

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Dissertação

**MILAN KUNDERA: ARTE E
FILOSOFIA NO ROMANCE.
UMA LEITURA DE “A
INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO
SER”**

Ana Júlia Moreira Oliveira

Ouro Preto
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTE E CULTURA
MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

ANA JÚLIA MOREIRA OLIVEIRA

MILAN KUNDERA: ARTE E FILOSOFIA NO ROMANCE. UMA LEITURA DE “A
INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER”

OURO PRETO

2019

ANA JÚLIA MOREIRA OLIVEIRA

MILAN KUNDERA: ARTE E FILOSOFIA NO ROMANCE. UMA LEITURA DE “A
INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER”

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte.

Nome do Orientador: Rachel Cecília de Oliveira.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

Ouro Preto 17 de dezembro, 2019.

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

O48m Oliveira, Ana Júlia Moreira.
Milan Kundera [manuscrito]: arte e filosofia no romance : uma leitura de "a insustentável leveza do ser". / Ana Júlia Moreira Oliveira. . - 2019. 92 f.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Cecília Oliveira Costa.
Coorientador: Prof. Dr. Romero Alves Freitas.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
Área de Concentração: Filosofia.

1. Hermenêutica. 2. Arte-Filosofia. 3. Kundera, Milan, 1929-. I. , . II. Costa, Rachel Cecília Oliveira. III. Freitas, Romero Alves . IV. Universidade Federal de Ouro Preto. V. Título.

CDU 111.852(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Paulo Vitor Oliveira - CR6/2551

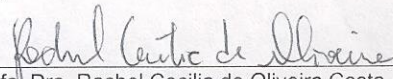


**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos 17 dias do mês de dezembro do ano de 2019, às 10:00 horas, nas dependências do Departamento de Filosofia (Defil), foi instalada a sessão pública para a defesa de dissertação da mestranda Ana Júlia Moreira Oliveira, sendo a banca examinadora composta pela Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira Costa (Presidente - Externo), pelo Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira (Membro - Externo), pelo Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel (Membro - UFOP). Dando início aos trabalhos, a presidente, com base no regulamento do curso e nas normas que regem as sessões de defesa de dissertação, concedeu à mestranda 30 minutos para apresentação do seu trabalho intitulado "Milan Kundera: Arte e Filosofia no Romance. Uma Leitura de "A Insustentável Leveza do Ser"". Terminada a exposição, a presidente da banca examinadora concedeu, a cada membro, um tempo máximo de 30 minutos para perguntas e respostas à candidata sobre o conteúdo da dissertação, na seguinte ordem: Primeiro Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira; segundo Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel; terceiro Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira Costa. Dando continuidade, ainda de acordo com as normas que regem a sessão, a presidente solicitou aos presentes que se retirassem do recinto para que a banca examinadora procedesse à análise e decisão, anunciando, a seguir, publicamente, que a mestranda foi aprovada, sob a condição de que a versão definitiva da dissertação deva incorporar todas as exigências da banca, devendo o exemplar final ser entregue no prazo máximo de 60 (sessenta) dias à Coordenação do Programa. Para constar, foi lavrada a presente ata que, após aprovada, vai assinada pelos membros da banca examinadora e pela mestranda. Ouro Preto, 17 de dezembro de 2019.

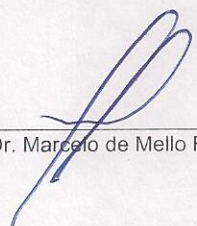


Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira Costa

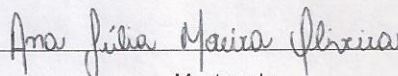
Presidente

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de
Oliveira
(Participação por Videoconferência)

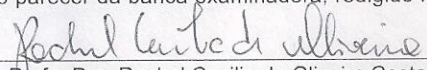


Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel



Mestranda

Certifico que a defesa realizou-se com a participação a distância do(s) membro(s) Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira e que, depois das arguições e deliberações realizadas, cada participante a distância afirmou estar de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora, redigido nesta ata.



Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira Costa

Presidente



That never wrote me –
The simple news that Nature told –
With tender majesty
Her message is committed
To Hands I cannot see –
For love of her – Sweet – countrymen –
Judge tenderly of me¹
(Emily Dickinson)

Com carinho, a aqueles que:

Me ensinaram o que é amor incondicional
– a minha família;

Me ensinaram e me educaram de forma
gentil e delicada – aos meus orientadores
Romero e Rachel;

Me ensinaram a sorrir com resiliência nos
momentos de adversidade – aos meus
amigos;

Dedico este humilde trabalho a estas
pessoas, pelas quais, possuo um imenso
amor e admiração;

Sou grata por tê-los em minha vida!

Também agradeço a FAPEMIG.

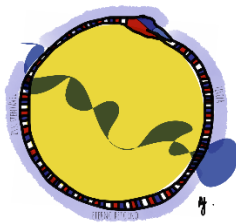


Ilustração: Oliveira, A. J. (2018)

¹ Esta é minha carta ao Mundo / Que nunca escreveu a Mim – / As simples Novas que a Natureza contou – /
Com suave Majestade Sua Mensagem é para aqueles / Cujas Mãos não posso ver – / Por amor a Ela – Caros –
Confrades – / Julguem brandamente – meu Ser (Tradução: Cecília Rego Pinheiro, 1997).

Resumo: Milan Kundera ao usar a meditação filosófica como elemento polifônico na construção das vozes de seus personagens, possibilita uma análise hermenêutica de seus romances diante de um viés existencial. Desta forma, diante de uma perspectiva pós-moderna, o presente estudo discorre sobre os elementos composicionais da obra “Insustentável leveza do ser”, no intuito de compreender se uma obra filosófica-ficcional é capaz de elucidar certos aspectos existências de um dado contexto histórico-social. Utilizaremos como arcabouço teórico o debate literário-linguístico moderno que possui bases nas inferências feitas por Heidegger, Gadamer e Derrida, juntamente com a proposta Bakhtiniana de análise dos elementos que compõem a lógica romanesca. Também utilizaremos como referência teórica as análises feitas por Kundera no ensaio “A arte do romance”, no qual, ele disserta sobre sua perspectiva diante da manipulação de elementos composicionais no processo de construção de uma narrativa romanesca.

Palavras-chave: *Arte do romance; Meditação filosófica; Código existencial; Paradoxos terminais; Hermenêutica; Polifonia.*

Abstract: By using philosophical meditation as a polyphonic element in the construction of the voices of his characters, Milan Kundera enables a hermeneutic analysis of his novels in the face of an existential bias. Thus, from a postmodern perspective, the present study discusses the compositional elements of the work “Unsustainable Lightness of Being”, in order to understand if a philosophical-fictional work is capable of elucidating certain existential aspects of a given the social and historical context. As theoretical framework we will use at this present study the modern literary-linguistic debate based on the inferences made by Heidegger, Gadamer and Derrida, together with the Bakhtinian proposal to analyze the elements that compose the romanesque logic. Furthermore, we will also use as a theoretical reference the analyzes made by Kundera in the essay “The Art of Romance”, in which he discusses his perspective on the manipulation of compositional elements in the process of building a novel narrative.

Keywords: *Art of romance; Philosophical meditation; Existential code; Terminal paradoxes; Hermeneutics; Polyphony.*

Sumário

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1 – Considerações sobre <i>A arte do romance</i> ²	11
1.1 Paradoxos terminais e o pós-modernismo na literatura	11
1.2 O contraponto entre romance psicológico e a meditação filosófica	17
1.3 A dimensão histórica da existência humana no romance	24
1.4 A arte da composição do romance diante da perspectiva de Milan Kundera	28
CAPÍTULO 2 – O papel da hermenêutica e da filosofia na composição do romance	37
2.1 Considerações de Heidegger sobre a hermenêutica moderna	40
2.2 Gadamer e J. Derrida: um novo paradigma apresentado à arte do romance	44
2.3 Considerações de M. Bakhtin sobre a estrutura do romance	56
CAPÍTULO 3 – Romance como ferramenta de esclarecimento	64
3.1 Eterno retorno como código existencial	64
3.2 A consolidação dos personagens em acordo com o espírito do romance	73
3.3 Vertigem como atmosfera histórica	79
CONCLUSÃO	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

² KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Introdução

A obra “A insustentável leveza do ser” de Milan Kundera, desde sua publicação em 1982, foi inúmeras vezes elogiada e criticada por diversos acadêmicos e críticos da literatura, e em alguma medida tornou-se um clássico da literatura ocidental. Como Ítalo Calvino, famoso escritor italiano, descreve:

O peso da vida, para Kundera, está em toda forma de opressão. O romance mostra-nos como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação – as qualidades de que se compõe o romance e que pertencem a um universo que não é mais aquele do viver (CALVINO, 1988).

Dessa forma, como deixar escapar a importância dessa obra literária como ferramenta que nos permite compreender como os seres humanos daquela época compreendiam toda e qualquer mudança histórica e filosófica que estavam passando em um processo de consolidação de um regime totalitário em seu país? Não é pelo fato de se tratar de uma obra ficcional filosófica da literatura, que também não pode ser estudada como um importante relato histórico.

A literatura permite que a história encontre reflexões filosóficas e particulares dos seres humanos em um determinado período de consolidação de uma cultura ou de uma civilização. É através da literatura que é possível conhecer mais sobre como a humanidade se percebe ao longo dos séculos, através de suas reflexões, anseios, sonhos e do uso da criatividade. Muitos leitores preferem ler “O conto de duas cidades” de Charles Dickens para compreender toda complexidade do período da revolução francesa, do que procurar nos livros de história relatos factuais e repletos de tentativas de neutralidades axiológicas para explicar o mesmo período histórico. Uma narrativa que contem minimamente uma tentativa de explicar como os indivíduos daquela época se percebiam e agiam, diante de inúmeras perspectivas de identidade, acaba abarcando de forma mais eficiente a complexidade que é relatar algo que ocorre em uma realidade tão difusa e com inúmeros fatores sociais, culturais, políticos e econômicos a serem considerados.

Portanto, a tentativa de tentar recontar a história de um determinado período histórico através de reflexões da filosofia, das ciências políticas e sociais também pode ser considerada

uma importante ferramenta de estudo da história da humanidade, pois é através da capacidade humana de compreender e usar a criatividade é que possível transformar os ordenamentos civilizatórios. A imaginação humana ao criar ficção, não parte do nada, é através de uma percepção apurada e sensível da realidade que é possível criar inúmeras outras realidades que abarquem as diversas possibilidades de configuração do espírito humano. A essência psicoemocional que nos torna humano está enraizada em tudo que o ser humano cria.

Devemos partir do pressuposto que no livro “A insustentável leveza do ser” o principal elemento que guia a narrativa é, como denomina Kundera, “o mito do eterno retorno”, ou como é tratado na filosofia: o conceito do “eterno retonor” desenvolvido pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, na obra *Gaia Ciência*, o qual compreende que as circunstâncias da vida acabam por atenuar a fugacidade das coisas como elas realmente são – repletas de possibilidades e sem valorações a priori. Desse modo, o mito/conceito é responsável por proclamar que o fim da vida gera uma sombra que não possui peso algum, pois todos os atos são perdoados a priori e qualquer coisa que se faça em vida não há significado algum frente ao trágico destino das civilizações humanas (KUNDERA, 1986).

No entanto, existe outra perspectiva a ser considerada, a de que a lógica do eterno retorno está inserida na história das civilizações humana e que nos afeta enquanto objetos (ativos) que fazem parte de uma realidade. Nesse sentido, cada ato ou gesto possui um peso devido as possíveis consequências que podem gerar. Sendo assim, cada gesto carrega uma insustentável leveza, pois por mais que um dia a vida humana possa de fato acabar, enquanto a história da humanidade ainda é escrita há diversos elementos que são capazes de afetá-la de forma negativa ou positiva – se levarmos em consideração situações que gerem bônus ou ônus a uma maioria ou minoria da sociedade (KUNDERA, 1986).

Para Kundera, quanto mais pesado é o fardo para determinado indivíduo mais próxima sua vida está atrelada com as questões terrenas, e mais real e verdadeira ela é. Por outro lado, quando existe uma ausência total de um fardo, o ser humano se torna mais leve, porém isso faz que sua vida se torne semirreal, que seus gestos sejam tão livres quanto insignificantes devido à falta de comprometimento com as questões terrenas e imediatas. A obra “a insustentável leveza do ser” procura trabalhar com ambos os polos inconciliáveis, demonstrando a importância e a beleza de cada um em sua própria individualidade. Outros filósofos são trabalhados de forma secundária durante a obra, como Parmênides, que Kundera procura demonstrar a maneira a qual o filósofo dá valoração ao que é leve e o ao que pesado,

com intuito de questionar como é possível julgar o efêmero. Essa discussão abarca até mesmo a percepção da dualidade entre o corpo e alma e sua relação com as possíveis significações humanas criadas para darem sentido à existência (KUNDERA, 1986).

Por outro lado, é preciso ressaltar a problemática principal da pesquisa: a de compreender se elementos filosóficos na construção dos personagens e da narrativa, é capaz de construir uma obra ficcional que transcenda o gênero romanesco ficcional e possa ser compreendida como uma obra capaz de elucidar questões sobre como os seres humanos percebem a si mesmos dentro de um contexto histórico e social. A meta-literatura e a narrativa filosófica ficcional possui um lugar de extrema importância nesse processo, porém só poderá ser de fato compreendida, se aplicarmos as teorias estético-filosóficas de alguns autores da filosofia na análise da obra de Kundera. Para isto, utilizaremos das análises hermeneuticas de autores da filosofia moderna como Heidegger, Gadamer e Derrida. Juntamente com os aspectos da teoria literária de Mikhail Bakhtin.

Na obra “A insustentável leveza do ser” observá-se uma preocupação excessiva do autor com a etimologia de algumas palavras, como a “compaixão”. Ou em como as traduções e os léxicos de cada língua são capazes de produzir sentidos distintos as definições ou metáforas, pois de acordo com ele, algumas línguas possuem um peso inerentes a forma com a qual ela procura conceber o significado de algo. Essas reflexões linguísticas são essências tanto na construção da narrativa – do enredo, quanto na confecção da personalidade dinâmica e complexa dos personagens. Muitas vezes, no livro, perde-se a noção de até que ponto o narrador é um ser distinto ou faz parte do imaginário dos personagens dentro da narrativa, principalmente quando o autor traz a obra reflexões linguísticas de caráter filosóficas.

Esse fenômeno heterodiscursivo pode ser a causa pela qual, muitas vezes uma obra literária consegue construir um universo próprio: que agrega características da realidade – da história, das condições socio-culturais e ao mesmo tempo, consegue possuir uma característica fantástica, própria, que foge até das intenções primárias do autor ao construir a narrativa. Existe um diálogo direto entre a obra e o seu interlocutor – no caso, o leitor, na qual, esse pode se reconhecer nela ou estranhar-se/estranhá-la. Portanto, a questão é primordial está no contato do leitor com um gênero literário romântico, que não busca adaptá-lo ou ensiná-lo uma linguagem apropriada – poética, mas que busca nele a linguagem psico-emocional e social, pela qual, a narrativa deve ser construída.

Ademais, o primeiro capítulo da dissertação será responsável por desenvolver considerações frente as reflexões de Kundera no processo de construção de um romance. Analisaremos certos aspectos dos elementos composicionais do romance propostos pelo autor no ensaio “A arte do romance”. Por outro lado, no segundo capítulo, analisaremos através de comentadores, as colaborações de Heidegger, Gadamer, Derrida e Bakhtin para o âmbito de estudos literários. Posteriormente, no terceiro capítulo analisaremos a obra “A insustentável leveza do ser” diante dos elementos trabalhados no capítulo anterior, analisaremos a capacidade interpretativa e de composição de um romance para compreender certos aspectos históricos-social diante de uma perspectiva interpretativa existencial.

Capítulo 1 – Considerações sobre *A arte do romance*

O primeiro capítulo da dissertação possui como intuito construir algumas considerações sobre as reflexões de Milan Kundera no livro-ensaio “A arte do romance”³. No entanto, é preciso salientar que o autor ao escrever esta obra, não possuía o anseio de torná-la um livro teórico, mas de registrar sua percepção sobre a história do romance e principalmente, de trabalhar a ideia do que consiste um romance. Nesse sentido, busco demonstrar como a lógica da percepção de Kundera sobre o que consiste um romance, e diante deste pressuposto, de como é possível desenvolver uma narrativa romanesca – possui elementos capazes de nos ajudar a responder a pergunta fundamental da pesquisa.

1.1 Paradoxos terminais e o pós-modernismo na literatura:

A primeira parte da obra “A arte do romance” é denominada por Kundera de “A herança depreciada de Cervantes”, pois neste segmento almeja expor uma concepção autoral sobre o romance europeu. Para Kundera, o adjetivo “europeu” consta como uma “identidade espiritual que se estende para além da Europa geográfica e que nasceu com a antiga filosofia grega”. (KUNDERA, 2016, p. 11). Esta denominação utilizada por Kundera para compreender como

³ KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

a história do romance se desenrolou através dos séculos, é na verdade uma inferência de Edmund Husserl, emitida em 1935 em uma de suas condecoradas conferências sobre a crise da humanidade europeia. O que Kundera admirou foi à capacidade de Husserl de compreender que de fato existe uma identidade espiritual europeia e que esta, é responsável por “abranger o mundo como uma questão a resolver” (KUNDERA, 2016, p. 11).

No entanto, a crise a qual Husserl discursava sobre, afetava diretamente a identidade espiritual europeia e sua vontade de obter conhecimento através dos adventos do cientificismo. Notou-se que o desenvolvimento das ciências ao invés de ampliar as possibilidades epistemológicas, ela as restringiu a disciplinas especializadas. Diante desta perspectiva, Kundera argumenta que: “quanto mais avançava em seu saber, mais perdia de vista o conjunto do mundo e a si próprio, soçobrando assim no que Heidegger, discípulo de Husserl, chamava, em uma fórmula bela e quase mágica, “o esquecimento do ser” (KUNDERA, 2016, p. 12).

Kundera parte de pressuposto que: se de fato a ciência e a filosofia, por um determinado período de tempo foram omissas quanto às inferências de como é possível conhecer o ser, por outro lado, na literatura o fundador dos tempos modernos, Cervantes, se consolidou como grande romancista justamente por explorar amplamente este ser esquecido. Para tanto, é preciso ressaltar que esta visão de Cervantes como grande cânone do gênero romanesco na modernidade não se concerne apenas à Kundera, mas também a outros teóricos da literatura, como Mikhail Bakhtin, que defendia que a polifonia apresentada por Cervantes na estrutura narrativa de seus romances fora de extrema importância ao desenvolvimento do gênero romanesco na contemporaneidade.

Diante desta perspectiva, Kundera argumenta que “o romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos tempos modernos” (KUNDERA, 2016, p. 13). A identidade espiritual europeia permaneceu no romance, pois o conhecimento é concebido como a única moral do gênero romanesco, pois sem uma busca incessante pela capacidade do ser humano de conhecer e perceber o universo, a narrativa romanesca não consegue construir os pilares de sua estrutura. Para Kundera, o romance possui como essência descobrir a sua própria maneira, através de uma lógica própria, as inúmeras possibilidades da existência e seus diferentes aspectos. Kundera acrescenta que:

O romance é a obra da Europa; suas descobertas, embora feitas em línguas diferentes, pertencem a toda a Europa. A sucessão das descobertas (e não a soma do

que foi escrito) faz a história do romance europeu. É somente nesse contexto supranacional que o valor de uma obra (isto é, o alcance de sua descoberta) pode ser visto e compreendido plenamente (KUNDERA, 2016, p. 14).

Portanto, quando no mundo foi concebida a ideia de que Deus lentamente deixava de ser o responsável por reger o universo e sua ordem moral, Cervantes permitiu que Dom Quixote saísse de seu lar, porém este já não possuía mais condições de conhecer o mundo. “A verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo” (KUNDERA, 2016, p. 14). Foi neste cenário, diante desta perspectiva da realidade, que Sancho Pança teve que enfrentar as verdades relativas que se contradizem e descobrir, ao longo de sua trajetória, que a única certeza que poderia possuir era sabedoria da incerteza, que exigia do mesmo, uma força que este julgou heroica.

Por outro lado, por mais que o romance tenha encontrado suas raízes na modernidade, infelizmente, grande parte dos romancistas de vanguarda, entre eles, os surrealistas e principalmente os futuristas, acreditavam que, também, na era moderna, o romance feneceria. De acordo com Kundera:

Eles viam o romance desaparecer na estrada do progresso, em proveito de um futuro radicalmente novo, em proveito de uma arte que não se pareceria em nada com o que existia antes. O romance seria enterrado em nome da justiça histórica, assim como a miséria, as classes dominantes, os velhos modelos de carros ou as cartolas (KUNDERA, 2016, p. 21).

Os escritores contemporâneos, John Barth e James W. Hall são parte desse segmento crítico a capacidade do romance de se reinventar, pois acreditam que a forma do romance implodiu as próprias estruturas devido a constante repetição, transformando-se em uma fórmula pronta. Dessa forma, o romance estaria fadado a extinguir-se, pois de acordo com estes autores, o binômio inerente entre forma e conteúdo causaria inevitavelmente um esgotamento das possibilidades do romance (MORAES, 2018). Kundera, por outro lado, discorda de tal perspectiva. O autor tcheco acredita que, desde a Primeira Guerra Mundial, o romance europeu passou a ser moldado pelo que ele denomina de paradoxo terminal. Kundera não cunha uma definição precisa ao termo, mas de acordo com Maria N. Banerjee, autora da

obra “Paradoxo terminal: as novelas de Milan Kundera”, o que Kundera compreende como paradoxo terminal pode ser compreendido como um “laboratório de crepúsculos” (BANERJEE, 1992).

Diante do supracitado, Banerjee argumenta que toda forma de paradoxo, seja ele retórico, epistemológico ou de caráter puramente lógico, está pautado na compreensão de que todo e qualquer sistema de valoração, sendo estes, moral, ético ou estritamente lógico, são relativos por essência. Deste modo, os paradoxos criticam toda forma de julgamento ou convenções de caráter absoluto, propondo um desafio as correntes de pensamento ortodoxo. Neste sentido, paradoxos são compreendidos como uma linha tênue e praticamente sem forma, que navega entre os dois polos dicotômicos de toda e qualquer definição intrinsecamente pautada na dualidade. Ele navega entre dois mundos, o do amanhecer e do anoitecer, entre os polos negativo e positivos de toda e qualquer sentença, aderindo assim a forma de um crepúsculo (BANERJEE, 1992).

Ademais, Banerjee argumenta que Kundera pode ser compreendido como um romancista pós-modernista, pois rejeita os valores consolidados na academia na década de 20, os quais, estão consolidados na glorificação técnica e na fascinação pelo futuro. Kundera, por outro lado, constrói sua lógica de pensamento no que ele define como “modernismo antimoderno” pautado no ceticismo diante da revolução tecnológica como mecanismo de desenvolvimento (BANERJEE, 1992). De acordo com o romancista, a fórmula de René Descartes que compreendia o homem como o “senhor e dono da natureza” tornam-se frágil após a consolidação das tecnologias e da lógica do cientificismo, pois inevitavelmente, em algum momento, este “senhor e dono da natureza” perceberia que não conseguira dominar efetivamente coisa alguma. Ele não consegue domar a natureza, não consegue delinear com exatidão o futuro da história da humanidade e perdera neste processo de endeusamento da tecnologia e do desenvolvimento, o contato consigo mesmo. Sendo assim, não possui domínio nem mesmo de si próprio. Kundera traz uma provocação quanto a está problemática: “Mas se Deus foi embora e o homem não é mais senhor, quem então é senhor? O planeta caminha no vazio sem nenhum senhor. Eis a insustentável leveza do ser!” (KUNDERA, 2016, p. 49). Este é um dos pontos em que a insustentável leveza do ser pode ser percebida e compreendida.

No entanto, por mais que o paradoxo terminal seja um fim em si mesmo, no qual compreendemos que vazio existencial é inevitável e que não existem verdades intrínsecas que determinam o destino da humanidade, é possível supor que o processo de desaparecimento de

algo não significa o fim do mesmo, mas apenas uma transição deste em alguma outra coisa que está em estágio inicial. É possível que a desintegração seja apenas um aspecto da transformação, sendo esta, uma dinâmica essencial ao estabelecimento fluido do cosmos. Dessa forma, é improvável que as mudanças e transformações na modernidade afetem o cerne do gênero romanesco, pois este foi concebido quando a humanidade também deu luz à percepção de que o mundo nada mais é do que obra do acaso, e que a existência nada mais é do que uma possibilidade diante de inúmeras outras. A época dos paradoxos terminais não é apenas uma realidade, mas uma possibilidade da Europa e uma situação possível aos seres humanos.

Nesse sentido, o gênero romanesco não analisa a realidade, mas trabalha com as possibilidades da existência, sendo essa, o âmbito das possibilidades humanas, diante da capacidade humana de transformação consciente. De acordo com Kundera, “os romancistas desenham o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade” (KUNDERA, 2016, p. 50). O romancista não deve ser compreendido como mero historiador ou como profeta, mas como um explorador da existência. Entretanto, existe de fato um fator que pode minar as capacidades do romance de se reinventar constantemente, e este fator está atrelada a modernidade, contudo, não a define. Kundera acredita que os regimes totalitários podem causar uma ruptura violenta no gênero romanesco, contudo esta ruptura é apenas temporária, ela permanece enquanto o regime político é vigente e pode retornar assim que este se desintegra. O gênero romanesco é inevitavelmente incompatível com o universo totalitário, pois uma realidade construída em uma única verdade infringe a lógica ontológica do romance, ela exclui a capacidade humana de questionar, relativizar e explorar as possibilidades, ela anula o espírito do romance.

De acordo com o filólogo Mikhail Bakhtin, o discurso autoritário é tão maléfico a ontologia do romance que não encontra lugar legítimo dentro da literatura, pois:

O discurso autoritário exige da nossa parte um reconhecimento incondicional e nunca um domínio livre e uma assimilação com meu próprio discurso (...). Ele penetra em nossa consciência verbal como uma massa compacta e indivisível, precisa ser integralmente confirmado ou integralmente refutado. (...) Assim se determina também o seu possível papel na criação da prosa ficcional. Não se apresenta o discurso autoritário: ele é apenas transmitido. (...) Seu papel no romance é insignificante (BAKHTIN, 2017, p. 137-138).

Dessa forma, Kundera argumenta que o desaparecimento do romance pode de fato acontecer, contudo, isto não significa que este momento caracteriza o fim da capacidade do romance de explorar suas infinitas possibilidades, mas apenas que este “se encontra em um mundo que não é mais seu” (KUNDERA, 2016, p. 24). Kundera também nos atenta ao fato de que, na modernidade, o romance, assim como toda a cultura, encontra-se sob uma influência considerável da mídia. A literatura, independente do gênero, deve adequar-se as demandas do mercado capitalista e aos moldes de controle social impostos pela lógica do capital, pois o que não é considerado um produto capaz de gerar lucro, é colocado em segundo plano nos exemplares selecionados para publicação:

O romance (como toda cultura) se encontra cada vez mais nas mãos da mídia; essa, sendo agente de unificação da história mundial, amplifica e canaliza o processo de reduções; distribui no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pelo maior número, por todos, pela humanidade inteira. (...) Basta folhear os semanários políticos americanos e europeus, tanto os da esquerda como os da direita, do *Time* ao *Spiegel*: todos eles têm a mesma visão da vida, que se reflete na mesma ordem segundo a qual seu sumário é composto, nas mesmas rubricas, nas mesmas formas jornalísticas, no mesmo vocabulário e no mesmo estilo, nos mesmos gestos artísticos e na mesma hierarquia do que eles acham importante e do que acham insignificante. (KUNDERA, 2016, p. 25).

Diante dessa perspectiva, Kundera defende que o espírito do nosso tempo, está atrelado ao espírito comum da mídia, dissimulado, por conveniência, sob o discurso de diversidade política e de representatividade. Segundo o romancista tcheco, esse espírito contemporâneo também é contrário ao espírito do romance, contudo, isso não significa que ele será o responsável por dar cabo às possibilidades do gênero romanesco, já que diante do paradoxo terminal o romance não possui seu cerne atrelado à realidade, mas sim as possibilidades da existência, sendo estas, supostamente inesgotáveis. “O espírito do romance é o espírito da continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes; cada obra contém toda a experiência anterior do romance” (KUNDERA, 2016, p. 26).

No entanto, o gênero romanesco pode desaparecer diante da lógica econômica capitalista, sendo este, um processo temporário, que pode terminar quando sistema capitalista

se transformar em outro. Alguns acreditam que o romance seja a ferramenta essencial para quebrar com os paradigmas de poder, devido sua capacidade de explorar as possibilidades e não se prender a uma lógica moral normativa. Mas, diante da lógica atual “o romance não é mais obra (coisa destinada a durar, a unir o passado ao futuro), mas um acontecimento da atualidade como outros acontecimentos, sem amanhã” (KUNDERA, 2016, p. 26). Isso não significa que alguns romances produzidos atualmente não possam escapar o espírito midiático contemporâneo. Contudo, encontraram certos percalços diante da lógica restritiva de publicação e divulgação. Ademais, Kundera encerra suas reflexões com o seguinte argumento:

A vanguarda viu as coisas de outro modo; estava possuída pela ambição de estar em harmonia com o futuro. Os artistas de vanguarda criaram obras realmente corajosas, difíceis, provocadoras, vaiadas, mas as criaram com a certeza de que “o espírito do tempo” estava com eles e que, amanhã, ele lhes daria razão. Outrora, eu também considerei o futuro como único juiz competente de nossas obras e de nossos atos. Mais tarde é que compreendi que o namoro com o futuro é o pior dos conformismos, a covarde adulação do mais forte. Pois o futuro é sempre mais forte que o presente. É realmente ele, com efeito, que nos julgará. E, certamente, sem nenhuma competência. Mas se o futuro não representa um valor a meus olhos, a que estou ligado: a Deus? à pátria? ao povo? ao indivíduo? Minha resposta é tão ridícula quanto sincera: não estou ligado a nada, salvo a herança depreciada de Cervantes (KUNDERA, 2016, p. 27).

1.2 O contraponto entre romance psicológico e a meditação filosófica:

A segunda parte da obra “A arte do romance” é intitulada de “diálogo sobre a arte do romance” e consta com uma parte da entrevista, na verdade um diálogo, que Christian Salmon, representando a revista nova iorquina, *Paris Review*, desenvolveu com Milan Kundera sobre as experiências práticas que o escritor conquistou ao longo dos anos como romancista e sobre como ele compreende o processo artístico de escrever um romance. Kundera inicia o diálogo afirmando que seus romances não devem ser intitulados como “psicológicos”, pois por mais que possuam uma preocupação com o desdobramento do enigma do eu, isto não significa estejam de acordo com as tradições literárias dos romances

psicológicos. Na verdade, Kundera acredita que a rotulação de certos romances como de caráter psicológico é uma ação inexata e redundante, pois o gênero romanesco por essência busca explorar as possibilidades da existência humana. A questão é que, alguns romancistas como Goethe, Constant, Stendhal, Proust e Joyce, desenvolveram técnicas capazes de demonstrar com maior eficácia a capacidade criativa e fantástica do romance de explorar inúmeras faces da psique.

Outro problema apresentado é o fato de que existe uma insatisfação paradoxal no processo de desdobramento das possibilidades da existência humana, pois o romance não consegue ultrapassar os limites das limitações impostas pela própria capacidade humana de conhecer o universo. É importante reconhecer que existe uma limitação epistemológica inerente aos seres humanos, essa é uma proeza cognitiva, pois reconhece que por mais que o processo de busca por estabelecimento de sentidos a existência humana, de padrões, estes possivelmente são inescrutáveis. Se é que de fato existam tais padrões no universo! A questão é que no romance, assim como na vida, as inferências feitas durante o processo de escrita são apenas experimentais, são relativas, dependem essencialmente do contexto criado. Desse modo, definir o processo como psicológico, é restringi-lo a uma categoria científicista a qual ele não pertence.

Entretanto, inúmeros romancistas não se sentem intimidados pelas limitações epistemológicas e procuram novas formas ou novas técnicas de construir narrativas que abarquem o espírito do romance de forma eficiente e criativa. Eles buscam explorar sua capacidade criativa ao máximo e para isso, precisam conhecer profundamente a herança literária do gênero romanesco. De acordo com Kundera:

Não obstante, depois de ter tocado o fundo que implica a exploração detalhada da vida interior do eu, os grandes romancistas começaram a procurar, consciente ou inconscientemente, uma nova orientação. Fala-se muito da sagrada trindade do romance moderno: Proust, Joyce e Kafka (KUNDERA, 2016, p. 34).

A questão é que Kundera não acredita que esta trindade de fato exista, mas que estes são apenas autores renomados, e sendo assim, escritores modelos que conseguiram trabalhar de forma eficiente o paradoxo existente entre as inúmeras possibilidades do eu e as estruturas sociais, externas aos indivíduos, que são capazes de afetar o amago destes de forma tão

significativa. Na perspectiva de Kundera, Proust foi muito perspicaz ao trabalhar o universo dos seres humanos como um milagre, “um infinito que não parava de nos espantar”, mas foi Kafka o responsável por perceber que as amarras que constituem o sistema social contemporâneo são de importância sem precedentes para compreender como os indivíduos conseguem perceber a si mesmo e até que ponto esse autoconhecimento pode influenciar nas tomadas de decisão, na consolidação das jornadas (KUNDERA, 2016, p. 34).

Desse modo, Kundera acredita que o grande revolucionário da percepção gênero romanesco na modernidade foi Kafka, pois remodelou a tradição do gênero, ao perceber que as amarras externas são tão importantes quanto às possibilidades do enigma do eu, pois juntas estas constituem os elementos primordiais do espírito do romance – explorar a existência humana ao máximo:

Em nosso século, subitamente, o mundo fecha-se em torno de nós. O acontecimento decisivo dessa transformação do mundo foi sem dúvida a guerra de 1914, chamada (e pela primeira vez na história) guerra mundial. Falsamente mundial. Ela compreendia apenas a Europa e nem mesmo toda a Europa. Mas o adjetivo “mundial” exprime ainda mais eloquentemente a sensação de horror frente ao fato que, dali em diante, nada daquilo que se passa no planeta será mais problema local, que todas as catástrofes dizem respeito ao mundo inteiro e que, por consequência, por situações das quais ninguém pode escapar e que cada vez mais nos fazem parecer uns com os outros (KUNDERA, 2016, p. 35).

Kafka conseguiu perceber esse processo de uniformização gerado pela consolidação da mídia global e dos estados nacionais hegemônicos. O sistema capitalista, industrial, não apenas produz mercadorias em massa para distribuição e venda, mas também transformam os indivíduos e suas identidades – ele as adequa a lógica de mercado, as tornam meros anexos à ética de serviços terceirizados. Kundera acredita que o estilo de Kafka, denominado kafkiano, é técnica revolucionária do romance moderno e consta como inspiração para uma nova geração de romancista, os contemporâneos na era moderna.

O estilo Kafkiano possui quatro elementos basilares responsáveis por reger a lógica da construção da narrativa. O primeiro elemento parte do entendimento de que a realidade do mundo moderno é uma “imensa instituição labiríntica”, a qual os seres humanos não conseguem desligar-se com certa facilidade e que não podem compreender com exatidão a

complexidade da sua lógica de regência. Para Kundera, a instituição em Kafka pode ser definida como: “um mecanismo que obedece a suas próprias leis que foram programadas não se sabe por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são portanto ininteligíveis” (KUNDERA, 2016, p. 105). O segundo elemento consta com uma interpretação da lógica platônica de compreensão realidade sensível, em que se acredita que a existência física do ser humano, nada mais é do que um reflexo projetado sob uma tela de ilusões.

O terceiro elemento, por sua vez, defende que o sistema julga constantemente suas peças de funcionamento, os indivíduos que fazem parte dele, porém como a burocracia que rege esse sistema tornou-se inexorável e inacessível, os que são punidos raramente compreendem as justificativas de condenação, as aceitam por pura convenção e passividade diante do que não conseguem desligar-se ou entender. Por fim, o quarto elemento consta com o caráter cômico da narrativa, a essência primordial do estilo kafkiano, pois cumpre o dever de um alívio insatisfatório a lógica da narrativa. O absurdo apresentado pela narrativa é um fator de diversão para o interlocutor, capaz de gerar o riso, contudo, se o leitor for atento e perceber a crítica social enraizada na narrativa, o cômico se torna grotesco, porque perceber o absurdo não o torna capaz de escapar do mesmo. O cômico não é capaz de representar um contraponto ao trágico, pois sua função não é tornar o trágico tolerável, mas alertar o interlocutor para a crueldade imposta ao personagem por elementos externos, que este é incapaz de perceber ou se o percebe, ainda sim é incapaz de superá-lo.

A lógica de uniformidade na era moderna dos paradoxos terminais é uma lógica elementar da estética kafkiana, pois representa uma das possibilidades do ser humano no mundo, mas uma que anula as demais possibilidades do mesmo, uma lógica tão cruel e exclusiva que impede que as outras possibilidades sejam acessadas e que os indivíduos busquem no enigma do eu mecanismos de libertação, autoconsciência. Um momento crítico a história da humanidade e aos gêneros literários. Nesse sentido, Kundera faz a seguinte inferência:

Existem tendências na história moderna que produzem o kafkiano na grande dimensão social: a concentração progressiva do poder tendendo a se divinizar; a burocratização da atividade social que transforma todas as instituições em labirintos a perder de vista; a despersonalização do indivíduo resultante disso. (...) Pois a sociedade dita democrática também conhece o progresso que despersonaliza e que burocratiza; todo o planeta tornou-se o

cenário desse progresso. Os romances de Kafka são uma hipérbole onírica e imaginária dele; e o Estado totalitário é uma hipérbole prosaica e material (KUNDERA, 2016, p. 111).

Diante de tal argumento, percebe-se que Kundera acredita que Kafka soube enxergar no fantástico uma forma de não se limitar nem a esfera íntima e nem a esfera pública, nesse segmento estilístico ele fora capaz de englobar ambas, dando-lhes o mesmo peso. Portanto, o público torna-se um espelho para o enigma do eu, que, por sua vez, permite que o aspecto particular de cada indivíduo acabe por refletir no âmbito público. Os personagens das narrativas kafkianas são funcionários de uma instituição labiríntica e possuem em si um aspecto sociológico na possibilidade humana, na forma elementar do seu ser. Estes personagens fazem parte de uma lógica de obediência, seus gestos tornam-se mecânicos, pois não são capazes de conhecer o sistema do qual fazem parte, o mundo torna-se abstrato a eles, alheio aos seus desejos e possibilidades existenciais. Kundera afirma que graças à autonomia radical das possibilidades criativas do romance, mesmo diante de uma realidade que exclui o aspecto romanesco de sua lógica de regência, Kafka conseguiu dizer sobre a condição humana moderna aquilo que as reflexões puramente sociológicas ou políticas possuem sérias dificuldades em constatar.

Portanto, Kundera argumenta que seus romances são frutos de uma geração pós-Proust e oriunda da estética kafkiana, uma geração que conscientemente se desvincula do adjetivo psicológico e que não priva, em nenhum momento, seus personagens de uma rica vida interior. Existe de fato uma ausência de diálogos interiores nos romances de Kundera, fruto da falta de interesse do mesmo em utilizar tal mecanismo como âncora para o desenvolvimento das possibilidades do enigma do eu. Contudo, Kundera utiliza a meditação filosófica como ferramenta de acesso à vida interior de seus personagens. A obra “Insustentável leveza do ser” inicia-se com uma reflexão sobre o eterno retorno de Nietzsche, pois está problemática filosófica remete a situação fundamental do personagem central do romance, Tomas. A lógica do eterno retorno desenvolvida por Nietzsche permite que Kundera ilustre a percepção de Tomas sobre universo – o personagem se vê em diante de um estado de leveza oriundo de uma realidade em que não há eterno retorno.

Para Kundera, a maneira psicológica de apreender o enigma do eu no romance é através da compreensão da problemática existencial do personagem, denominado de código

existencial. No caso do romance “A insustentável leveza do ser” o código existencial de Tomas é a complexidade existente no paradoxo da relação entre leveza e peso, enquanto para Tereza, sua problemática existencial é a relação entre o corpo e a alma, a vertigem, o idílio, a fraqueza e o paraíso. Para os personagens secundários, Sabina e Franz, várias palavras compõem o código existencial dos mesmos, sendo elas: fidelidade, traição, mulher, obscuridade, luz, música, desfiles, beleza, força, cemitério e pátria. O ponto é que cada palavra apresentada possui um significado diferente no código existencial do outro, pois os personagens possuem uma visão de mundo distinta, um dos aspectos trabalhados na obra – a interação complexa e marcante entre dois seres humanos tão diferentes.

Percebe-se então, que para compreender o código existencial é preciso que o autor examine a palavra ou enigma representado, pois os códigos são apresentados *in abstracto* e se revelam progressivamente nas ações e nas reflexões apresentadas pelos e aos personagens. Para dar luz a um personagem, Kundera entende que é preciso construir um ego experimental, pois é através dele que o autor é capaz de explorar as possibilidades da existência. Kundera acredita que o personagem de um romance não deve ser uma mera simulação de um ser vivo, mas um ser imaginário, oriundo da consolidação de um ego experimental. Todavia, o enfoque dado à essência do código existencial e a importância deste para compreensão da essência das situações apresentadas no romance, faz com que o romancista coloque em segundo plano as descrições físicas e técnicas dos personagens. O romance não apresenta quase nenhuma informação relevante sobre o passado de seus personagens e nem sobre como estes se parecem fisicamente, o autor somente faz tais alusões quando estas são relevantes à problemática existencial dos personagens.

No romance “A insustentável leveza do ser” Tereza possui um contato íntimo e importante com o espelho e com a imagem apresentada pelo objeto, pois é através das divagações filosóficas realizadas frente à sua imagem que a personagem apresenta suas incertezas diante a dicotomia existente entre corpo e alma, a personagem espanta-se com suas incertezas diante de sua imagem, do eu físico e da construção de uma identidade. E para compreender essas reflexões tão importantes a Tereza, o autor nos apresenta o passado da personagem, e sua árdua convivência com os hábitos terrenos e vulgares de sua mãe, pois a personagem reconhece sua vida como uma mera continuação da vida de sua mãe, criada e imersa em universo raso e deficiente, da pobreza e da ignorância. Tereza sofre profundamente

por ser um mero prolongamento de sua mãe e almeja de algum modo escapar a este determinismo terreno, diante de uma realidade inóspita.

Kundera argumenta que para dar vida a um personagem é necessário explorar com afinco e determinação o código existencial do mesmo, isto significa “ir até o fim de algumas situações, de alguns motivos, até mesmo de algumas palavras com que ele é moldado” (KUNDERA, 2016, p. 43). Desse modo, não é preciso ir além do necessário para tornar-se um personagem vivo. Tomas não possui o código existencial com o tema que remeta as características físicas do mesmo, ele não possui um problema existencial com o corpo, sendo assim, pouco importa se o personagem é louro ou moreno, baixo ou alto, cabe ao leitor completar automaticamente a imaginação do autor. A meditação filosófica que permite trabalhar as inúmeras possibilidades da existência é construída em um espaço abstrato, entretanto, por se tratar de um romance é necessário permitir a essas reflexões tomarem corpo diante de certas circunstâncias ou cenários.

Sendo assim, podemos constatar que as reflexões de caráter filosófico de fato são mecanismos de formulação e explicitação de códigos existenciais, mas é importante ressaltar que Kundera acredita que o termo meditação filosófica seja um tanto imprópria a esta ferramenta, pois possui certa desconfiança perante os teóricos da filosofia que acreditam que a arte é um mero derivado das correntes teóricas da filosofia. Kundera possui certa reserva ao trabalhar reflexões filosóficas em suas narrativas, pois estas não estão no romance para criar um dogma diante de um problema existencial, mas fomentar a discussão e as possibilidades diante do mesmo. Para o romancista, a filosofia deve ser uma ferramenta de uso livre, que seja capaz de remeter a aporia. Mikhail Bakhtin possui uma ótima reflexão sobre o problema apresentado e que está de acordo com o posicionamento de Kundera:

O domínio estético (assim como o do conhecimento, da ética, da cultura) encontra-se na obra de arte, não é invenção filosófica. Porém, somente a filosofia sistemática com seus métodos pode compreender cientificamente o caráter particular do domínio estético, sua relação com o conhecimento e a ética, seu lugar no conjunto da cultura humana (BAKHTIN, 1978 apud MACHADO, 2011, p. 122).

A filosofia de fato é um excelente mecanismo científico para trazer um raciocínio lógico à narrativa que possui um caráter fantástico, mas ela não é responsável pela capacidade

do romance de estabelecer paradoxos terminais ou códigos existenciais ao espírito do romance, ela é apenas uma ferramenta, dentre outras, na consolidação de um discurso na narrativa romanesca. De acordo com Kundera, “o romance conhece o inconsciente antes Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia antes dos fenomenólogos” (KUNDERA, 2016, p. 40). Isto ocorre, devido à capacidade do romance de trabalhar as inúmeras possibilidades da existência sem pudor e restrições e de apresentar situações e cenários que vão além do óbvio ou do que é meramente percebido na realidade.

1.3 A dimensão histórica da existência humana no romance:

Diante dos argumentos trabalhados anteriormente, podemos inferir que o romance pode ser definido para Kundera como um processo artístico de meditação poética filosófica sobre as possibilidades da existência. Contudo, podemos encontrar nos romances de Kundera inúmeras referências a acontecimentos políticos capazes de fomentar interpretações históricas, sociológicas e ideológicas sobre a obra. De acordo com Kundera, essas inferências diante dos fatos históricos apresentados na narrativa, não são adequadas à lógica do romance, pois é necessário reiterar que o romance possui seu espírito necessariamente atrelado ao enigma da existência e não na mera observação histórico-social. O que não necessariamente significa que não possa haver uma leve conciliação entre os fatos histórico-sociais, com os desdobramentos das inúmeras possibilidades existenciais apresentadas no romance. Um dos grandes exemplos deste feito na literatura é a técnica kafkiana.

Ademais, Kundera argumenta que os fatores históricos trabalhados na sua obra seguem uma fórmula de Heidegger denominada de *in-der-Welt-sein*, estar-no-mundo. Seus personagens são seres que não se relacionam com o mundo diante uma lógica de sujeito-objeto – construindo meras perspectivas sobre o cenário apresentado ou as representando. Estes personagens são egos experimentais e estão diretamente ligados ao universo, pois parte-se do princípio de que o universo é uma parte significativa do indivíduo, “ele é sua dimensão e, à medida que o mundo muda, a existência (*in-der-Welt-sein*) muda também” (KUNDERA, 2016, p. 43). Porém, essa lógica constitui um aspecto relacionado à metáfora: faca-de-dois-gumes, pois o indivíduo e sua capacidade de perceber-se, de se autoconhecer, e modificar as

possibilidades de perceber a existência também é capaz de modificar o mundo e a consolidação da sua história.

Entretanto, Kundera nos atenta ao fato de que não podemos confundir duas formas de tratar a dimensão histórica no processo de construção do romance, sendo estas formas extremamente distintas uma da outra: “existe de um lado o romance que examina a dimensão histórica da existência humana, e de outro lado o romance que é a ilustração de uma situação histórica”, responsável apenas por ilustrar as condições sociais e geopolíticas de um dado momento histórico (KUNDERA, 2016, p. 44). A primeira forma consiste na fórmula utilizada e endossada por Kundera como indispensável à fomentação do espírito do romance. Por outro lado, a segunda forma remete apenas a construção de uma historiografia romanceada, pois não é capaz de expressar aquilo que apenas o romance é capaz de fazê-lo: as inúmeras possibilidades da existência.

Dessa forma, Kundera propõe quatro princípios aplicados nos romances, que examinam a dimensão histórica da existência humana, capazes de tratar a história de maneira eficiente diante da narrativa a ser construída. O primeiro princípio remete a capacidade do autor de tratar toda e qualquer situação histórica de forma econômica. É preciso saber utilizar os elementos históricos na construção de cenas abstratas tornando-as objetos indispensáveis à ação, selecionando apenas o essencial a essência do que será trabalhado posteriormente pela meditação filosófica. O segundo princípio está em consonância com o primeiro, e atenta o autor a apenas utilizar as circunstâncias históricas quando estas criam aos personagens uma situação existencial reveladora. O terceiro princípio possui como intuito reforçar a lógica apresentada pelos princípios anteriores e afirma que a historiografia apenas escreve as histórias das sociedades, mas não a história do ser humano. Kundera reitera que:

É por isso que os acontecimentos históricos de que falam meus romances são muitas vezes esquecidos pela historiografia. Exemplo: nos anos que se seguiram à invasão russa da Tchecoslováquia em 1968, o terror contra a população foi precedido por massacres, oficialmente organizados, de cães. Episódio totalmente esquecido e sem importância para um historiador, para um politicólogo, mas de um supremo significado antropológico! Não foi senão por esse único episódio que sugeri o clima histórico de *A valsa do adeus* (KUNDERA, 2016, p. 45).

No entanto, o quarto princípio é considerado por Kundera o mais radical entre os demais e defende que as circunstâncias históricas não devem ser os únicos elementos da narrativa capazes de criar uma nova situação existencial para os personagens apresentados no romance. A história pode e deve ser um elemento autônomo no romance, ela pode sozinha ser analisada e entendida como uma situação existencial, devido aos símbolos que possui e propõe ao cenário apresentado à narrativa:

Exemplo: em *A insustentável leveza do ser*, Alexandre Dubcek, depois de ter sido detido pelo exército russo, raptado, preso, ameaçado, obrigado a negociar com Brejnev, volta para Praga. Ele fala no rádio, mas não pode falar, procura respirar faz pausas atrozés entre as frases. O que revela para mim esse episódio histórico (aliás completamente esquecido pois, duas horas depois, os técnicos da rádio foram obrigados a cortar as penosas pausas de seu discurso) é a fraqueza. A fraqueza como categoria generalizada da existência: “Qualquer homem é fraco quando se vê diante de uma força superior, mesmo que tenha um corpo atlético como o de Dubcek”. (...) A situação histórica aqui não é um pano de fundo, um cenário diante do qual as situações humanas se desenrolam, mas é em si mesma uma situação humana, uma situação existencial em desenvolvimento (KUNDERA, 2016, p. 46).

A questão é que, para leitura dos romances, não é necessário que o leitor conheça a fundo as principais vertentes da história das civilizações, pois os romances possuem a responsabilidade fornecer ao leitor toda informação essencial para compreensão da narrativa apresentada. No entanto, como já havíamos comentado anteriormente, para uma leitura mais apurada, é interessante que o interlocutor tenha certa noção sobre o que se trata os principais feitos reflexivos da humanidade durante os séculos civilizatórios. Isto é, que tenha conhecimentos, mesmo que rasos, sobre temas abordados pela: filosofia, sociologia, antropologia e principalmente pela literatura. Muitos destes temas são recorrentes em inúmeras obras literárias, pois questiona a percepção humana da realidade, as possibilidades apresentadas sobre problemas sociais de um determinado período histórico, sobre a capacidade humana de compreender a si mesmo e aos outros, através da empatia, entre outros aspectos da psique humana.

A modernidade, ou o período dos paradoxos terminais, berço do romance moderno é apenas um aspecto da trajetória destes temas reflexivos, destas meditações filosóficas, que muitas vezes fogem da sua área de conhecimento e buscam auxílio de outras disciplinas,

como a física, matemática, antropologia ou até mesmo a história. O romance se destaca nessa trajetória porque é capaz de promover estas junções interdisciplinares através do discurso, das vozes, dos personagens e da construção narrativa. O espírito do romance é o responsável por promover estas junções de saberes, pois compreende que a função da obra de arte literária é se tornar no universo um grande ponto de interrogação diante das perguntas apresentadas. É possível trabalhar e explorar diversas teorias e possibilidades de perceber a existência humana, mas não cabe ao romance respondê-las. Desse modo, o romance é um âmbito da literatura que por definição deveria promover diálogos temáticos pautados na tolerância e na compreensão de que cada um dos segmentos educacionais possui um aspecto importante para o conhecimento do cosmos como um todo.

Nesse sentido, o romancista austríaco Hermann Broch, considerado por muitos como um dos maiores modernistas da literatura no século XX, preferiu caracterizar seus romances por “poli-históricos” a considerá-los parte de uma herança tradicionalista da estética do romance psicológico. Contudo, foi Adalbert Stifter o responsável por fundar o conceito na prosa austríaca no ano de 1857, com o romance, “*Der Nachsommer*”. De acordo com Kundera, por mais que este romance seja considerado por Nietzsche um entre os quatro maiores livros da prosa alemã, na verdade ele não passa de uma “edificante e gigantesca enciclopédia” (KUNDERA, 2016, p. 71). Ao ler “*Der Nachsommer*” podemos apreender sobre zoologia, botânica, geologia, arquitetura e pintura, contudo, devido ao excessivo uso do “poli-historicismo” e da linguagem específica de cada área de conhecimento, esse romance falhou na emissão do espírito do romance.

H. Broch, por outro lado, foi capaz de compreender o poli-historicismo do romance – “a extraordinária capacidade de integração” do mesmo, mas sem perder de vista aquilo que somente o romance pode explorar – as inúmeras possibilidades ontológicas de perceber a existência. Broch argumentava que a poesia e a filosofia não possuíam o anseio e as condições para integrar alguns aspectos dos romances em suas reflexões, contudo, o romance é capaz de integrá-las e este processo não prejudica a consolidação de uma identidade (KUNDERA, 2016, p. 71). Talvez, Broch tenha sido um tanto exigente quanto pensou nas capacidades da filosofia de integração da irracionalidade ou da fantasia romanesca, pois ela é capaz de integrá-las e até mesmo de integrar o espírito do romance em reflexões e teorias. Um fator que Kundera não disserta sobre, provavelmente porque possui uma postura crítica e desconfiada em relação aos teóricos da filosofia, como discutimos anteriormente.

A questão é que H. Broch foi responsável por definir a característica poli-histórica do romance da forma a qual compreendemos contemporaneamente: “mobilizar todos os meios intelectuais e todas as formas poéticas para iluminar o que apenas o romance pode descobrir: o ser do homem” (KUNDERA, 2016, p. 72). Dessa forma, ele foi um dos primeiros autores modernos que percebeu que a modernidade é o período dos paradoxos terminais e que a forma romanesca por si mesma está longe de esgotar-se, o que pode prejudicá-la não é a exploração desmedida de fatores internos ao romance, mas sim a realidade em que se encontra. A forma de produzir romances em si, não possui fim:

O modernismo instituído prescreveu a noção de totalidade, essa mesma palavra que Broch, em compensação, utiliza habitualmente para dizer: na época da divisão excessiva do trabalho, da especialização desenfreada, o romance é um dos últimos lugares onde o homem ainda pode guardar relações com a vida em seu conjunto. (...) Na óptica de Broch, o romance moderno continua na mesma busca da qual participaram todos os grandes romancistas desde Cervantes (KUNDERA, 2016, p. 74).

Diferente dos historiadores, os romancistas consideram uma situação histórica não como um mero fato concretizado geopoliticamente, mas como uma possibilidade inédita e reveladora da existência diante de inúmeras outras possibilidades. Sendo assim, ele não apenas descreve a situação histórica tal qual ela ocorreu, mas porta essa fidelidade histórica como um fator secundário a lógica do romance, o fator primordial a narrativa é construir meditação filosóficas, antropológicas e sociais diante tal feito. É preciso reiterar que “o romancista não é nem historiador nem profeta: ele é o explorador da existência”. Ademais, de acordo com Broch e Kundera, os romancistas conscientes desse processo, desenvolveram uma consciência melancólica diante a história das civilizações, sendo essa, profundamente consciente das armadilhas teóricas construídas diante da perspectiva do romance como mera evolução. O papel do romance é dar continuidade as narrativas e não transformar-se em um subproduto da lógica do capital ou sucumbir-se diante dela.

1.4 A arte da composição do romance diante da perspectiva de Milan Kundera:

A quarta parte da obra “A arte do romance” denominada de “diálogo sobre a arte da composição” consta como a segunda parte do diálogo entre Christian Salmon e Milan Kundera, cedida à revista nova iorquina, *Paris Review*. A primeira inferência apresentada por Kundera sobre a arte da composição parte de algumas reflexões feitas sobre o conjunto das obras de Hermann Broch. Kundera afirma que “todas as grandes obras (e justamente porque elas são grandes) têm alguma coisa inacabada. Broch nos inspira não somente por tudo o que levou a bom termo, mas também por tudo o que visou sem atingir” (KUNDERA, 2016, p.77). De acordo com Kundera, a perspicácia de Broch ao consolidar suas obras nos permitiu atentar sobre a necessidade de implementar três elementos a arte de composição de um romance:

1. de uma nova arte do *despojamento radical* (que permite abranger a complexidade da existência no mundo moderno sem perder a clareza arquitetônica); 2. de uma nova arte do *contraponto romanesco* (suscetível de unir em uma só composição filosófica, a narrativa e o sonho); 3. de uma arte do *ensaio especificamente romanesco* (isto é, que não pretenda trazer uma mensagem apodítica, mas que permaneça hipotética, lúdica ou irônica) (KUNDERA, 2016, p. 77).

O primeiro elemento, arte do despojamento radical, consiste no ato de apreender que o mundo moderno exige que o autor estude e explore a complexidade da existência, contudo, é preciso que ele seja astuto e compreenda que existem limites a memória humana que não devem ser ultrapassados. Para isso, a técnica da elipse é um excelente mecanismo, pois permite a condensação de conteúdos na memória do leitor. Além de construir uma narrativa mais didática, por pautar-se na clareza dos argumentos ao delinear de modo circular a proposta do autor. Em um primeiro momento, apresenta-se a temática, posteriormente é a vez de apresentar os códigos existenciais dos personagens e a forma como estes elementos afetam a ação dos mesmos diante da narrativa, pois os elementos secundários a trama, responsáveis por dar forma ao romance, devem remeter as simbologias estruturais do romance. Assim, o interlocutor ao final da leitura ainda é capaz de lembrar-se de como o romance iniciou-se. Este formato é capaz de induzir ao autor a produzir uma clareza arquitetônica em sua obra.

O segundo elemento, a arte do contraponto romanesco, por outro lado, é um mecanismo que promove a união entre as meditações filosóficas, a narrativa e o sonho, sendo este, um dos mais complexos a arte da composição do romance. Esta união permite o estabelecimento de uma narração onírica, “a imaginação que, liberada do controle da razão,

do cuidado com a verossimilhança, entra nas paisagens inacessíveis à reflexão racional” (KUNDERA, 2016, p. 86). Entretanto, o sonho é apenas um dos elementos capazes de construir esse modelo narrativo, por mais que o termo onírico proveniente do grego *oneirikos* signifique estritamente: sonho. A questão é que as meditações filosóficas, reflexões perante as possibilidades da existência, permitem que autor acesse um espectro da realidade que não é pautada meramente na verossimilhança ou na lógica sistemática apresentada pelo cientificismo. Nesse sentido, a filosofia consegue criar uma ponte entre o real e a imaginação, transformando a narrativa em um exame lúdico e lúcido da existência.

Kundera também argumenta que a polifonia, o uso simultâneo de duas ou mais vozes perfeitamente interligadas, mas capazes de manter uma relativa interdependência, é também uma ferramenta útil na construção de uma narrativa onírica. O romancista afirma que faz uso da polifonia como o mecanismo de promoção do contraponto romanesco, em detrimento, de uma mera meditação filosófica. A verdade é que a polifonia é capaz de promover uma meditação filosófica, sem causar digressões em demasia. O foco permanece no cenário e nos personagens apresentados e não nos aspectos teóricos disponibilizados pelas reflexões apresentadas. A polifonia romanesca é oposta a composição unilinear, sendo assim, ela permite que o autor construa brechas na cronologia da narração, sem que estas afetem a lógica narrativa do romance.

Desse modo, Kundera como um entusiasta da polifonia, argumenta que através desse recurso é possível fazer uma simples comparação entre o romance e a música, pois um dos princípios basilares dos grandes *polifonistas* da música erudita é a capacidade do mesmo em promover uma igualdade de vozes. Entende-se que nenhuma voz apresentada deve se sobrepor ou servir como mero acompanhamento a nenhuma outra voz. É preciso que haja uma combinação rítmica perfeita entre elas, permitindo uma frágil interdependência permaneça e seja capaz de causar um agradável desconforto aos ouvidos. Essa nova e singular melodia é capaz de gerar uma indivisibilidade do conjunto, pois é ela responsável por dar corpo à obra musical. No romance não é diferente, pois “as condições *sine qua non* do contraponto romanesco são: 1. a igualdade das respectivas “linhas”; 2. A indivisibilidade do conjunto” apresentado à narrativa, sendo esta, uma capacidade intrínseca a polifonia no discurso (KUNDERA, 2016, p. 82).

A polifonia de acordo com o filólogo Mikhail Bakhtin, é responsável por delinear a posição do autor no texto, pois parte do princípio que a possibilidade do diálogo significativo

existe e é capaz de afirmar seu valor. Para Bakhtin existem dois critérios constitutivos da polifonia, sendo eles: a percepção dialógica da verdade e a transmissão desta verdade através de uma posição especial do autor no texto. Estes critérios são estritamente correlatos, pois apresentam dois aspectos de um mesmo fenômeno: “a ideologia modeladora da forma” (EMERSON; MORSON, 2008, p. 250). No entanto, quando tratamos aqui do conceito verdade, não queremos atrelá-la a um aspecto normativo da moral, mas sim a um aspecto ontológico – relativo à percepção de um indivíduo sob a realidade. A forma como o autor ou os personagens concebem a realidade experimental construída no romance. De acordo com Bakhtin:

O enfoque polifônico nada tem em comum com o relativismo (ou com o dogmatismo). Mas releva notar que tanto o relativismo como o dogmatismo excluem igualmente toda argumentação, todo diálogo autêntico, ao torná-lo ou desnecessário (relativismo) ou impossível (dogmatismo) (EMERSON; MORSON, 2008, p. 249).

Diante desta pequena digressão, podemos contatar que o papel da polifonia no romance não diz respeito somente a um mecanismo de conjunção de vozes com intuito de promover uma junção entre aspectos da fantasia com a realidade, mas principalmente por permitir que o autor, através da escolha das vozes, seja capaz de ilustrar o aspecto ontológico da realidade experimental a ser explorado no romance. No romance a “Insustentável leveza do ser” o caráter polifônico é evidente na sexta parte da obra, denominada de “A Grande Marcha”, pois está segmento não esboça apenas aspectos narrativos da história contada, mas aspectos de um ensaio sobre o *kitsch* – uma tendência estética caracterizada pelo exagero melodramático ou pela “arte de carregação” (KUNDERA, 2016, p. 135). Este ensaio foi escrito por Kundera para este romance em específico, pois sua função é dar equilíbrio arquitetural a narrativa da obra.

Kundera forjou uma elipse na sexta parte do romance, com intuito de construir um deslocamento cronológico na narrativa da obra, sendo assim, os acontecimentos da “Grande Marcha” são posteriores aos acontecimentos apresentados na sétima parte da obra. O autor comete um ato artístico de despojamento radical, sendo este, um dos seus elementos primordiais a arte composicional do romance. É graças ao despojamento radical que a polifonia torna-se a chave mestra da construção do romance, pois permite ao leitor ser

inundado por um sentimento de melancolia, ao saber de antemão, o futuro da narrativa. Contudo, é importante ressaltar, que este processo de quebra na cronologia da narrativa do romance é resultado das digressões apresentadas quanto às possibilidades estéticas do *kitsch*, quando estas, são tratadas como o ponto ontológico para o desenvolvimento das possibilidades da existência – o espírito do romance.

É importante lembrar que não cabe ao domínio do romance afirmar, desenvolver dogmas, pois sua identidade é pautada no desenvolvimento de hipóteses. “A meditação romanesca é, pois, por essência, interrogativa, hipotética” (KUNDERA, 2016, p. 84). Portanto, devemos partir do pressuposto que o romancista pode exprimir diretamente suas ideias e anseios em suas obras, contudo, essas devem necessariamente partir de exercícios de reflexões, de improvisações ou até mesmo de jogos de paradoxos, mas não devem ser meras afirmações atreladas a uma vertente de pensamento. O romancista apenas se torna um grande intelectual, quando este é capaz de “criar em seus personagens universos intelectuais extraordinariamente ricos e inéditos” (KUNDERA, 2016, p. 84).

Diante de uma perspectiva similar a apresentada anteriormente, Jean-Paul Sartre argumentou, em um artigo denominado de “*M. François, Mauriac et la liberté*”, de 1939, que era contrário a qualquer prática romanesca na qual o autor apresenta-se suas inferências e reflexões em uma posição privilegiada ao dos personagens. Além do mais, defende que os romancistas não devem cometer juízos de valores na narrativa de suas obras de forma aberta e direta, pois caso o fizessem tomariam a posição de Deus diante da trama. E vale lembrar que a na lógica moderna do gênero romanesco, a do espírito do romance, Deus e a prática da exploração das possibilidades da existência são mutuamente excludentes:

Um romance é escrito por um homem para homens. Aos olhos de Deus, que traspassa as aparências sem nelas se deter, não há romance. (...) Num verdadeiro romance, assim como no mundo de Einstein, não há lugar para um observador privilegiado. (...) A introdução da verdade absoluta num romance só pode provir de um erro técnico, pois o romancista não tem o direito de formular juízos absolutos (SARTRE, 1939 apud BAKHTIN, 2011, p. 21-22).

Kundera afirma que em inúmeros dos seus romances é possível encontrar passagens, nas quais, ele usa diretamente sua voz, de autor, na narrativa. No entanto, ele argumenta que

ao utilizar sua voz de autor na narrativa, este discurso, proveniente de uma reflexão, está necessariamente atrelado a um personagem. Esta ferramenta discursiva permite que o autor possa pensar as atitudes do personagem, analisar as circunstâncias diante do paradigma do personagem, contudo, é possível que ele o faça através das reflexões levadas pelo próprio personagem. A metalinguagem permite um diálogo íntimo e profundo entre autor e personagem, e consegue construir certas linhas de análise que talvez o personagem, diante de suas limitações circunstanciais, não poderia fazê-lo naquele momento em específico da narrativa. Podendo caracterizar, tanto uma quebra na cronologia narrativa quanto uma polifonia.

Na segunda parte da obra “A insustentável leveza do ser” a narrativa toma corpo, inicia-se, diante de uma reflexão do autor sobre as relações possivelmente existentes entre o corpo e alma. Entretanto, essa digressão é necessária ao espírito do romance por estar intimamente ligada ao código existencial de Tereza, uma das personagens centrais da trama. Por outro lado, de vez em quando, algumas destas reflexões assumem um caráter de meditação filosófica e não estão diretamente ligadas a nenhum personagem. Mas o autor busca desde a primeira palavra apresentada, criar indagações que possuam um tom irônico, experimental, lúdico ou meramente interrogativo. Grande parte das digressões apresentadas na sexta parte da obra, “A Grande Marcha”, possui este caráter:

Toda a sexta parte de A insustentável leveza do ser (“A Grande Marcha”) é um ensaio sobre o *kitsch*, tendo por tese principal: “O *kitsch* é a negação absoluta da merda”. Toda essa meditação sobre o *Kitsch* tem uma importância totalmente capital para mim, existem por trás dela muitas reflexões, experiências, estudos, até paixão, mas o tom nunca é sério: é provocativo. Esse ensaio é impensável fora do romance; é o que denomino um “ensaio especificamente romanesco” (KUNDERA, 2016, p. 86)

Um dos três elementos necessários à composição de um romance, de acordo com Kundera, é o ensaio especificamente romanesco. Sendo este, o terceiro elemento o qual não dissertamos sobre, isto porque, pouco ou quase nada se diz, especificamente, sobre este elemento na narrativa. Mas diante da citação direta supracitada, com intuito de reforçar a lógica do discurso direto do autor no romance como uma mera digressão ou ensaio lúdico, irônico ou provocativo a reflexões já apresentadas na obra, através dos personagens, como fator de extrema importância ao espírito do romance – o ensaio especificamente romanesco

serve a este propósito. Dar luz a ideias desenvolvidas pelo autor, contudo permitindo a este, certa licença poética diante de uma narrativa, que por definição, não permitiria tal interferência.

Por outro lado, Kundera argumenta que nenhum outro elemento assegura a coerência do romance como a unidade temática. A temática é o elemento responsável por dar ao conjunto da narrativa do romance uma coerência interior. De acordo com o romancista, é importante para a coerência interior da obra, moldar a narrativa através da segmentação de dois níveis estruturais: o primeiro refere-se à mera composição da história romanesca, em um segundo momento, é necessário delinear e desenvolver os temas que darão sentido ao roteiro da história apresentada. O segundo nível estrutural é de extrema importância à conjuntura do romance, pois ele permite que os temas sejam explorados ininterruptamente na história apresentada, dando corpo e sentido aos códigos existenciais dos personagens e principalmente, ao desenvolvimento das possibilidades da existência – ao espírito do romance.

Em contrapartida, um romance que não é capaz de delinear com precisão seus temas e os desenvolver, de acordo com as propostas apresentadas pelo roteiro da narrativa – perde sua densidade. Contudo, um tema pode ser desenvolvido fora do roteiro da narrativa, da história. Este processo é denominado por Kundera como digressão, e é responsável por permitir que o autor, por um determinado período tempo, abandone a história romanesca apresentada e dê voz às reflexões feita por este durante o processo de escrita do romance. É neste momento, que o autor assume uma licença poética e interfere diretamente no romance, usando da metalinguagem como ferramenta linguística. Kundera argumenta que: “toda a reflexão sobre o *kitsch* em *A insustentável leveza do ser* é, por exemplo, uma digressão”, pois ele abandona por um momento o roteiro narrativo da história do romance para trabalhar diretamente com o tema *kitsch*. Diante desta perspectiva, o processo de digressão não afeta negativamente o espírito do romance, mas permite que as possibilidades existenciais apresentadas no romance sejam exploradas de forma lúdica e didática.

Além de mais, o tema, como já vimos anteriormente, também deve estar de acordo com a arte do contraponto romanesco, pois deve estar atrelada a estrutura elíptica da narrativa do romance. Dessa forma, ele deve retornar inúmeras vezes ao longo da história, demonstrando que independente do contexto apresentado, a narrativa possui uma coerência interna bem consolidada:

Por exemplo: o motivo do quarteto de Beethoven, que passa da vida de Tereza às reflexões de Tomas e atravessa também os diferentes temas: o do peso, o do *kitsch*; ou então o chapéu-coco de Sabina, presente nas cenas Sabina-Tomas, Sabina-Tereza, Sabina-Franz, e que expõe também o tema das “palavras incompreendidas” (KUNDERA, 2016, p. 90).

Portanto, o tema possui a função de tornar-se uma interrogação existencial dentro da lógica narrativa do romance, pois é responsável por examinar palavras particulares que são fundamentais ao código existencial de alguns personagens. Estas palavras podem ser denominadas de palavras-tema, devido à potencialidade que carregam na construção da narrativa. Para que um romance seja bem-sucedido na estrutura temática proposta, estas palavras fundamentais devem necessariamente ser transformadas em uma categoria da existência, diante das potencialidades existenciais presentes no romance. Kundera afirma que: “O romance é construído sobre essas poucas categorias como uma casa sobre pilares. Os pilares de *A insustentável leveza do ser* são: o peso, a leveza, a alma, o corpo, a Grande Marcha, a merda, o *kitsch*, a compaixão, a vertigem, a força e a fraqueza” (KUNDERA, 2016, p. 90).

Um último aspecto a ser analisado na arte da composição do romance é o plano arquitetônico dos romances de Kundera, que geralmente, são divididos em sete partes. Kundera percebeu que até o ano de publicação do livro “A arte do romance”, em 1986, noventa por cento das obras romanescas anteriores a esta data tinham em comum uma estrutura composta em sete partes. Algo que para ele não era mera coincidência, pois como já abordamos anteriormente, Kundera acredita que existem semelhanças importantes entre a composição de uma música e a de um romance. Entretanto, esta estrutura também não fora premeditada, mas provavelmente proveniente do seu amor pela música. O interessante é que Kundera até os 25 anos, era mais interessado pela música do que pela literatura, o que o permitiu perceber, anos depois, que todas as estruturas de suas obras eram pautadas na lógica do quarteto *op. 131 de Beethoven*, que é composta por sete partes:

Primeiro movimento: lento; forma de fuga; 7’21”. *Segundo movimento*: rápido; forma inclassificável; 3’26”. *Terceiro movimento*: lento; simples exposição de um só tema; 51”. *Quarto movimento*: lento e rápido; forma de variações; 13’48”. *Quinto movimento*: muito rápido; *scherzo*; 5’35”. *Sexto movimento*: muito lento; simples exposição de um só tema; 1’58”.

Sétimo movimento: rápido; forma-sonata, 6'30" (KUNDERA, 2016, p. 96-97).

Para Kundera Beethoven é considerado um dos melhores arquitetos da música, pois toda evolução artística presente nas variações melódicas do compositor, eram pautadas no desejo de transformar o conjunto em unidade. De construir uma perfeita coesão temática e melódica. De acordo com o romancista, o quarteto *op. 131* é o ápice da perfeição arquitetônica do musicista, pois a discrepância existente entre nas durações das partes conseguem criar um equilíbrio perfeito no conjunto da obra. Percebe-se que o terceiro movimento é quinze vezes mais rápido do que quarto movimento e que o sexto movimento também é estranhamente breve diante da duração dos demais, com isso, estes dois movimentos breves são os responsáveis por manter em sintonia as sete partes – que são tão distintas umas das outras. De acordo com Kundera: “Se todas as partes tivessem mais ou menos a mesma duração, a unidade desabaria. Por quê? Não sei explicar. É assim. Sete partes de uma mesma duração seriam como sete grandes armários postos um do lado do outro” (KUNDERA, 2016, p. 97).

Ademais, a explicação apresentada por Kundera deixa a desejar, pois não consegue ser clara ou direta quanto ao porquê é possível constatar que a *op. 131* é o auge da perfeição arquitetônica. O problema é que nem ele sabe o porquê, na verdade, ele faz uma afirmação pautada não em uma lógica desenvolvida perante elementos da tradição musical, mas em um instinto. Kundera acredita que, provavelmente, está lógica numérica impõe-se naturalmente, como uma mera necessidade da forma e nada tem a ver com o uso consciente da lógica. Como vimos anteriormente, através das reflexões apresentadas sobre a polifonia, à composição polifônica é o mecanismo responsável por unir os elementos heterogêneos de uma narrativa e também permite que autor faça digressões importantes a obra, e principalmente, pode ser a responsável por contribuir para que o romance se adeque ao ritmo natural imposto pelos movimentos em sete. Sendo, esta última inferência, uma mera especulação diante dos argumentos trabalhados por Kundera.

Neste capítulo tínhamos como objetivo principal demonstrar como as reflexões de Kundera sobre a arte de composição do romance, é capaz de nos fornecer elementos, que possam nos ajudar a responder à pergunta de pesquisa proposta a dissertação. E de fato, conseguimos reunir elementos da conjuntura estrutural do romance capazes de nos guiar

diante da pergunta proposta. O livro-ensaio conseguiu elucidar aspectos da pergunta através do desenvolvimento de temas como: espírito do romance, código existencial dos personagens, palavras fundamentais ou palavras-temas, elipse estrutural, polifonia e os paradoxos terminais. Diante de tais elementos, no terceiro capítulo dissertaremos sobre a capacidade do romance ser compreendido como uma ferramenta de esclarecimento social. O segundo capítulo, por outro lado, será responsável por dar continuidade ao debate apresentado sobre o papel da filosofia na hermenêutica do romance, o qual, também servirá como ferramenta elucidativa a proposta do terceiro segmento do trabalho.

Capítulo 2 – O papel da hermenêutica e da filosofia na composição do romance

O segundo segmento da dissertação possui como objetivo desenvolver uma breve discussão sobre o papel da hermenêutica no processo de construção e compreensão do texto. Partiremos do pressuposto que na tradição hermenêutica ocidental o objeto em observação remete principalmente ao discurso construído ao longo da junção de códigos de linguagem, dessa forma, a hermenêutica seria principalmente uma ferramenta das ciências interpretativas, capaz de promover uma decodificação contextual. Através da hermenêutica, entendida sobretudo em seu sentido clássico, seríamos capazes de compreender como o pensamento se transforma em discurso escrito e como este discurso, ao fazer uso da retórica é capaz de consolidar um arcabouço teórico ao criar significados ao contexto apresentado. Construindo, deste modo, a sua forma.

Seguindo a lógica apresentada, Friedrich Schleiermacher, apresentou no século XIX as ciências interpretativas o conceito de inversão retórica, o qual, compreendia que a junção de mecanismos de interpretação gramatical com os modelos de interpretação psicológica, seriam capazes de fundar uma hermenêutica técnica universal, a qual, compreenderia o entendimento como uma reconstrução do discurso apresentado pelo autor. Wilhelm Dilthey em consonância com Schleiermacher, apresentou a ideia de que a hermenêutica não deveria focar-se aos aspectos filológicos no processo de reconstrução do discurso, mas na metodologia utilizada pela mesma, pois a metodologia, neste momento histórico, era considerada como uma

reflexão apurada e bem estruturada sobre os métodos constitutivos de um segmento da ciência (GRONDIN, 2012).

Dilthey percebeu a importância de promover uma justificação metodológica das ferramentas utilizadas no processo de entendimento hermenêutico nas ciências humanas, pois a filosofia neokantiana havia promovido uma recusa da metafísica e anexado o domínio do conhecimento em geral, as metodologias das ciências exatas. Nesse sentido, Dilthey questionava qual era o papel das ciências humanas no processo de inegável desenvolvimento técnico-científico do século XIX. Na sua obra de 1883 “Introdução às ciências humanas”, Dilthey busca propor uma forma de construir uma fundamentação lógica, epistemológica e metodológica das ciências humanas. O filólogo almeja fundamentar as ciências do entendimento, hermenêutica, sobre categorias do conhecimento que lhe fossem intrínsecas (GRONDIN, 2012).

Desse modo, em 1900 Dilthey publicou a obra “A origem da hermenêutica” na qual, esta ciência interpretativa, é estabelecida como a primeira grandeza no processo de consolidação de uma metodologia própria as ciências humanas. Dilthey inspirou-se na distinção feita pelo historiador Johann Gustav Droysen entre o entender (*verstehen*) e o explicar (*erklären*), pois as ciências humanas não desejam apenas explicar um fenômeno, descrevê-lo através de leis e modelos consagrados pela experiência empírica, mas compreender a individualidade histórica por meio de suas manifestações externas. Dilthey então argumenta que a metodologia das ciências humanas pode ser considerada como uma extensão da metodologia do entendimento, da hermenêutica. Portanto, para Dilthey a hermenêutica é definida como:

“a arte da interpretação das manifestações vitais fixadas por escrito”.
O objetivo da interpretação é *entender* a individualidade a partir de seus sinais exteriores: “Chamamos *entendimento* o processo pelo qual conhecemos o interior pelo auxílio de sinais percebidos desde o exterior por nossos sentidos”. (...) O processo de entendimento consiste em “recriar” em si o sentimento vivido pelo autor, partindo de suas expressões. (...) A tríade da experiência, da expressão e do entendimento aparece desde então como constitutiva da hermenêutica das ciências humanas (DILTHEY, 1947 apud GRONDIN, 2012, p. 34-37).

Diante do supracitado, Dilthey foi responsável por defender no século XIX o argumento de que, o papel fundamental da hermenêutica era consolidar-se como teoria da ciência, pois a universalidade provida pela capacidade interpretativa humana era a chave de toda certeza histórica. Contudo, no início do século XX, Martin Heidegger com a publicação da obra “Ser e o tempo” torna-se responsável por promover uma transformação filosófica da hermenêutica e diante disto, transformá-la em filosofia independente. Esta mudança na percepção da hermenêutica é conhecida como a virada existencial da hermenêutica (GRONDIN, 2012).

Este capítulo será responsável por demonstrar a importância da linguagem e da compreensão do processo de construção e entendimento da mesma, como ferramentas essenciais para o estabelecimento da literatura como uma forma de esclarecimento psicossocial. O recorte teórico hermenêutico recairá sobre o século XX, sobre as vertentes hermenêuticas de caráter existencial e a vertente de ênfase histórico-social apresentada por Michail Bakhtin. Nesse sentido, o intuito é analisar o papel das teorias filosóficas e filológicas na compreensão de como são estabelecidos os mecanismos que permitem o entendimento de uma narrativa, após a construção da mesma. Somente através da decodificação dos signos e dos códigos de linguagem que o interlocutor é capaz de ser transformado pela linguagem e pela narrativa apresentada pelo autor.

Portanto, o segundo capítulo defende o seguinte argumento diante da pergunta de pesquisa: a interpretação e o entendimento da linguagem são ferramentas essenciais a uma leitura apurada de obra literária. O sentido e o significado moral apresentados por um romance só podem ser desvendados pelo interlocutor, quando este, compreende através da interpretação da narrativa os nuances utilizados na construção do romance. Contudo, a definição ou a análise do que consiste em um processo interpretativo ou de entendimento não é unanimidade entre os filósofos e filólogos da área. O debate quanto as possibilidades e os limites da hermenêutica é considerado como essencial ao campo hermenêutico moderno. Heidegger foi o precursor no processo de definição e análise de ambos os fatores, contudo, Gadamer e Derrida fizeram inúmeras ressalvas a proposta heideggeriana que são de suma importância ao debate contemporâneo. E é neste debate, que o arcabouço teórico do capítulo reside.

2.1 Considerações de Heidegger sobre hermenêutica moderna

Heidegger foi responsável por transformar o objeto, a vocação e o estatuto da hermenêutica, pois acreditava que a filosofia possuía como objeto de estudo o *ser* enquanto tal e existência humana, compreendida por Heidegger, como um ser hermenêutico. Deste modo, Heidegger defende que o objeto da hermenêutica não incide meramente sobre as ciências interpretativas ou sobre manifestações consolidadas no tempo através da escrita, mas sobre a próprio modo do *ser-aí*, sendo este, uma existência concreta e individual. A vocação hermenêutica, por outro lado, torna-se fenomenológica, colocando assim, em segundo plano, aspectos antes tão importantes para a hermenêutica clássica como: metodologia, técnica e normatividade. Diante da nova proposta, o estatuto hermenêutico deixa de incidir sobre a interpretação e seus métodos e torna-se um processo de interpretação em consonância com a ontologia fundamental, deixando também as ciências humanas em segundo plano (GRONDIN, 2012).

A hermenêutica da existência possui como pilares estruturais, três premissas herdadas a partir de três inferências das vertentes tradicionais das ciências interpretativas. A primeira premissa é oriunda da lógica *diltheyana*, a qual, afirma que a vida é intrínseca a hermenêutica, isto é, o ser humano só é capaz de produzir conhecimento, a partir do momento, que este é capaz de interpretar a própria existência. A segunda premissa provém da lógica apresentada por Husserl, a qual, defende que a consciência reside, em um primeiro momento, na produção de intenção do sentido. Husserl acreditava que o escopo da produção de conhecimento reside na fenomenologia, pois o ser humano é apenas capaz de produzir saberes, através do uso da intuição na sua forma mais pura. No entanto, a intuição reside em um aspecto intencional, pois para ser capaz de construir pensamentos especulativos, o ser humano, precisa antes de mais nada, possuir a intenção de fazê-los. Ademais, a terceira premissa inspira-se na lógica filosófica de Kierkegaard, o qual argumenta, que a existência humana é pautada na escolha, na capacidade de orientar a existência do indivíduo, de construir e seguir códigos éticos, morais ou sociais e de transcendê-los através da religião. Neste sentido, a existência pressupõe em sua essência a capacidade interpretativa da mesma (GRONDIN, 2012).

Diante da síntese dos pressupostos supracitados, Heidegger, apresenta como vertente teórica da filosofia moderna a “hermenêutica da facticidade”. O termo facticidade recorre a

percepção de que o *ser-aí* é compreendido como um *ente* concreto e individual, o qual, possui uma percepção própria da realidade que o circunscreve. Essa assimilação da realidade ocorre através de processos intuitivos e principalmente através do contato com a realidade. Heidegger, argumenta que a hermenêutica da facticidade é intrínseca a própria existência, pois o *ser-aí* (autor da hermenêutica da facticidade) não pode ser substituído no processo de percepção e interpretação da própria existência. (GRONDIN, 2012).

A facticidade para Heidegger é compreendida como algo a ser interpretado, pois entender é um dos seus principais modos de ser. Dessa forma, a facticidade é percebida no interior da interpretação do *ser* que nela está atrelado. Em outras palavras:

Mas é a própria existência que cabe elaborar a hermenêutica de sua própria facticidade e que, em certo sentido, ela prática de maneira mais ou menos *inconsciente* pelo fato de já viver no interior de algumas interpretações. Essa possibilidade de elucidação se funda sobre o que é a existência, quer dizer, um espaço aberto que não é inteiramente regulado pela ordem dos instintos, mas que pode determinar sua orientação vital fundamental e se libertar das interpretações “alienantes” de seu *ser* (GRONDIN, 2012, p. 40).

Nesse sentido, a hermenêutica da facticidade possui como objetivo recordar ou acordar o *ser-aí* para o processo de percepção existencial. A hermenêutica possuirá como meta retirar a facticidade de um processo de esquecimento de si mesma, expulsá-lo do processo de alienação que assola o *ser* que, na era moderna, está inserido em uma lógica de conhecimento cientificista, pautada nas coletas e análises da experiência sensível, das leis da natureza. A hermenêutica despertará a existência para compreensão do seu processo de florescimento. Grondin então argumenta que: “O tema da hermenêutica é, então o *Dasein* de cada um, questionado de maneira hermenêutica quanto a seu caráter de *ser*, a fim de elaborar um despertar radical a propósito de si mesmo” (GRONDIN, 2012, p. 41). É importante ressaltar que o termo supracitado, *Dasein*, para Heidegger é definido como “*ser no mundo*”. Heidegger então argumenta, que a hermenêutica da facticidade está imersa em um processo de desconstrução das vertentes teóricas e do senso comum que mantêm as interpretações do *ser* existente alienadas. Desse modo:

Não se trata, então, de propor uma nova moral, mas de convidar o *Dasein* para ser o que ele é, um *ser* que pode ser “aí” onde caem as decisões

fundamentais quanto a seu *ser*, mas que muito frequentemente está noutra lugar, distraído, longe de si. (GRONDIN, 2012, p. 42).

Heidegger então defende que a hermenêutica da facticidade não é um mero segmento filosófico das ciências humanas, mas é concebida como uma ontologia fundamental, pois sua questão primeira é a do *ser*. Antes mesmo de construir um viés teórico cientificista o *ser-aí* possui uma forma de perceber a realidade em que está inserido, sendo assim, ele utiliza de “métodos” hermenêuticos para decodificar as matrizes, os aspectos da realidade, observadas pelo mesmo, mesmo que este, não esteja ciente do processo empregado na produção de conhecimento. (GRONDIN, 2012).

Esta nova percepção da hermenêutica será responsável pela “virada ontológica”, pois representa a ruptura com a lógica tradicionalista das ciências interpretativas, a qual, acreditava que o objeto da hermenêutica residia nas escrituras, na concretização do pensamento no tempo e espaço. No entanto, percebe-se que esta percepção da hermenêutica é limitada e restringe-se apenas a um aspecto ontológico. Dessa forma, o propósito desta virada hermenêutica será agregar aos métodos de produção de conhecimento, a percepção de que a ausência do esclarecimento diante da questão do *ser* impossibilita a produção de um conhecimento abrangente e preciso, que estará de acordo com as especificidades e complexidades observadas pelo *ser-aí* no mundo (GRONDIN, 2012).

Diante do supracitado, a hermenêutica fenomenológica será responsável por anunciar as estruturas fundamentais do *ser-aí* e o sentido autêntico do mesmo, pois estas são variáveis essenciais na compreensão da existência humana, sendo está, a do *ser-no-mundo*. Nesse sentido, embora esse não seja o objetivo de Heidegger, a fenomenologia da hermenêutica da facticidade poderá ser depois entendida como uma “metodologia das ciências históricas do espírito”, na qual, o método agrega ferramentas de *entendimento*, sendo estas, regidas pela necessidade de orientação do *ser-aí* que está integrado a um mundo material ao qual ele possui uma percepção limitada (GRONDIN, 2012, p. 46). O entendimento, é aqui percebido, como uma possibilidade residida no indivíduo que se desdobra, com intuito de fazer uma leitura apurada de uma estrutura da realidade percebida pelo mesmo (facticidade). “Entender, portanto, é *poder* algo e o que é “podido” nesse poder é sempre uma possibilidade de si mesma, um “se-entender” (GRONDIN, 2012, p. 47).

Portanto, a produção de conhecimento, entendimento da realidade sensível e inteligível, está diretamente atrelada a psique humana, a capacidade de produção de pensamentos, códigos e linguagem através de intuições mentais, das repetições e reproduções da mesma. O *ser-no-mundo*, a existência humana, projeta-se mentalmente diante da possibilidade de compreender a si mesmo e a realidade que o circunda. Através de processos intuitivos, o indivíduo inicia sua busca pelo entendimento da realidade. A consciência procura gerenciar estes processos intuitivos, ao categorizá-los e organizá-los por segmentos temáticos, diante das recepções obtidas em contato com o mundo sensível, material. Sendo assim, a consciência lança projetos de entendimentos que buscam entender os mistérios do mundo percebido pela existência. Contudo, os projetos possuem uma lógica de antecipação de significados atrelados a eles, pois os códigos linguísticos são frutos de intuições que previamente já possuem uma busca por significação, nesse sentido, a linguagem é premeditada pela intenção do autor. A existência por si só remete a uma necessidade de significação, de uma simbologia (GRONDIN, 2012).

Partindo do pressuposto de que o entendimento é concretizado através de uma estrutura de antecipação de significados regida pela necessidade de orientação do *ser-no-mundo*, diante dos desafios apresentados pela existência, a estrutura de antecipação de significados promove uma interpretação da língua corrente, uma explicitação dos significados contidos no processo de percepção da realidade. Este processo de explicação é denominado por Heidegger como *Auslegung*. A estrutura de entendimento antecipador possui como objetivo dar visão a intenção que reside na própria existência. O sentido pelo qual os seres humanos lançam ao mundo inúmeros projetos de compreensão do mesmo. Dessa forma, pode-se constatar que em um primeiro momento, existe uma tentativa de entendimento da realidade, do projeto lançado pelo *ser-aí*, e que em um segundo momento há uma tentativa de interpretação do mesmo, que visa constatar as intenções humanas diante das construções de saberes em geral (artes, ciência, religião, etc.) (GRONDIN, 2012).

A interpretação de caráter explicativo faz parte da estrutura de antecipação de significados e possui como estrutura três fatores: o *pré-saber*, correspondente ao horizonte ao qual a perspectiva está sendo desenvolvida; a *previsão*, a qual, consta a intenção do *ser-aí* ao delinear os significados a serem desenvolvidos no horizonte apresentado; e por fim, a *pré-apropriação*, sendo esta, compreendida, como conceito que antecipa o que pretende ser entendido, demonstrando assim, uma ausência de neutralidade no processo de entendimento

da realidade, de construção de saberes. O propósito, então, é delinear a estrutura de antecipação e destacar os aspectos aos quais ela implica sentido, promovendo assim, uma intenção de elucidação da intenção do autor, *ser-no-mundo* (GRONDIN, 2012).

Ademais, Heidegger defende que na hermenêutica não há lugar para subjetivismos ou produção de interpretações ou entendimentos constitutivos de uma lógica cientificista de neutralidade axiológica. O processo de compreensão da existência só é possível através da elaboração de análises conceituais pautadas em conhecimentos prévios, de uma percepção ontológica fundamental, factual, da realidade, das intenções e intuições da existência em questão. Partimos do pressuposto que a existência humana é concreta por essência. Dessa forma, o conhecimento é mutável, fluido, é intrínseco a um círculo de entendimento, sendo este, virtuoso. Não é possível chegar a uma interpretação independente de preconceitos, contudo, é possível compreender o círculo do entendimento em que este preconceito constituiu uma base para produção de pressupostos e conceitos que pautaram um saber. Nesse sentido:

O que é decisivo, chamará Heidegger, não é sair do círculo, mas entrar nele da maneira conveniente. Para ele, isso quer dizer que a tarefa primeira da interpretação é não a de ceder preconceitos arbitrários, mas de elaborar estruturas de antecipação do entender a partir das próprias coisas (com isso Heidegger dá a entender que não renuncia, de modo algum, à concepção clássica da verdade como adequação à coisa). A máxima hermenêutica de Heidegger consiste, então, em destacar a estrutura de antecipação do entendimento, em vez de fazer como se ela não existisse. É, então, um exercício de rigor, ou seja, de autocrítica que Heidegger convida a interpretação (GRONDIN, 2012, p. 51).

2.2 H. G. Gadamer e J. Derrida: um novo paradigma apresentado à arte do romance

Neste segmento de capítulo iremos explorar a importância das inferências feitas por Gadamer e Derrida ao debate hermenêutico contemporâneo. Contudo, é importante compreender que ambos filósofos possuem uma visão distinta de como a hermenêutica deve ser concebida e de quais são os elementos responsáveis por sua regência e aplicabilidade. Gadamer era aluno de Heidegger e manteve inúmeros elementos concebidos por Heidegger na

hermenêutica da existência em suas inferências. Para Gadamer, a filosofia hermenêutica é fruto de uma inclusão das propostas teóricas de Heidegger no cerne do entendimento das ciências humanas. Derrida, por outro lado, possuía uma proposta hermenêutica com viés mais desconstrutivista. Enquanto a estrutura de antecipação do conhecimento de significados para Heidegger e Gadamer possuem um vínculo com aspectos da metafísica e com a universalidade, para Derrida, o produto da linguagem e dos significados que as permeiam é apenas resultado de um sistema de diferenças entre fonemas. Sendo assim, o filósofo não acredita nos fundamentos de uma correlação estabelecida entre o signo, sentido (ou conceito) e objeto (GOULART, 2003; SCHMIDT, 2016).

Gadamer intrigado pelas declarações de Derrida de que as inferências filosóficas de Nietzsche conseguiram, com excelência, libertar a filosofia do logocentrismo e dos conceitos metafísicos como verdade ou *ser*, e por este motivo, a hermenêutica clássica estava fundada em preceitos e elementos errôneos. Gadamer alegava que Derrida estava equivocado nestas alegações, pois Nietzsche não apenas falhou em tentar libertar a filosofia das amarras da metafísica, se é que de fato possuiu tal intuito, mas Nietzsche era por si só um filósofo imerso nos problemas metafísicos. Deste modo, Gadamer propõe um encontro, um debate imediato com Derrida, no qual, ambos filósofos poderiam dialogar sobre suas percepções hermenêuticas, defenderem seus pontos de vista e procurar compreender as discrepâncias existentes entre as teorias propostas por ambos filósofos. Tal encontro ocorreu em Paris, em abril do ano de 1981, contudo, foi considerado por muitos, inclusive, por ambos filósofos um debate improvável, pois ambos possuíam como alicerces teóricos elementos demasiadamente distintos, o ponto de partida de uma filosofia praticamente negava a outra. A preocupação era em como promover uma comunicação eficiente sob este tema, comum para ambos, pois até a noção de verdade estava em questão (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

Contudo, apesar das improbabilidades, o debate entre ambos fluiu a contento, como era imaginado, não chegaram a um consenso, pois este provavelmente não era o intento de ambos. Mas é indiscutível que a comunicação entre ambos filósofos tenha moldado as futuras considerações feitas por Gadamer sobre a finalidade da hermenêutica, pois este, retoma inúmera vezes o conceito de universalidade sob uma ótima mais crítica e dialógica com os pontos que a hermenêutica desconstrutivistas de Derrida havia questionado. Em suas últimas inferências, Gadamer, procurou elucidar que a compreensão não era uma ferramenta de apropriação ao outro, mas reconhecimento de que o outro pode seguir com uma lógica, uma

racionalidade, que seja contrária à de seu interlocutor e mesmo assim, ser possível compreendê-lo. Sendo esta, uma alusão direta a uma das críticas feitas por Derrida e a proposta hermenêutica do mesmo. Derrida, por outro lado, escreveu sobre o diálogo de ambos e sobre a influência que este evento o trouxe nos primeiros parágrafos da obra “*Beliérs, le dialogue ininterrompu: entre deux infinis*” (HAMMES, 2012):

Não sei se tenho direito, sem presunção, a falar de um diálogo entre Gadamer e eu. Porém, por pouco que o tentei, repetirei, pois, que este diálogo foi o primeiro interior e *Unheimlich*⁴. O segredo do que mantém este *Unheimlichkeit*⁵, aqui, neste mesmo instante, é que este diálogo interior provavelmente tem guardado viva, ativa, feliz, a tradição do que pareceu interrompido no exterior, me refiro em particular no espaço público. No foro interno que não se fecha jamais, esta entrevista tem guardado, quero crê-lo, a memória de um mal-entendido desta interrupção de forma ininterrupta, silenciosa, ou não, - para mim mais frequentemente interior e aparentemente muda (DERRIDA, 2003 apud HAMMES, 2012, p. 71).

De acordo com documentos que remetem ao debate, Derrida intencionalmente recusou-se a aderir as pré-condições ao diálogo definidas por Gadamer na obra “Verdade e Método”⁶. Gadamer argumentava que a pré-condição de um diálogo genuíno é à vontade ou intuito de ambos participantes de acessar a verdade, independente de qual seja o tema que instigue o debate. Espera-se que ambas as partes promovam o diálogo com o objetivo de acessar uma iluminação, obter uma clareza ou compreensão súbita do problema apresentado, evitando, neste processo, apenas confirmar a noção de uma das partes sobre a temática. Esta atitude foi vista por muito comentadores, inclusive por Gadamer, como uma tentativa do Derrida de descredibilizar a hermenêutica clássica. Contudo, o que Derrida de fato pretendia com esta atitude, era reforçar a crença de que a proposta de Gadamer de promover a noção participação sincera ou boa vontade como uma pré-condição ao diálogo, cria uma sombra sobre as relações de poder que conduzem o debate. Derrida argumenta que a procura pela verdade nunca está desconectada de interesses ou valores (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

⁴ *Unheimlich* é um adjetivo, no dicionário alemão é definido como um sentimento, sendo este, de medo inconsciente ou indefinido e que geralmente evoca uma sensação de horror. De acordo com Freud, o *Unheimlich* evoca-se quando o que deveria manter-se oculto, por alguma razão, se sobressai.

⁵ *Unheimlichkeit* é um substantivo feminino, referente a algo que é em si, por definição e não característica, algo assustador.

⁶ GADAMER, H. G. **Verdade e método**, 1960.

É importante ressaltar que atitude de Derrida era um mecanismo que permitia filósofo não entregar-se ao que considerava hipócrita ou ingênuo, a algo em que não acreditava. Deste modo, Gadamer mesmo considerando a atitude do colega como uma afronta a hermenêutica clássica, não a considerou como uma atitude de má fé ou incitada pelo ego ou pela mera vontade de afirmar-se. É interessante também observar, que após ambos os filósofos reforçarem suas ideias através de breves comunicações, apresentado uma leitura elucidativa de quais acreditavam ser os objetivos e elementos da hermenêutica, Derrida apresentou três críticas ao trabalho de Gadamer formuladas no formato de três questionamentos endereçados diretamente ao filósofo. Deste modo, é possível reforçar a perspectiva de que havia sim uma pré-disposição ao diálogo por parte do Derrida. Ao invés de apenas criticar seu colega de profissão, Derrida desejava ouvir o que este tinha a contra-argumentar (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

No entanto, para compreendermos melhor o que estava em jogo no debate proposto por Gadamer, é preciso elucidar alguns elementos da filosofia hermenêutica proposta pelo mesmo. Gadamer defendia a estrutura de antecipação proposta por Heidegger como um mecanismo capaz de promover a projeção de sentido, sendo este, essencial a toda forma de entendimento. Para ambos filósofos, não poderia haver interpretação caso o intérprete não possuísse um “pré-entendimento” que pudesse moldar ou dar forma as experiências que o texto o remetesse. Deste modo, o entendimento é apresentado como um convite a uma análise crítica de seus pré-juízos. Gadamer acreditava em um processo de constante revisão, pois uma interpretação justa só é possível se o intérprete não render-se a preconceitos arbitrários e buscar compreender os elementos linguísticos do texto pelo que são em essência. O que Gadamer critica ao propor tal elucidação linguística é o ideal, provindo do Iluminismo, que defende que o entendimento como algo inteiramente desprovido de pré-juízos, advindos do tradicionalismo (GRONDIN, 2012).

Gadamer também procurou questionar o papel da tradição e dos pré-conceitos ou pré-juízos na concepção da linguagem. Ele observou que a dicotomia existente entre razão e tradição é abstrata e resultado de uma tradição cartesiana. Deste modo, Gadamer infere que a tradição pode ser compreendida como um “trabalho da história”, um resultado histórico advindo de uma coletânea de saberes e definições, uma junção de códigos que permite a comunicação e a propagação de saberes e técnicas, que em última instância, são essenciais a sobrevivência. Em acordo com a lógica proposta, a tradição representa o que não é objetivável

em primeira instância em um processo de entendimento, mas que imperceptivelmente o determina. O entendimento só é possível quando há expectativas e objetivos frutos de uma herança do passado, mas capazes de serem repensados e reformulados no presente, pois a história está sendo escrita a todo momento, mesmo que o tempo presente nem sempre seja capaz de pôr-se em perspectiva (GRONDIN, 2012).

Contudo, distinguir os pré-juízos legítimos aos que cabem a razão superá-los demonstrou-se um desafio, pois quais seriam os elementos linguísticos que através da estrutura de antecipação seriam capazes de promover um entendimento eficaz, sendo que a tradição e os pré-juízos também são importantes ao processo entendimento? Gadamer argumentava que o recuo no tempo ou distância temporal era a ferramenta que permitia ao intérprete a estabelecer uma triagem entre os bons e os maus pré-juízos. Portanto, um estudo da tradição histórica linguística mostra-se necessário para compreensão da etimologia das palavras e dos sentidos emprestados a elas, pois permite colocar o texto sob uma perspectiva temporal e moldar a espírito, o qual, o autor pretendia emitir ao selecionar tal definição ou conceito. Gadamer defendia que o conceito fundamental da hermenêutica é o *wirkungsgeschichte*⁷, referente a posteridade linguística-literária através da história, podendo também ser definida como história da recepção (GRONDIN, 2012).

De acordo com as inferências feitas por Gadamer, a história que está sendo delineada no tempo presente possui em si certos limites ao esclarecimento, pois o trabalho da história é contínuo, amplo e continua indefinidamente a determinar a consciência humana, que está imersa neste processo, mas que nem sempre é capaz de percebê-lo. A imensidão junto ao excesso de informação e as possibilidades apresentadas na formação de novas perspectivas e significados, que, parcialmente encontram-se regidos pela tradição inviabilizam uma visão clara e ampla dos que estão imersos no presente, pois este processo é constante e dialético. Portanto, Gadamer afirma que o reconhecimento dos limites do esclarecimento leva inevitavelmente a consciência a reconhecer e abrir-se as alteridades, situações de contraste ou de reconhecimento do que é do outro e também possibilita o acesso a novas experiências (GRONDIN, 2012).

Ademais, Gadamer argumenta que o entender deve ser analisado como uma inserção em um acontecimento regido pela tradição, no qual, o passado e presente encontram-se

⁷ *Wirkungsgeschichte* é um substantivo, referente a uma representação literário-histórica sob a recepção de uma obra.

coligados. A mediação existente entre passado e presente é o que permite uma “fusão de horizontes”, sendo esta, uma tentativa de compreender o passado e seus pré-juízos sem sair do horizonte delineado pelo presente. Este processo também pode ser compreendido como uma tentativa de traduzir o passado na linguagem emitida pelo presente, promovendo assim, uma junção de horizontes temporais. Gadamer afirma que esta junção é tão eficaz que após efetuada é praticamente impossível distinguir quais são os elementos que provêm do passado e quais são resultados da lógica presente. A fusão de horizontes pode também ser percebida como um encontro bem-sucedido entre sujeito e objeto, da adequação da coisa ao pensamento, sendo esta, uma das definições clássicas de verdade. Gadamer então argumenta que entender nada mais é do que aplicar um sentido ao presente, pois no momento em que o indivíduo compreende ele insere algo de si neste processo, contudo, este elemento individual também é resultado de sua época, da sua linguagem e dos seus questionamentos (GRONDIN,2012).

Gadamer então define que entender é um ato de traduzir, exprimir linguisticamente, um sentido. Deste modo, o *ser* que pode ser entendido é por essência linguagem, pois a linguagem é a luz do próprio *ser*. Esta inferência permite Gadamer a afirmar que tudo que pode ser entendido é um *ser* que se articula na linguagem. Portanto, a linguagem para Gadamer não é apenas um instrumento do qual a humanidade dispõe, mas é um elemento universal no qual o *ser* e o entendimento residem por essência. Deste modo, a hermenêutica nada mais é do que uma reflexão filosófica universal sobre as propriedades linguísticas que regem a experiência humana no universo (GRONDIN, 2012).

Diante do breve esclarecimento quanto aos elementos e a lógica que regem a estrutura central da hermenêutica de Gadamer, retomaremos a nossa análise as críticas de Derrida a hermenêutica gadameriana. A primeira questão ou ponto de crítica de Derrida a hermenêutica de Gadamer está relacionado ao já discutido, ponto de partida ou pressuposto de todo diálogo eficaz, a boa vontade de ambas as partes de acessar a verdade. Diante desta questão, Derrida questiona a Gadamer se “Este axioma incondicional (boa vontade) não pressupõe mesmo assim que a vontade ou intuito é também uma forma desta incondicionalidade, seu último recurso, sua determinação final”? (CILLIERS; SWARTZ, 2003, p. 6) Ao formular tal pergunta, Derrida questiona se Gadamer não está atrelando-se a metafísica da vontade, condição essencial a algumas inferências da tradição iluminista e a máxima Kantiana de que somente a boa vontade seria capaz de determinar o que é bom. Lembrando que, Gadamer

utiliza-se de suas inferências em prol do tradicionalismo, para se opor a lógica iluminista de que todo entendimento seria desprovido de pré-juízos (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

Gadamer então, contra argumenta afirmando que sua ideia de boa vontade ou intenção está pautada no que Platão denomina de “*eumeneis elenchoi*”⁸, sendo este, o ato de ouvir o que o interlocutor tem a dizer sem desejar provar que uma das partes está correta somente por identificar no discurso do outro falhas ou inconsistências. O objetivo do interlocutor neste caso, reside no desejo de complementar ou fortalecer o ponto de vista da outra parte. Gadamer também procurou afirmar que diante de tal proposta, faria um esforço genuíno de compreender a crítica de Derrida a sua hermenêutica e que qualquer outra pessoa faria o mesmo em seu lugar, se este, também desejasse ser compreendido pelo seu interlocutor. Entretanto, Gadamer afirmava que não poderia acreditar que Derrida de fato não concordava com elemento básico da sua proposta, pois qualquer um que se dispõe a comunicar deseja ser entendido pela outra parte, se não, qual seria o ponto de falar ou escrever, em última instância, de se comunicar (CILLIERS; SWARTZ, 2003)?

Derrida compreende o posicionamento de Gadamer, mas contra argumenta afirmando que uma base mínima de consenso é de fato necessário, contudo, este consenso deve ser determinado por um contexto de caráter particular. Desta forma, não é possível que haja normas de intangibilidade mínima que não estejam pautadas em um contexto histórico específico, mas em uma noção de universalidade. O que de fato Derrida procura se posicionar contra é a possibilidade de que a hermenêutica acesse verdades escondidas no texto. Derrida acredita que a verdade é algo que não pode ser meramente estabelecida entre as inúmeras possibilidades que um significado pode aderir. Sendo assim, a verdade seria indecifrável, pois o significado que um intérprete atrela a sua leitura particular do texto está baseada em escolha entre possibilidades finitas que dependem, necessariamente, de uma escolha pautada na exclusão. Por outro lado, isto não significa que o intérprete possa relativizar as suas escolhas e aderir um significado qualquer a sua forma de interpretação. Derrida não propõe um protocolo no qual os interpretes deveriam se pautar, pois acredita ainda não ter encontrado nenhum protocolo que o agrade. Mas afirma que a falta de protocolo não anula a problemática apresentada (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

⁸ CILLIERS; SWARTZ apud GADAMER apud SCHMITD, **Respecting others: the hermeneutic of virtue**, p. 306

Derrida argumenta que é um equívoco acreditar que a verdade pode ser acessada ao entrar em contato com a essência das coisas, sua simbologia. Sendo assim, o intuito da filosofia não deveria pautar-se na busca pela essência das coisas, mas na linguagem. Para isto, é preciso partir do pressuposto que a linguagem é um sistema fundado em um conjunto de diferenças. O significado ou a essência de algo é decorrente de um sistema de diferenças entre fonemas e não fruto de uma correlação existente entre o signo e o objeto que este representa (GOULART, 2003).

Portanto, Derrida argumenta que a Hermenêutica deveria estar pautada nas possibilidades de significação das palavras e não no que elas de fato significam. O intérprete precisa considerar o autor de um texto ou de um diálogo como um mero produto de um determinado período histórico, de um momento da cultura, sendo assim, ele é apenas responsável por arranjar os signos e articular conceitos. De acordo com Derrida, as ações do autor são apenas consequências de uma dinâmica cultural, deste modo, é ingênuo interpretar um texto ou imergir em um diálogo em busca de uma intenção ou de um significado específico. Derrida afirma que o autor enquanto agente condutor de um processo textual está morto e que o processo de decodificação ou a desconstrução é o responsável por permitir uma leitura correta do texto ou de um debate, principalmente dos aspectos que estão apenas dissimulados pela cultura (GOULART, 2003).

A segunda questão apresentada por Derrida como um ponto crítico a hermenêutica desenvolvida por Gadamer recai sobre o contexto interpretativo, pois o filósofo, suspeita que Gadamer, ao propor a integração de horizontes, acaba por permitir, inevitavelmente, uma integração entre a hermenêutica da psicanálise na hermenêutica geral, clássica. Derrida questiona a Gadamer “O que deveríamos fazer com relação a boa vontade, se uma das partes, intérprete ou autor, almejar integrar a hermenêutica psicanalítica a hermenêutica geral”? (CILLIERS; SWARTZ, 2003, p. 9) Derrida acredita que a noção de boa vontade na psicanálise é responsável por desdobrar uma contínua abertura para um novo contexto de interpretação, um duplo cenário interpretativo. A interpretação passaria a ocorrer em dois momentos, promovendo uma descontinuidade estrutural do contexto, o primeiro momento caberia a análise dos significados daquilo que foi exposto no texto ou na fala e o segundo momento do que não foi dito, mas está implícito (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

Para Gadamer, a questão apresentada por Derrida era de extrema importância, pois o permitiria esclarecer que ao propor a fusão de horizontes como uma forma de perceber o

recuo no tempo, com intuito compreender os significados contidos na comunicação verbal ou textual, o filósofo em momento algum propôs uma junção entre a hermenêutica da psicanálise com a hermenêutica geral. Gadamer argumentava que a interpretação psicanalítica é por essência oposta a hermenêutica geral, sendo assim, incompatível com a proposta feita por ele. A hermenêutica psicanalítica não almeja compreender os significados contidos em uma comunicação, mas descobrir o que autor não almeja confessar ou explorar. A análise do implícito não objetiva acessar os significados presentes no texto e que fazem sentido ao contexto apresentado, mas acessar o que está fora do texto e pertence a seu autor. Gadamer afirma que este processo significa necessariamente uma ruptura com a proposta desenvolvida na hermenêutica clássica. Sendo assim, não o caracteriza como um método distinto que almeja analisar a mesma problemática e que pode ser integrado a narrativa da hermenêutica geral (CILLIERS; SWARTZ, 2003; HAMMES, 2012).

Ademais, Derrida aproveita do debate sobre a segunda crítica e sobre o papel da hermenêutica psicanalítica para explicitar que sob sua perspectiva, não há nada que possa ser interpretado que esteja fora do texto ou do diálogo apresentando. Derrida argumenta que toda comunicação possui necessariamente um elemento político e que todos os elementos referenciais desta comunicação estão atrelados as estruturais sociais, a um contexto histórico, ideológico, sociocultural ou institucional ou a um ideal. Deste modo, Derrida afirma novamente, que, devido a tais inferências, os significados apresentados por um texto ou por uma comunicação oral não é inerente ao mesmo, pois tais elementos não estão inseridos no texto de forma estática, eles fazem parte movimento de diferença referencial. Isto significa, que os significados são derivados de um contexto particular e que este contexto em si, não deve ser entendido como fixo. Da mesma maneira que os significados são fruto de um processo de diferenciação, o contexto apresentado também não pode ser compreendido como um sistema fechado e totalitário, universal (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

O processo de diferenciação ou de “*différance*”⁹, termo usado intencionalmente por Derrida como uma variação do vocábulo “*différence*”, está associada a uma ideia de temporização, na qual, entende-se que é preciso buscar elementos, presentes no texto ou no

⁹ O termo *différance* é apresentado por Derrida como um neo-grafismo que representa a possibilidade de uma significação fluida. Ao colocar em uso a vogal *a* no local aonde tradicionalmente encontra-se a vogal *e*, Derrida pretendia expor a impropriedade de uma tradição fonocêntrica. Neste caso, o uso da vogal *a* permite que ou a seja escrito, mas não emitido tornando sua pronúncia similar a tradicional que faz uso do *e*. A emissão por si não remete a nenhuma diferenciação. Isto comprova sua teoria de que não existe escritura puramente fonética (GOULART, 2003).

diálogo, que estão espacialmente separados, ou seja, buscar traços de alteridade. Estes traços de alteridade atrelados a um sistema de um jogo de significação poderão promover uma forma de significação, sendo esta, conjunta e contextual. O jogo de significação, sendo este, um processo de diferenciação, possui como pressuposto a ideia de que a linguagem é constituída por um número finito de elementos, sendo estes, os fonemas. Tais elementos, fonemas, podem articular-se em leis combinatórias, sendo estas, finitas. Contudo, apesar da finitude dos elementos e das leis combinatórias, a linguagem em si, possui a possibilidade de um desempenho infinito. Para Derrida, este fenômeno é em si impressionante, pois é extraordinário que uma língua possa se realizar infinitamente sendo constituída apenas de elementos finitos (GOULART, 2003). Neste sentido, Derrida argumenta que:

Se a totalização não tem sentido, não é porque a infinidade de um campo não possa ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber, uma linguagem e uma linguagem infinita – exclui a totalização. Este campo permite estas substituições infinitas porque, em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, lhe falta alguma coisa, a saber, um centro que detenha e funde o jogo das substituições (DERRIDA apud GOULART, 2003, p. 16-17).

De acordo com as inferências de Derrida, a ausência de um centro seria o fator responsável por orientar o jogo das substituições ou processo de diferenciação, propiciando assim, um contínuo movimento de complementaridade. Este movimento ocorre, pois, a ausência de um centro ou origem, gera uma necessidade de aprovisionar esta ausência que será inevitavelmente substituída por um signo. Contudo, este signo funcionara apenas como um suplemento e por isto, terá em si um caráter transitório. Dessa forma, não poderá servir como suplementar a outros centros em diferentes contextos, não terá um caráter universal. O significado de um signo, para Derrida, nada mais é do que o significado inserido em um contexto, mas que simultaneamente e invariavelmente depende da análise da inserção do mesmo em diferentes contextos que podem ser apresentados devido a probabilidade ou as possibilidades ofertadas pelo universo histórico (GOULART, 2003).

A lógica apresentada permite que a hermenêutica acesse os estágios de uma desconstrução radical das estruturas apresentadas pela hermenêutica clássica e pela metafísica. A desconstrução gerada pelo processo de diferenciação ou jogo da significação possui como objetivo questionar a estrutura interna dos textos, explorar e denunciar os

elementos que os sintomas dos enunciados acobertam ou a arbitrariedade da valorização da tradição do pensamento ocidental. Desta forma, o contexto interpretativo é fruto deste processo de desconstrução, pois inclui ao campo de vivência do intérprete todos os elementos e sentidos que a lógica metafísica exclui da intuição consciente do indivíduo. É neste sentido que Derrida também critica o contexto interpretativo apresentado por Gadamer. No entanto, está segunda crítica ao segundo ponto crítico do debate, possui um caráter epistemológico distinto do proposto pela hermenêutica clássica adotada por Gadamer e por isto, teve um caráter secundário nas análises feitas por ambos filósofos no diálogo apresentado (GOULART, 2003).

Por fim, o terceiro e último ponto crítico de Derrida a hermenêutica desenvolvida por Gadamer reside no consenso. Derrida acredita que o consenso ou a boa vontade de compreender o outro pode, neste processo, anular o caráter de indivisibilidade do outro, o que faz dele incomum ou extraordinário, distinto. Anular a legitimidade do outro de possuir uma alteridade centrada na diversidade. O caráter universalista do entendimento na hermenêutica apresentada por Gadamer, na perspectiva de Derrida, serviria como um mecanismo de percepção do outro pautada no intuito de quebrar as barreiras existentes entre o interprete e o autor, pois a tradição ocidental metafísica enfatiza a universalidade em detrimento da diferenciação ou o consenso em desfavor da alteridade (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

Derrida então argumenta, que no início do debate entre os filósofos, Gadamer ao afirmar a Derrida que universalidade da hermenêutica está acima de qualquer dúvida, ele, ao tomar tal atitude, inevitavelmente rejeitou os elementos que Derrida apresentaria no debate antes mesmo de considera-los no processo de análise das críticas feitas por ele ou dos elementos que seriam apresentados por ele no debate. Gadamer ao fazer tão afirmação declara uma hierarquia entre a construção de saberes no debate a ser estabelecido, no qual, o tradicionalismo se afirmaria frente ao desconstrutivismo. Derrida então afirma que o diálogo proposto por Gadamer não respeita o espaço de alteridade do outro, sendo esta, uma premissa essencial a noção de diálogo para Derrida. Portanto, Derrida sente-se desnorteado e preocupado diante ao rumo que o debate pode adentrar, um espaço no qual o limbo reinaria e a compreensão e o respeito pela diferença seria perdida (CILLIERS; SWARTZ, 2003). Neste sentido Derrida argumenta que:

Em todo lugar, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, os autointitulados filósofos, teóricos, e ideólogos da comunicação, do diálogo e do

consenso, da univocidade e da transparência, aqueles que reivindicam incessantemente restabelecer a ética clássica da prova, da discussão e troca, são os que frequentemente ausentam-se de ler e ouvir atentamente o que o outro tem a dizer, são os que demonstram precipitação ou dogmatismo, e que não respeitam a regra elementar da filosofia e da interpretação, promovendo uma junção entre ciência e tagarelice o que não os permite ter a menor disposição para comunicar-se ou melhor possuem medo de fazê-lo (DERRIDA apud CILLIERS; SWARTS, 2003, p. 15).

A terceira crítica de Derrida a Gadamer de fato norteou não apenas a teoria apresentada pelo filósofo representante da hermenêutica clássica, mas o debate em si, pois o encontro entre ambos filósofos não estava apenas pautado na compreensão do que o outro tinha a propor, mas na tentativa de reafirmar os alicerces e o status do universalismo clássico, algo que o desconstrutivismo propunha pôr em cheque. Derrida afirma que apesar das teorias desconstrutivistas utilizarem da linguagem metafísica, o respeito pela alteridade promove inevitavelmente uma tentativa de subversão da tradição. O desconstrutivismo propõe-se, então, a escrever duas línguas simultaneamente, uma afirmativa e a outra subversiva. Ao permitir-se enfrentar o perigo de descredibilizar a metafísica neste processo, os desconstrutivistas libertaram-se da inquietante e perturbadora lógica binária imposta pela tradição do conhecimento cientificista moderno (CILLIERS; SWARTZ, 2003).

No intuito de finalizar este segundo segmento de capítulo, uma excelente analogia ao debate hermenêutico apresentado, seria a problemática apresentada a ciência moderna diante do debate entre a mecânica quântica e a mecânica clássica, pautada nas leis newtonianas. A física newtoniana é operada basicamente sob a lógica dos princípios de previsibilidade, enquanto a mecânica quântica afirma que um sistema com comportamento caótico possui grande sensibilidade as condições iniciais de execução. Sendo assim, mesmo que ocorra pequenas alterações durante o processo, espera-se grandes alterações nos movimentos resultantes, sendo este processo, regido inevitavelmente por uma lógica de indeterminação. É importante ressaltar que a mecânica quântica não abandona a ideia de previsão, contudo, quando questionada sobre o que irá acontecer no processo ou quais serão os resultados, a resposta obtida é apenas probabilidades. Diante da lógica apresentada, a incerteza é compreendida como inerente à teoria (GOULART, 2003).

Contudo, limitar-se a probabilidades da mecânica quântica muitas vezes não é algo prático ou possível dentro dos sistema técnico-científico que a sociedade moderna está

pautada. A mecânica newtoniana ainda é de extrema importância para promover inovações técnicas e constituir saberes. A mecânica quântica inova na ótica de percepção da regência do universo e das particularidades apresentadas pela realidade observada por nós, mas não consegue anular ou superar os conhecimentos e inovações propiciados pela mecânica clássica por mais que estas sejam dicotômicas a sua percepção de regência. Paul Strathern¹⁰, ilustra muito bem o paradigma e a dicotomia enfrentada tanto pelas ciências das naturezas quanto pela hermenêutica diante da seguinte reflexão:

Mas o fato é que essa teoria (seja ou não sabotada por suas próprias contradições) desafia abertamente a prática humana. Nós exercemos a economia e a meteorologia porque o conhecimento infundado que produzem nos ajuda. Podemos aceitar que não existe algo como verdade absoluta, uma garantia final para o nosso conhecimento; não obstante, apesar de tudo isso, não há dúvida de que os três ângulos internos de um triângulo de superfície plana somam 180 graus. O tamanho de um elétron dentro de um átomo é comparado ao de uma agulha em um estádio de futebol e, ainda assim, descobrimos cálculos precisos para predizer com exatidão seu comportamento. Toda a indústria de computadores baseia-se em tais predições. E aceitamos outras “verdades” científicas menos matemáticas, como a teoria da evolução de Darwin, a estrutura do DNA e assim por diante. Na verdade, ainda que aceitemos que não existe verdade absoluta, paradoxal e impetuosamente, opomo-nos a qualquer tentativa de minar essas verdades “não-absolutas” por outro modo que não a refutação científica (isto é, experimentação, experiência) (STRATHERN apud GOULART, 2003, p. 9).

2.3 Considerações de M. Bakhtin sobre a estrutura do romance

Neste seguimento de capítulo iremos expor o posicionamento de M. Bakhtin sobre o processo de construção de uma narrativa romanesca. Portanto, devemos partir do pressuposto, de que, Bakhtin como filólogo, pauta seu arcabouço teórico e suas inferências em análises linguísticas, principalmente, sob os aspectos da sua composição, estrutura e ordenamento. Este é o centro e os alicerces de suas inferências teóricas quanto ao objeto artístico-linguístico, sendo este, a estrutura do romance. Bakhtin não participou ativamente do debate hermenêutico do século XX, pois no século passado, não possuía a mesma influência que

¹⁰ Britânico, autor de diversas obras de romance, histórias de viagens e biografias. Lecionou na Universidade de Kingston na área de filosofia e matemática. Ganhador do prêmio Somerset Maugham pela obra “A season in Abyssinia”.

Gadamer ou Derrida tinham no cenário internacional, contudo, após a dissolução da União Soviética suas inferências filológicas tomaram forma no debate internacional, principalmente na academia norte americana. Deste modo, podemos afirmar que as teorias literárias do círculo de Bakhtin ganharam força século XXI e trouxeram elementos importantes para o debate hermenêutico contemporâneo.

As primeiras publicações de Bakhtin apresentavam um conteúdo estético filosófico que tinha como objetivo questionar as principais teses desenvolvidas pelo formalismo russo, a principal vertente de estudos linguísticos na União Soviética no século passado. Os formalistas russos possuíam como intuito, promover a consolidação de uma ciência literária, sendo essa, uma ciência independente das demais áreas científicas. Afirmavam que era fundamental a promoção do respeito as especificidades da área linguística-literária. Deste modo, proclamaram-se especificadores do objeto artístico-literário e afirmavam que a matéria do discurso literário estava pautada na práxis poética. Sendo assim, a pesquisa formalista era voltada ao estudo da matéria verbal-concreta, fruto da linguagem poética que distinguia-se inevitavelmente da linguagem prática. Para os formalistas a linguagem poética era definida por essência como um enunciado responsável por orientar as formas literárias, deste modo, a linguagem objetiva ou prática, cotidiana, residiria em segundo plano (MACHADO, 2011).

Os princípios dos formalistas russos residiam na matéria concreta produzida pelo artista, pelo autor, sendo assim, não possuíam vínculo com nenhuma categoria extra-objeto, neste caso, que não estivessem relacionadas a linguística ou a poética. Fatores históricos ou estéticos não eram considerados no processo de análise linguístico-literária. Bakhtin não concordava com tais pressupostos, acreditava, como os formalistas, na importância da consolidação da literatura como área de estudo científico independente, mas divergia quanto aos fundamentos dos princípios formalistas. Para Bakhtin, a enunciação deveria ser o centro da teoria literária-poética, pois enunciar consta como um ato de promover uma síntese das habilidades individuais através do uso de elementos da linguagem para fins comunicativos. Levando em consideração neste processo, a personalidade do autor, os valores éticos, morais e o contexto social. De acordo com Bakhtin, a enunciação é por essência dotada de configurações ideológicas, pois é determinada pelo contexto de interação social em um determinado momentos históricos. Deste modo, Bakhtin torna-se responsável por fazer da dimensão sociológica um elemento de extrema importância a estrutura interna linguística-literária (MACHADO, 2011).

Posto isto, Bakhtin defende que o texto é uma realidade imediata, fruto das vivências e das inferências promovidas pela capacidade humana de reflexão. Portanto, torna-se um elemento primordial a pesquisa, ao desenvolvimento humano através da consolidação de saberes. O filólogo também argumenta, que todo texto possui uma voz, um sujeito e uma peculiaridade autoral. Sendo que, a intenção autoral e a realização desta intenção são dois elementos responsáveis por determinar um texto como enunciado. São as inter-relações dinâmicas destes elementos que determinaram a índole do texto. Bakhtin também afirma, que todo texto deve pressupor um sistema universalmente aceito de signos e linguagem. Mesmo diante de uma lógica de enunciação, na qual, fatores externos são essenciais para formação linguística de uma narrativa textual, cada texto é considerado como algo individual, singular e único. Esta característica é resultado do elemento autoral, da responsabilidade autoral de promoção da peculiaridade e deve ser realizada diante ao uso dos recursos dos sistemas linguísticos e de signos (BAKHTIN, 1997).

Bakhtin entende o ser humano como centro organizador do conteúdo e da forma artística, pois este possui uma presença axiológica no mundo. O universo artístico consta como um sistema organizado, ordenado e que possui delimitações, acabamento. Neste sentido, infere-se que realidade artística é distinta da realidade cognitiva e ética, mesmo que não seja por definição, indiferente a realidade externa. É preciso ressaltar que esta presença axiológica, sendo ela, uma autoconsciência axiológica do autor, não possui valor esteticamente significativo dentro do seu próprio corpo ou alma, pois a relação axiológica consigo mesmo é absolutamente improdutiva sob a perspectiva estética. Neste sentido, o autor é apenas portador da tarefa de promover acabamento e informação artística. Em outras palavras, o autor não pode ser considerado um objeto, um personagem, diante da produção artística (BAKHTIN, 1997).

Deste modo, a força organizadora das formas estéticas reside essencialmente na categoria axiológica do outro, na qual, o autor idealiza o personagem sob o poder de ótica da construção de uma consciência que está pautada na sua experiência com o outro, dotando o personagem de elementos de alteridade. O autor não deve pautar-se nos aspectos da sua identidade individual no processo de idealização da consciência de um personagem, mas deve utilizar da empatia e da capacidade da análise do outro ou das possibilidades do outro, para o desenvolvimento da consciência do personagem. Bakhtin acredita que esse processo contribui para compreendermos a obra de arte como um acontecimento artístico vivo, um

acontecimento único e singular da existência. O autor torna-se responsável por integrar o objeto estético aos valores presentes no mundo cognitivo, permitindo assim, a determinação do coeficiente estético. Ao construir uma narrativa, determinar um sistema de linguagens e a consciência dos personagens, o autor através de um desígnio artístico, constrói um universo concreto, um corpo vivo. Diante da lógica supracitada, Bakhtin afirma que:

O artista é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática, social, política, moral, religiosa) e dentro dela compreende mas também a ama de fora – de onde ela não existe para si mesma, onde está voltada para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora de sentido. A divindade do artista está em sua comunhão em uma distância superior. Encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela – eis o objetivo do artista. Com isso o artista e a arte criam, em linhas gerais, uma visão absolutamente nova do mundo, uma imagem do mundo, a realidade da carne mortal do mundo que não é conhecida de nenhum dos outros ativismos criativos-culturais (BAKHTIN, 1997, p. 176).

No entanto, o modelo de Bakhtin de responsabilidade autoral criativa está pautado na noção de criatividade como uma experiência prosaica. Para Bakhtin, viver é essencialmente criar, sendo assim, não compartilha da visão romântica que compreende a capacidade humana de inspirar-se ou criar como características excepcionais de alguns, neste caso, artistas e autores, em detrimento dos demais. Bakhtin também compreende a criatividade como um ato social, pois está ligada a uma lógica de recepção, de uma tentativa de comunicar-se. Neste sentido, a fantasia, mesmo pertencente ao âmbito estético, é também entendida pelo filólogo como experiência cotidiana, que não possui, por si só, a capacidade de dar vida a uma obra de arte. Bakhtin acredita que a fantasia possui um poderoso potencial imaginário e criativo, mas que não consegue, por si só, conferir uma imagem ampla, construir um universo. Para isto, ela precisa estar em consonância com outros elementos artísticos, com o a linguagem e os signos (BAKHTIN, 1997; EMERSON; MORSON, 2008).

Diante da lógica supracitada, Bakhtin infere que a linguagem desenvolvida na construção de uma narrativa romanesca e responsável pela consolidação dos signos, deveria ser compreendida essencialmente como um fenômeno dinâmico. Este fenômeno possui como em seu cerne uma natureza metalinguística, na qual, a interação dos indivíduos socialmente organizados, dão luz a organização estrutural do enunciado. Bakhtin argumentava que a linguagem do estilo literário romanesco não pode ser compreendida como um sistema unitário

de normas, pois cada sistema linguístico, cada linguagem, possui em essência, a consolidação de um modelo assistemático próprio, capaz de agregar as forças históricas e sociais contingentes que são responsáveis por incitar os anseios humanos de comunicar-se diante de uma lógica pautada na sobrevivência. Bakhtin argumenta que esta “dialogização das linguagens” ocorre constantemente, de forma incessante, e devido a este fator, as palavras deixam de ser entendidas como neutras, constituídas de significados estáticos, eternos, para serem compreendidas como polissêmicas (EMERSON; MORSON, 2008; MACHADO, 2011).

Desse modo, Bakhtin argumenta, que diante da lógica supracitada, podemos perceber que a linguagem é constituída por forças “extralinguísticas” e esta característica é essencial para percepção de que qualquer discurso ou diálogo linguístico é também, por essência, translinguístico. Sendo assim, o gênero literário romanesco só pode ser compreendido como um todo verbalizado, um fenômeno plurilinguístico, heterovocal e polissêmico. No processo de idealização e formulação de uma narrativa, o autor, necessariamente, esbarra em inúmeras unidades estilísticas heterogêneas, que muitas vezes, pertencem a diferentes planos de linguagem ou estão subordinadas às leis da estilística. Bakhtin então percebe que existem cinco modelos básicos de unidade estilístico-composicional que regem ou compõem a estrutura narrativa romanesca (BAKHTIN, 2015; EMERSON; MORSON, 2008).

O primeiro modelo consta como uma narração direta do autor na obra literária; o segundo remete a estilização das diferentes formas da narração oral cotidiana; o terceiro modelo, consiste, na estilização das diferentes formas de narração semiliterária cotidiana, sendo elas, relativas a produção de documentos como cartas ou diários; a quarta forma de unidade estilística-composicional, refere-se aos diferentes modelos de discurso literário, sendo estes, extralinguísticos, referentes a enunciados de juízos morais, filosóficos, científicos, de informações protocolares ou retóricas. E por fim, o quinto modelo consta como discursos estilísticos individualizados dos heróis, personagens. Bakhtin então argumenta que, quando estas unidades estilísticas-composicionais heterogêneas interagem entre si, elas formam um harmonioso sistema literário, pois neste processo, elas simultaneamente, se submetem a uma unidade de estrutura estilística superior de formação do conjunto, sendo este, o gênero romanesco (BAKHTIN, 2015).

Portanto, a originalidade e a particularidade do gênero romanesco estão pautadas na combinação destas unidades estilísticas-composicionais subordinadas, pois estas, ao mesmo

tempo que submetem a estrutura do enredo do romance, também possuem certas independência e reservas a unidade superior do conjunto, sendo estas, relativas à dialogização da linguagem. É possível então, definir o estilo do romance como uma combinação de sub-estilos pautadas em um sistema de linguagens dinâmico e dialogizado. O romance é em si, um heterodiscurso social artisticamente organizado, na qual, as diversidades linguísticas possuem uma dissonância individual, autoral, pautada na enunciação de uma presença axiológica no mundo. O romance para Bakhtin é um gênero literário, pois o discurso romanesco pode ser compreendido como poético, contudo, diferente do que os formalistas russos acreditavam, ele não pertence ao âmbito de concepção do discurso normativo poético, pois suas categorias basilares estilísticas estão pautadas e formuladas pelas forças históricas que fazem parte também de uma formação verboideológica, condizentes as expressões teóricas das forças ativas responsáveis por idealizar a linguagem (BAKHTIN, 2015).

De acordo com Bakhtin, quando o autor é capaz de conduzir e ordenar os elementos estilísticos-composicionais de forma eficiente, utilizando de todo seu potencial criativo e de inúmeras possibilidades da dialogização linguística, ele torna-se capaz de produzir uma obra polifônica. A polifonia nada mais é do que um processo composicional que possui inúmeras partes independentes, sendo estas, harmônicas e simultâneas. Não há uma hierarquia definida entre as partes, para o estatuto do enredo da obra polifônica todas as partes possuem igual importância. A polifonia nada mais é do que um resultado direto da consolidação de um heterodiscurso social, junção de inúmeras vozes e dinâmicas linguísticas, na estruturação da narrativa romanesca. Bakhtin ao estudar o método e o processo teórico criativo das obras de Dostoiévski entendeu o processo criativo do romancista como profundamente ativo, dinâmico. Para ele, o autor possuía um talento nato para conduzir os elementos estilísticos-composicionais de forma eficiente, no intuito, de dar voz e dimensão aos personagens e a narrativa (EMERSON; MORSON, 2008).

Bakhtin argumenta que o processo teórico criativo de Dostoiévski inovou ao não elaborar de antemão uma estrutura de enredo. O primeiro passo do autor, consistia não em delinear um plano ou uma trama, na qual, o enredo seria construído sob estes aspectos, mas de idealizar as vozes específicas de cada personagem ou as vozes que iria desenvolver ao longo da construção da narrativa romanesca. As ideias e concepções de mundo dos personagens decorriam de quais vozes o autor imaginava que estes deveriam possuir. Deste modo, “Dostoiévski começa (...) com ideias-heróis de um diálogo. Busca uma voz integral, e destino

e acontecimento (os destinos e acontecimentos do enredo) tornam-se um meio para expressar os vícios” (BAKHTIN apud EMERSON; MORSON, 2008, p. 261). É diante desta lógica criativa, que o autor arquiteta situações que poderiam conduzir os personagens a um diálogo, no qual, suas concepções e sua presença axiológica no mundo se fariam presentes. Deste modo é possível afirmar que:

Dostoiévski – se não na execução final do romance, certamente durante a fase de planejamento original e de evolução gradual – não tinha o hábito de trabalhar a partir de um plano estrutural pré-concebido. (...) o que temos aqui é um verdadeiro polimorfismo do tipo que reúne e entrelaça *personalidades absolutamente livres*. O próprio Dostoiévski estava talvez interessado, extrema e intensamente interessado, em descobrir o resultado último desse conflito ideológico e ético entre as pessoas imaginárias que ele criara (ou, mais exatamente, que se criaram a si mesmas nele) (LUNARCHÁRSKI apud EMERSON; MORSON, 2008, p. 261).

Contudo, Bakhtin ressalva que está técnica só é eficiente quando o autor possui uma percepção exata e vívida das vozes personagens, algo que o permite dirigir-se efetivamente a eles. Os personagens não são capazes de dirigir-se diretamente ao autor, mas este consegue imaginar e prever todas as possíveis respostas que eles poderiam dar-lhe se autor os questionassem sobre algum tema ou problemática. Neste sentido, mesmo o autor sendo o criador de seus personagens, estes, possuem características não-finalizáveis, estão continuamente em construção, em um processo linguístico dialético e dinâmico. O autor polifônico não consegue prever de antemão o que de fato irá acontecer aos seus personagens, mas consegue esboçar as diversas possibilidades que o cercam. Entretanto, estas possibilidades não são responsáveis por guiar ou dirigir a ação dos personagens, mas dar visibilidade as características deste personagem, demonstrar o seu potencial. O enredo, assim como os personagens, também mantêm-se em aberto durante o processo criativo, pois representa as potencialidades diante do que os personagens dialogam ou fazem. O enredo torna-se uma expressão axiológica existencial dialógica dos personagens (EMERSON; MORSON, 2008). Ademais:

Assim, Dostoiévski manipula o enredo de um modo especial. Evita usar o destino predeterminado de um personagem como forma de “emboscá-la” e “finalizá-la”. Em vez disso, o enredo torna-se um modo de estabelecer criações perfeitamente adequadas a diálogos intensos com resultados imprevistos. Seu objetivo é colocar uma pessoa várias posições e fazê-las colidir – de tal sorte, contudo, que elas não permanecem

nessa área de contato relacionado com o enredo, mas excedem suas limitações. Segue-se que os “grampos” que mantêm a obra unida são de fato propiciados pelo enredo, mas não estão contidos nele: As conexões reais começam quando onde o enredo ordinário termina, tendo cumprido a sua função. Por intrigante (ou banais) que os enredos de Dostoiévski possam ser, não se deve procurar neles os momentos centrais de sua obra. O enredo existe para que possa ser transcendido por personagens que realizam “conexões extra-enredo” (BAKHTIN apud EMERSON; MORSON, 2008, p. 263).

Bakhtin então argumenta que, o que define a estrutura de uma obra não é o enredo, mas os incidentes dramáticos que possibilitam que os personagens, em um determinado momento crítico, expressem seus sentimentos e reflexões mais profundos, sendo estes, capazes de conduzir não só o enredo, mas os aspectos narrativos e a finalidade da obra. Dessa forma, os romances polifônicos são responsáveis não só por transformar o leitor em um intérprete, mas o transforma também em um parceiro de diálogo do autor e dos personagens. Em uma obra polifônica, o leitor não deve pautar sua leitura na análise e interpretação do enredo, mas nos diálogos apresentados, pois é inevitavelmente convidado pelo autor a participar dele. Ao detectar a estrutura de uma obra polifônica, o leitor passa a ler a obra de forma essencialmente sincrônica, pois o enredo, os símbolos e as ressonâncias estão imersos na obra de modo, que o permite contempla-los em um único momento. Os diálogos, por outro lado, ocorrem continuamente durante o processo criativo, sendo assim, o leitor deve pautar-se neles para acessar os principais elementos constitutivos da obra, para explorar o seu sentido e finalidade (EMERSON; MORSON, 2008).

No entanto, Bakhtin afirma que o romance polifônico não se constitui de elementos unidos em um sistema totalitário, mas consistem em vozes repletas de potencial de eventos. Ademais, para Bakhtin, o romance polifônico seria o modelo literário mais interessante dentre os que o gênero romanesco, podem adotar ou desenvolver, pois é capaz de promover uma substituição de uma visão monológica da cultura para dar enfoque a pluralidade cultural e social, a problemática axiológica existencial. Bakhtin afirma que todo romance, do ponto de vista linguístico e da consciência linguística nele personificado é considerado um híbrido intencional, pois o autor no momento de sua elaboração pesa os elementos histórico-sociais e os enuncia ao fazer uso dos recursos estilístico da linguagem dialogizada (BAKHTIN, 2015; EMERSON; MORSON, 2008). Deste modo, Bakhtin conclui que:

Nós sempre podemos definir a posição do autor em relação ao mundo representado pela maneira como ele representa a imagem externa, como ele produz ou não a imagem transgrediente integral dessa exterioridade, pelo grau de vivacidade, essencialidade firmeza das fronteiras, pelo entrelaçamento da personagem com o mundo circundante, pelo nível de completude, sinceridade e intensidade emocional da solução e do acabamento, pelo grau de tranquilidade e plasticidade da ação, da vivacidade das almas das personagens (ou estas são apenas tentativas vãs do espírito de transformar-se por suas próprias forças da alma). Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele (BAKHTIN, 1997).

Neste capítulo, possuíamos como intuito, delinear os principais temas e elementos que constituem o debate hermenêutico contemporâneo, sendo este, necessários ao processo de interpretação de uma obra literária. Estes elementos, juntamente aos elementos propostos por Kundera na obra-ensaio “A arte do romance”, nos servirão como ferramentas de análise estético-literária a obra “A insustentável leveza do ser” de Milan Kundera. Portanto, o objetivo do capítulo final da dissertação consistirá em responder à pergunta de pesquisa através da análise estético-literária da obra literária selecionada.

Capítulo 3 - Romance como ferramenta de esclarecimento

O terceiro e, último, capítulo da dissertação, possui como propósito utilizar os elementos interpretativos, apresentados no capítulo anterior, juntamente, aos mecanismos de construção do romance propostos por Kundera, no ensaio “A arte do romance”, com intuito de analisar se, a obra “A insustentável leveza do ser” de Kundera consegue transcender as amarras do gênero literário ficcional e elucidar questões referentes a como o seres humanos percebem a si mesmos dentro de um contexto histórico. A finalidade deste capítulo, em essência, é responder a pergunta de pesquisa proposta no início da dissertação.

3.1 Eterno retorno como código existencial

A obra “A insustentável leveza do ser” inicia-se com uma reflexão do autor, Kundera, sobre o que ele compreende como “eterno retorno”, sendo que este, parte do conceito filosófico estudado por F. Nietzsche. Contudo, ao utilizar-se do conceito filosófico, Kundera, adere uma postura coloquial e torna o conceito, apenas um alicerce que possibilitará reflexões sobre o próprio conceito filosófico. Entretanto, estas reflexões estão pautadas na licença poética, pois consta como uma interpretação de Kundera, enquanto romancista, do conceito trabalhado por Nietzsche. Como havíamos discutido no primeiro capítulo da dissertação, Kundera, possui ressalvas quanto ao uso de elementos filosóficos como ferramenta elementar na construção dos personagens e do enredo da obra. Kundera afirma, que os elementos de meditação filosófica na construção de uma obra podem, conter em si, elementos lúdicos e críticos, sendo assim, não devem ser levados a sério como um conceito fechado e atrelado necessariamente a uma vertente teórica filosófica. O romance não deve submeter-se a lógica filosófica, mas os aspectos filosóficos selecionados pelo autor devem aceitar a liberdade das possibilidades trabalhadas em um romance, a irreverência, do gênero romanesco (KUNDERA, 2016).

Kundera, no primeiro parágrafo da obra, compreende o eterno retorno como um misterioso mito, o qual, afirma que tudo se repete como já havíamos experienciado, e a repetição, por si mesma, repete-se infinitamente, como parte de um looping temporal eterno. Entretanto, de acordo com Kundera, também é preciso partir do pressuposto que a ideia do eterno retorno implica em uma perspectiva que acredita que tais elementos, que se repetem no espaço-tempo, possam retornar delineados em um formato distinto, ao qual, anteriormente foi percebido, conhecido. Estes elementos retornam também em diferentes circunstâncias e com isto, sua natureza transitória é atenuada. Esta recorrência, é considerado por muitos estudiosos como elemento essencial ao aprendizado, a formulação e consolidação de conhecimento. Contudo, ao aparecer em diferentes circunstâncias e ter sua natureza transitória atenuada, estes elementos, impedem que os analistas formem vereditos de imediato, pois como é possível julgar algo que, por essência, é efêmero e transitório (KUNDERA, 2005)?

A responsabilidade recai sobre os seres humanos, em perceber, no que aparentemente é desconhecido, elementos que o remetam a experiências anteriormente vivenciadas por si ou pela história da humanidade. Elementos sociais de um conflito ou revolução que ocorrera no século quatorze, podem reaparecer em um conflito ou um processo de transformação social no século dezessete com uma diferente perspectiva sobre, aderindo assim, um formato diferente

ao que anteriormente foi apresentado. Contudo, partem do mesmo cerne, estão pautados no paradigma de poder e consolidados no desejo por controle. Este elemento provavelmente subjuga fatores éticos e morais, pois estão inscritos em situações de conflito. Ao apreender sobre como os indivíduos perceberam estes elementos no século quatorze, os estudiosos, são capazes de prever certos comportamentos no século dezessete e modificar a perpetuação de certos ônus vivenciados nos séculos anteriores causados por circunstâncias similares. Deste forma, a percepção do eterno retorno de certos elementos gera no indivíduos uma noção de responsabilidade (KUNDERA, 2005).

Kundera, então afirma, que em universo pautado no eterno retorno, os seres humanos carregam o peso do fardo de uma responsabilidade que é insustentável, pois está pautada em elementos que possuem uma característica efêmera e transitória. Entretanto, através da compreensão e do mapeamento dos seus retornos, os seres humanos, são capazes de criar símbolos, códigos e significados a eles. De acordo com Kundera, o mais pesado dos fardos da humanidade representa junto ao seu peso, as mais intensas satisfações da vida humana. Portanto, quanto mais pesado for o fardo, a responsabilidade, mais perto a vida humana atrela-se ao que é terreno, torna-se então, cada vez mais realista e verdadeira. Por outro lado, a ausência do fardo ou o lado negativo do eterno retorno provoca nos seres humanos a percepção de que a vida humana está fadada a desaparecer de uma vez por todas e com isto, o que não é capaz de retornar, torna-se apenas uma sombra, sem peso. Sendo assim, sua beleza, horror ou sublimação estão pautadas na ausência de peso, de significado ou valor, nada o é (KUNDERA, 2005).

Após a supracitada reflexão metalinguística, apresentada por Kundera, como uma meditação filosófica no início da obra. O autor narra como ocorrerá a concepção do personagem central da obra, Tomas. Ainda fazendo uso da metalinguística, Kundera, narra que há anos pensava no personagem, em Tomas, mas apenas diante da reflexão do eterno retorno é que o personagem tomava uma forma bem delineada em sua mente. O autor o imaginava em pé, ereto, ao lado da janela de seu apartamento, apenas vislumbrando parte do pátio que encontra-se perto das paredes opostas ao prédio em que residia, sem saber qual decisão tomar, em uma situação de dúvida, reflexão. Tomas havia conhecido Tereza cerca de três semanas antes de tal evento, em uma pequena cidade tcheca. Dez dias após o primeiro encontro, ela lhe prestou uma visita e diante de tal acontecimento, ele, pela primeira vez em sua vida, sentiu um inexplicável afeto, amor, pela completa estranha. Ele a imaginava como

uma pequena criança, abandonada em uma cesta de junco arremessada a esmo em uma fluída correnteza, para que Tomas a encontrasse junto as margens de sua cama (KUNDERA, 2005).

Em tal acontecimento, eles fizeram amor e ela adoeceu-se logo depois, obrigando-o a cuidar e dar-lhe abrigo no prazo de uma semana. Após tal evento, o personagem, Tomas, toma forma na mente do autor que lhe concebe vida, a chave de sua história, de sua vida estava na reflexão, na reflexão que impunha-se, enquanto estava em pé ao lado da janela, ao encarar o que a vista lhe proporcionava. A questão apresentada por ele era: “Devo convidá-la a retornar para Praga de forma definitiva” (KUNDERA, 2005, p. 6)? Ele sentia o peso da responsabilidade do ato que propunha-se a tomar, pois uma vez que ela voltasse a Praga, a seu convite, ela ofereceria sua vida por completo a Tomas. Mas se ele não a convidasse a retornar e não cuidasse da querida estranha, pela qual, parecia possuir tamanho afeto, ela continuaria atrelada as circunstâncias ao qual ele a achou, uma garçonete de um hotel provinciano. E Tomas, nunca mais a veria. Ele diante de suas reflexões, relembra da cena em que ela ainda estava deitada em sua cama, não possuía forma nem de esposa e nem de amante, mas de uma criança que havia sido resgatada de uma cesta de junco, a qual, o despertava compaixão, amor e carinho (KUNDERA, 2005).

Contudo, como era a primeira vez que entrava em contato com tais emoções de uma maneira tão súbita e intensa, não sabia se o que sentia era de fato amor ou apenas histeria, de um homem de meia idade que, ao perceber sua inaptidão para o amor, resolveu simula-lo diante da distinta circunstância que lhe foi apresentada pela vida. Tomas acreditava que era uma questão natural a ser feita diante de tais circunstâncias, pois ao viver uma vida que só é experienciada uma vez, não podemos possuir uma base de comparação concreta para compreendermos o que de fato sentimos e qual decisão lhe traria satisfação. Muitas das vezes, não sabemos processar aquilo que nos é dado e não possuímos base de comparação para compreender se este novo evento apresentado se dará de forma agradável ou não em nossas vidas. O dilema apresentado a Tomas nada mais era do que uma meditação diante das questões impostas pelo eterno retorno. Iria ele aceitar o peso das responsabilidades insustentáveis ou escolheria navegar-se pela esfera negativa do eterno retorno, aceitar a perspectiva de leveza diante de tal evento? Ele devia responsabilizar-se pelo significado que desejava impregnar a sua vida e a de Tereza diante de tais acontecimentos? Ou deveria renunciá-los diante a dúvida sobre a veracidade de tais sentimentos e significações (KUNDERA, 2005; 2016)?

A questão é que, antes que Tomas tomasse sua decisão diante do dilema em que vivia, Tereza retornara a Praga, mas dessa vez, com uma pesada maleta, que mais parecia a Tomas uma metáfora. Esta maleta era uma metáfora para a vida de Tereza que lhe estava sendo entregue, oferecida. Caberia a ele aceitar ou não, diante de fortes emoções, processadas por um homem que entendia-se como inepto ao amor, o dilema do eterno retorno era intenso, sufocante. Tomas era um homem que renunciara o amor dos pais e o amor que poderia receber e dar ao filho, era um indivíduo que até então atrelava-se a esfera negativa do eterno retorno, a leveza. Entretanto, surpreso ao ver-se diante de um processo de decisão que deveria ser tomada de forma rápida e precisa, de supetão, traiu os seus princípios e optou pela esfera positiva do eterno retorno. Pela primeira vez em sua vida, Tomas, conscientemente aceitara o peso de uma responsabilidade insustentável em sua vida. Tomas aceitara o caminho tortuoso de uma vida em que apesar da transitoriedade, fluidez e das incertezas, é capaz de torna-lo senhor da mesma, no momento em que se torna responsável por ela, em que atrela valor ou significado individual a uma circunstância ou objeto de representação (KUNDERA, 2005).

Kundera afirma que mesmo ao tomar tal decisão, Tomas ainda não havia percebido que metáforas são perigosas e que não devem ser subestimadas, pois uma única metáfora, possui em si, a capacidade de dar vida ao amor. O que havia feito Tomas tomar sua decisão enquanto ao significado, que, Tereza daí por diante iria tomar em sua vida e das responsabilidades que vinham com ela, era fortemente pautado em seu sentimento de compaixão (KUNDERA, 2005). Mais uma vez, Kundera através da metalinguística, apresenta um discurso polifônico ao definir conceitualmente o que consiste um sentimento de compaixão. Kundera então argumenta:

Todas as línguas derivadas do latim formam a palavra “compaixão” com o prefixo *com* – e a raiz *passio*, que originalmente significa “sofrimento”. Em outras línguas, por exemplo em tcheco, em polonês, em alemão, em sueco, essa palavra se traduz por um substantivo formado com um prefixo equivalente seguido da palavra “sentimento” (em tcheco: *soucit*; em polonês: *wspol-czucie*; em alemão: *Mit-gefühl*; em sueco: *med-känsla*). Nas línguas derivadas do latim, a palavra compaixão significa que não se pode olhar o sofrimento do próximo com o coração frio, em outras palavras: sentimos empatia por quem sofre (KUNDERA, 1986, p. 25).

O autor argumenta que em línguas derivadas do latim a palavra compaixão possui significado similar ao da palavra piedade. O significado apresentado por ambas as palavras possuem uma conotação de certa condescendência daquele que sente compaixão por quem sofre. Existe uma desigualdade entre eles, pois o que sente compaixão não é indiferente, simpatiza com o fato, mas ao sentir a dor junto a quem sofre as mazelas, sai da sua zona de conforto, do lugar de privilegiado diante da dor. Neste sentido, quem possui compaixão, possui um nível distinto de sofrimento diante da dor do outro. Por outro lado, as línguas em que a palavra compaixão possui raiz no sentimento e não no sofrimento, significam que não só o que sente compaixão simpatiza com quem compartilha sentimentos com ele, mas que pode sentir com ele além do sofrimento, qualquer outra emoção. Desta forma, significa a máxima capacidade de uma imaginação afetiva. Da promoção da empatia, junto a capacidade de simpatizar e sentir. Contudo, o foco aqui não é na dor ou na simpatia, mas no sentimento. Consta como uma forma de telepatia emocional, no qual, o que possui compaixão está no mesmo nível do seu interlocutor. Para Kundera, na hierarquia dos sentimentos, a compaixão é o sentimento supremo, magnânimo (KUNDERA, 2005).

Tomas compreendia que nada podia ser mais pesado em sua vida do que o sentimento que possuía por Tereza, o amor pautado na compaixão o atrelava a todo e qualquer sentimento que Tereza possuísse. O atrelava a ela de uma maneira intensa e permanente. Não era suficientemente forte para desligá-lo de suas amantes e de sua vida extraconjugal, mas era forte o suficiente para não conseguir concretizar uma vida em liberdade, sem escolher ou desejar a presença de Tereza em sua vida. Amar Tereza era complexo e desgastante, mas fazia parte do dilema que era a chave da vida de Tomas, de sua reconciliação com lado positivo do eterno retorno. Tomas sabia que Tereza não era feliz diante de suas infidelidades e sofria junto a ela, a dor que ela sentia pela incapacidade de renúncia de Tomas ao sentimento que o projetava deitar-se com outras mulheres (KUNDERA, 2005).

Por muitos anos, Tomas acreditou que seu amor por Tereza era pautado na compaixão, fazia parte da lógica apresentada pelo que último movimento no último quarteto de Beethoven. Uma lógica que apresentava uma questão de difícil resolução, a qual, só possuía como resposta: “*es muss sein*”, tem que ser. Na visão apresentada pelo autor, Beethoven, possivelmente entendia o peso como algo positivo, assim como no eterno retorno. Dessa forma, Kundera argumenta que a lógica apresentada pelo último quarteto de Beethoven estava pautada na resolução do peso, o qual, compreende que o peso, a necessidade e o valor são três

conceitos intrinsicamente conectados. Diante da voz do destino, do “*es muss sein*”, apenas o que é necessário possui peso e somente o que é pesado que possui valor. Tomas muitas das vezes sentia-se torturado pelo peso da compaixão que possuía por Tereza (KUNDERA, 2005; 2016).

Kundera, por outro lado, através novamente da metalinguística e da polifonia, argumenta que, em sua opinião, o “*es muss sein*” de Tomas não era a compaixão que ele possuía por Tereza, mas o profundo desejo interno que possuía em ser médico. A escolha de Tomas pela profissão não foi pautada em fatores externos como coincidências e circunstâncias ou pelo pragmatismo. Tomas, escolheu a medicina pois possuía um imperativo em si, que o guiava a medicina, algo que nunca questionou, desde o primeiro momento, o aceitou como era. Para ele, o médico era alguém que aceita passar toda sua vida envolvido com corpos humanos e tudo aquilo que o diz respeito. E durante o processo cirúrgico, principalmente neural, o médico é capaz de promover o imperativo da profissão ao seu ápice, através do contato com o corpo humano acessa o que é divino (KUNDERA, 2005; 2016).

Durante a reflexão metafísica e polifônica do autor, este questionava-se, se Tomas de fato conhecia a estória por detrás da famosa sinfonia de Beethoven. Na verdade, Kundera narra que a inspiração de Beethoven surgiu diante da necessidade financeira do compositor de cobrar uma dívida de um tal senhor de sobrenome Dembscher que, na época, lhe devia cinquenta florins. Ao lembrar o senhor de sua dívida, Dembscher respirou fundo e lhe perguntou: “*Es muss sein*”? Diante da necessidade, Beethoven respondeu-lhe simplesmente: “*Es muss sein*”. Mais uma vez, a tríade reaparece, a necessidade financeira trouxe peso a situação, a cobrança possuía peso e pedia por medidas imediatas, e o peso trouxe a inspiração para Beethoven compor seu último quarteto, pois lembrou-se do valor que pequenas circunstâncias podem possuir. Deste modo, uma frívola inspiração tornou-se um quarteto celebrado e uma situação imediata transformou-se em uma verdade fundamental (KUNDERA, 2005; 2016).

Kundera argumenta que é interessante observar a transformação de uma estória de caráter, aparentemente, leve e fútil em algo pesado, repleto de valor e significado. Contudo, afirma que tal transformação falha ao nos surpreender, pois não é incomum que pequenos detalhes cotidianos possam gerar grandes inspirações. De acordo com autor, nós nos surpreenderíamos se invertêssemos os polos e Beethoven transformasse um quarteto repleto de valor e significado, em uma estória trivial, na qual, quatro vozes cânones cantariam sobre o

débito de um tal senhor, conhecido como Dembscher, a Beethoven. Neste caso, ocorreria que, uma verdade metafísica seria transformada em uma piada frívola. O autor relembra que o filósofo Parmênides, compreendia a mudança de polos, do positivo para o negativo como um processo positivo, no qual, o peso transforma-se em leveza, calor, delicadeza, em existir. Então para ele, tal mudança não pareceria tão estranha ou abismal. Seria apenas um reflexo de um processo natural de transformação entre pares opostos. A releitura de aspectos teóricos da filosofia de Parmênides, toma novamente, aqui, um tom coloquial, romanesco, no qual os conceitos filosóficos encontram-se em aberto a interpretação do autor, na qual, a licença poética reina (KUNDERA, 2005).

Tomas observa uma transformação radical em sua vida, quando ao retornar do exílio político na Suíça ao seu país, Tchecoslováquia, sob o regime autoritário da União Soviética, encontra-se desempregado e reprimido pela paixão que amor que sentia por Tereza o despertava. O desejo de voltar para Praga partiu de Tereza que diante dos sentimentos de fraqueza, insignificância e vertigem, que eram intensificados pelo sentimento de dependência e estranheza, gerados por sua permanência em território estrangeiro, decidiu retornar ao país natal. Sem consultar Tomás, ela parte em destino a Tchecoslováquia, uma nação invadida pelo Império Russo e entregue a vertigem e a insignificância. Tomas, ao perceber que Tereza o deixara, por alguns dias meditou sobre a situação em que se encontrava e decidiu por seguir o que acreditava ser seu “*es muss sein*”. Seguiu Tereza até Praga, mas ao retomar a sua vida, ao seu “*es muss sein*”, ao contrário do que pensava, sentiu-se fraco e indiferente (KUNDERA, 2005).

Nesta nova jornada, Tomas não possuía mais emprego como médico, pois recusou-se a retratar-se com o Estado Tcheco, diante das críticas que fizera a este, em seu artigo sobre Édipos. Para que não o perseguissem por sua insolência diante das medidas totalitárias implementadas pelo governo, preferiu pedir a resignação do cargo como médico e tornou-se um mero e insignificante lavador de janelas. Renunciou sem saber, aquilo que Kundera acreditava ser seu “*es muss sein*”. Ao perceber-se leve e insignificante diante aos demais, imune a qualquer responsabilidade profissional e de uma compulsão interna, decidiu por tornar-se um homem mais leve e despropositado. Renunciou a quase todos os seus “*es muss sein*”, imperativos, deixou em segundo plano sua paixão por Tereza, diante do amor que sentia por ela e anulou dentro de si a vocação que possuía pela medicina (KUNDERA, 2005).

Por outro lado, a sua vocação pela medicina, pelo contato com corpo humano e a tudo o que diz respeitava, também provocava em Tomas uma segunda vocação, um segundo “*es muss sein*”, o desejo de aventurar-se sexualmente. Esta vocação e desejo profundo de conquistar a confiança de uma mulher, despi-la e conhecer sua intimidade, tudo aquilo que o seu corpo podia proporcionar sem tabus ou pudores impostos pela sociedade, ele manteve por um bom tempo. Neste processo, Tomas também renunciou o peso que aceitara ao trazer Tereza em sua vida, o do eterno retorno. Tomas optou por voltar-se a lógica de que a vida humana é insuportavelmente ou insustentavelmente leve, como um grão de poeira suspenso no ar e que independente das atitudes e das responsabilidades que assumirmos hoje, o amanhã não cabe a nós dizer se existirá. Os significados que estavam atrelados vida de Tomas dissolvem-se diante da indiferença e da ausência. Por dois anos, Tomas se ausentou, tirou férias, de suas insustentáveis responsabilidades, o dilema chave de sua existência novamente tomou rumo ao polo negativo (KUNDERA, 2005).

Contudo após dois anos imersos no polo negativo do eterno retorno, perdido em suas aventuras e desconectado do que antes considerava necessário ou que acreditava ter valor, em sua vida, Tomas percebe que tornou-se fisicamente cansado, seus pulmões já não eram mais os mesmos, mesmo que seu desejo de conquista e de aventura ainda perdurasse. Percebeu que dois anos de férias não poderiam ser estendidos indefinidamente, pois o excesso provocado pela leveza e pela falta de limites lhe acarretaram um cansaço físico e mental. Tereza a cada dia que passava encontrava-se mais distante. Ao perceber a ausência de Tomas, assumiu uma postura de insignificância e irrelevância em sua própria vida. Tomas temia que Tereza estava perdendo-se e deixando-se levar por seus pesadelos e que apenas encontraria refúgio na morte. Tomas ao pensar na finitude de Tereza, na mortalidade, no cansaço e na velhice, concebeu que era impensado a ele, brutalmente doloroso, existir em uma realidade sem a companhia ou afetuosidade de Tereza (KUNDERA, 2005).

A compreensão de Tomas sobre a finitude que sua vida ao lado de Tereza possuía, o proporcionou uma epifania. Finalmente, Tomas foi capaz de perceber que os “*es muss sein*” de sua vida eram de fato a medicina e seu desejo por conhecer as particularidades do corpo humano, e que estes, o escravizava a uma única forma de perceber a existência. Essas eram suas paixões, eram elas o que o tornavam cego de excitação. Enquanto o amor e a paixão que sentia por Tereza estavam pautados na escolha, na reflexão e na consideração. O amor que sentia por ela estava além do “*es muss sein*”. A sua aventura com Tereza começava, no

ponto em que, suas aventuras sexuais e vocacionais terminavam. Ele não possuía desejo algum por despir ou conquistar as particularidades do corpo humano de Tereza ou sua intimidade enquanto mulher, pois quando Tereza surgiu para ele uma cesta de junco, já estava despida de qualquer mistério. Antes mesmo que suas paixões as submetessem como sua amante, objeto de desejo, ele já a amava (KUNDERA, 2005).

Foi neste momento que Tomas percebera a importância e relevância das metáforas, pois diante da lógica construída pela vivência do personagem, o amor por Tereza tomou-se forma, quando, o seu objeto de admiração, serviu de inspiração para a primeira palavra na memória poética de Tomas. Tereza ocupava e reinava sua memória poética como uma déspota. O amor que possuía por Tereza era independente de todo e qualquer “*es muss sein*” e a compaixão que sentia por ela, reinava na hierarquia dos sentimentos como suprema. Os sentimentos e os significados que as palavras emitidas em sua memória poética por Tereza, eram os responsáveis por promover uma conciliação de Tomas com insustentável peso das responsabilidades de um mundo pautado no eterno retorno. A idealização e o desejo pelo desfrute de uma realidade serena, eterna em sua memória, reinaram até os últimos dias de Tomas com Tereza. O autoconhecimento de Tomas e a compreensão do dilema chave da sua existência o proporcionaram viver como um Don Juan, mas morrer enquanto Tristão, amparado pelo afeto e pelos significados e valores que Tereza trazia a sua vida (KUNDERA, 2005; 2016).

3.2 A consolidação dos personagens em acordo com o espírito do romance

O enredo e a narrativa da obra “A insustentável leveza do ser” inicia-se diante de uma meditação filosófica do autor, quanto ao conceito filosófico do eterno retorno. Contudo, essa leitura filosófica do conceito está pautada em uma licença poética e no uso de mecanismos de construção literária como a polifonia e o heterodiscurso. Estes elementos ajudam o autor a delinear o código existencial de seu personagem, neste caso, Tomas, e simultaneamente, construir um fio temático a obra. O eterno retorno, o dilema existente entre o que é pesado, o que possui significado e valor, frente ao que é leve, fluído e neutro, também pautam as relações de Tomas com os demais personagens. Deste modo, pode ser compreendido como ferramenta elementar para os demais debates da obra como, a dicotomia entre corpo e alma, a

imposição da lógica simbólica idealista do *Kitsch* e o idealismo da grande marcha revolucionária europeia (KUNDERA, 2016).

A meditação filosófica do eterno retorno, nada mais é, do que um mecanismo de acesso à vida interior dos personagens. É através do dilema de Tomas frente ao conceito chave de sua existência que as circunstâncias fundamentais do romance, enredo, estão pautadas. É importante ressaltar que a narrativa da obra é essencialmente construída sob as reflexões dos personagens e sobre os personagens, neste último caso, através do uso da metalinguagem. Os diálogos ficam submetidos a uma lógica secundária. A comunicação entre os personagens serve apenas como uma pequena ilustração frente a problemática a ser trabalhada, referente ao fio temático. Os elementos estilísticos-composicionais, as esferas polifônicas, estão representadas na obra através do discurso direto do autor na obra, metalinguístico e o discurso literário extralinguístico, pautado no uso de conceitos filosóficos. Lembrando que, a polifonia para Bakhtin consiste em um processo composicional que possui várias partes autônomas, sendo estas, simultâneas e harmônicas. Contudo, Kundera faz uso moderado de tal ferramenta e não utiliza de todo seu potencial dinâmico para construir uma narrativa ou enredo em que o foco, residiria na consolidação de um heterodiscurso social, na junção de inúmeras vozes e perspectivas diante da temática apresentada (EMERSON; MONSON, 2008; KUNDERA, 2016).

Kundera segue uma lógica similar ao que Bakhtin acreditava ser a inovação de Dostoiévski no gênero romanesco. O primeiro passo do autor na idealização do romance, não reside na elaboração de uma estrutura de enredo, mas na idealização das vozes específicas de cada personagem. Para Kundera, a personalidade e as concepções de mundo de um personagem estão pautados no problema existencial enfrentado pelo mesmo, através da inserção de um discurso literário extralinguístico, neste caso filosófico. A voz específica de um personagem reside no código existencial do mesmo, no enigma que este carrega dentro de si. Kundera acredita que as palavras fundamentais de um personagem são capazes de delineá-lo, dar voz a este. Tomas apenas tomou forma na mente do autor, quando este refletiu sobre o conceito filosófico de eterno retorno. Da mesma forma que Tereza apenas tomou forma na mente de Kundera, quando esta, olhou-se no espelho e percebeu que seu enigma existencial era dualidade entre o corpo e a alma. Tereza almejava ser apenas alma, ser ressignificada em sua essência e perecer como matéria. Portanto, o enredo torna-se apenas um meio, pelo qual,

os personagens podem expressar seu potencial frente a problemática existencial que lhes são inerentes (EMERSON; MONSON; KUNDERA, 2016).

Kundera, através da consolidação do código existencial dos personagens, possui uma percepção vívida e exata de suas vozes, o que o permite dialogar efetivamente com eles. A questão, é que os personagens, não conseguem comunicar-se diretamente com o autor, contudo, o autor como idealizador consegue prever todas as possíveis respostas ou enunciados que os personagens possam comunicar a ele. Como Bakhtin, Kundera, também acredita que, mesmo o autor sendo criador de seus personagens, estes, possuem características não finalizáveis, pois estão constantemente em construção. Observa-se, então no romance de Kundera, uma estrutura linguística dialética e dinâmica. Deste modo, é possível inferir que na obra “A insustentável leveza do ser” o que define sua estrutura, são os incidentes dramáticos que possibilitam que os personagens expressem suas reflexões e sentimentos mais profundos. Bakhtin argumenta, que o autor polifônico não consegue prever o que acontecerá com os seus personagens ao longo da obra, mas consegue delinear, esboçar, suas diversas possibilidades existenciais. Portanto, o enredo, assim como os personagens, também encontra-se em aberto durante o processo criativo (EMERSON; MONSON; KUNDERA, 2016).

O código existencial de o personagem como elemento central e polifônico da obra de Kundera está inserido em uma lógica, na qual, é necessário que o autor examine o conceito base que dá forma ao código. Em um primeiro momento, Kundera define quais são os símbolos, definições e metáforas, as quais, o código existencial está atrelado, e o define de acordo com estes elementos. Lembrando, que neste processo, o autor faz uso de conceitos filosóficos, mas diante de uma perspectiva informal, onde a licença poética reina. O conceito de eterno retorno adotado na obra como código existencial de Tomas não está preso ao que a tradição filosófica acredita ser uma definição mais exata do termo, mas no que Kundera acredita que faça sentido ao personagem. Deste modo, Kundera utiliza do código existencial para formular um ego experimental, pelo qual, poderá explorar as possibilidades da existência. O espírito do romance para Kundera reside no âmbito das possibilidades humanas, sendo assim, o romancista deve ser entendido como explorador da existência, responsável por delinear a capacidade humana de transformação dinâmica e consciente (KUNDERA, 2016).

Na quinta parte do romance “A insustentável leveza do ser”, denominado de “A leveza e o peso”, Kundera através da metalinguagem faz uso da polifonia e propõe certas reflexões sobre o processo criativo de construção dos personagens. Diante das reflexões de Tomas

frente ao seu dilema existencial, Kundera relembra como ocorrera o processo de consolidação do personagem. Kundera então argumenta que, personagens não nascem da mesma maneira que os seres humanos nascem. Eles nascem de situações, metáforas e sentenças, sendo elas, um arcabouço, um receptáculo, para as possibilidades humanas possam ser desenvolvidas pelo autor de uma maneira pela qual, ele acredita, que nenhum outro ser humano tenha desenvolvido ou dito algo essencial sobre o desenvolvimento de certas possibilidades (KUNDERA, 2005). Diante de uma análise dos principais incidentes dramáticos que delineiam a obra, Kundera afirma:

Mas não se diz sempre que o autor só pode falar de si mesmo? Olhar o pátio com angústia e não conseguir tomar decisão; ouvir o ruído obstinado de seu próprio ventre num momento de exaltação amorosa; trair e não poder parar na estrada tão bela das traições: levantar o punho no desfile da Grande Marcha; exibir seu humor diante dos gravadores escondidos pela polícia: eu próprio conheci e vivi todas essas situações; de nenhuma delas, no entanto, saiu o personagem que sou, eu mesmo, no meu *curriculum vitae*. Os personagens de meu romance são minhas próprias possibilidades que não foram realizadas. É o que me faz amá-los todos e teme-los ao mesmo tempo. Uns e outros atravessam a fronteira que apenas me limitei a contornar. O que me atrai é essa fronteira que eles ultrapassam (fronteira para além da qual termina o meu eu). Do outro lado começa o mistério que meu romance interroga. O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana, na armadilha em que se transformou o mundo. (KUNDERA, 1986, p. 222).

O foco criativo de Kundera no código existencial dos personagens nos permite especular se o objeto linguístico de interpretação da obra está pautada parcialmente na hermenêutica da facticidade. Heidegger argumentava que o objeto da hermenêutica não incide apenas sob as ciências interpretativas, consolidadas através da escrita, mas sobre a própria existência do ser. A proposta de Heidegger admite que o estatuto hermenêutico deixe de incidir fundamentalmente sobre as interpretações e seus métodos, para transformar-se em um processo de interpretação em consonância com a filosofia. Kundera, ao delinear as vozes de seus personagens e por consequência, os incidentes dramáticos fundamentais do seu enredo, em dilemas de caráter filosófico, corrobora para que a interpretação da obra não seja pautada apenas em um processo de interpretação linguístico-literário, mas em elementos filosóficos de caráter existencial. Para compreender os personagens e a estrutura elíptica pautada na

temática do eterno retorno, no dilema entre o peso e a leveza, é exigido do leitor uma capacidade interpretativa que tenha como ferramenta aspectos filosóficos de esclarecimento da existência (GRONDIN, 2012; KUNDERA; 2016).

Em acordo com a lógica apresentada por Kundera no ensaio “A arte do romance” o espírito do romance é concebido diante do mapeamento existencial das possibilidades humanas, sendo assim, o código existencial possui como objetivo, ao longo da obra, promover uma ampliação na capacidade dos personagens de entenderem e conhecerem a si e a realidade circunscrita. O aspecto fenomenológico da hermenêutica da facticidade possui como norte tornar visível aquilo que o indivíduo não consegue perceber ou possui dificuldade em compreender em um primeiro momento. O esclarecimento ocorre através de uma consciência capaz de gerenciar processos intuitivos, ao categorizar e organiza-los em segmentos temáticos, diante das recepções obtidas pelo mundo material, sensível. Entende-se que o conhecimento prévio é essencial para a consolidação deste processo de saída de um estado de alienação do ser. Neste caso, Kundera oferta este conhecimento prévio aos seus personagens através das interferências metalinguísticas de caráter filosófico na obra, definindo e refletindo sobre o que considera ser os dilemas chave, código existencial, dos personagens (GRONDIN, 2012; KUNDERA 2016).

Contudo, a simbologia e o significado que o código existencial de um personagem possui, não segue apenas a lógica filosófica que a tradição e os filósofos condecorados corroboram, mas estão submetidos a uma interpretação particular do autor. Mesmo pautando-se na tradição, Kundera, rompe com certos aspectos que pré-condicionam uma lógica de saber. Kundera se aproveita da irreverência do gênero romanesco ficcional para deixar sua marca. A estrutura dialética e linguística do romance torna-se um reflexo de uma perspectiva ontológica imposta pela interpretação do autor sobre certo conceito ou reflexão filosófica. Por outro lado, isto não necessariamente significa que a leitura deve ater-se a ela, pois a lógica apresentada possui uma caráter crítico e satírico. Espera-se que o leitor, ao engajar-se na obra, não compre a ideia ali apresentada, mas junto com os personagens, a questione. Os aspectos de meditação da obra possuem como objetivo fundamental a promoção da reflexão. A imaginação do leitor, junto ao do autor, ao observar a jornada de desenvolvimento dos personagens, torna-se capaz de imaginar as inúmeras possibilidades que a existência humana pode assumir, sendo este, a finalidade primordial do espírito do romance (KUNDERA, 2016).

Deste modo, os conceitos apresentados pelo romance deixam de assumir um caráter universal para aderir as particularidades interpretativas do autor. Neste sentido, a lógica hermenêutica apresentada por Derrida toma certo sentido na interpretação da obra “A insustentável leveza do ser”, pois ao fazer uso da licença poética para definir e explicar a sua maneira um conceito filosófico, Kundera utiliza do seu privilégio como autor da obra, para delinear, a sua maneira, os rumos em que as possibilidades da existência possivelmente guiarão os personagens. Sendo assim, podemos inferir que as verdades apresentadas pelo romance possuem um caráter enviesado, refletem os juízos de valor contidos na interpretação do autor sobre um conceito filosófico. A questão, é que, a todo momento, os personagens questionam estas verdades apresentadas, questionam a lógica reflexiva imposta a eles. Durante o processo de amadurecimento, os personagens estão abertos ao diálogo e não possuem medo de negar suas raízes ou suas primeiras percepções diante do problema existencial que lhes pertencem. As interpretação diante das definições e dos símbolos apresentados pelo autor para as palavras temáticas que compõe os códigos existenciais dos personagens, modificam-se ao longo da narrativa e diante dos principais incidentes dramáticos da obra (KUNDERA, 2016).

É importante ressaltar, que mesmo as definições e conceitos que estão submetidos a lógica interpretativa de Kundera, possuem em seu cerne, elementos da tradição, impostas, como explica Gadamer pelo recuo no tempo. Kundera efetua um estudo da tradição linguística e diante dos elementos que encontra, seleciona certos aspectos os quais acreditam que irão contribuir para a concepção da voz de um personagem. O espírito do romance instiga o reconhecimento dos limites do esclarecimento diante das inúmeras possibilidades existenciais, desta forma, promove inevitavelmente que a consciência dos personagens e do leitor entre em contato com alteridades, interpretações que contrastam com a perspectiva previamente consolidada na narrativa. Neste sentido, seguindo a lógica de pensamento de Gadamer, entender, nada mais é, do que um ato de traduzir, exprimir linguisticamente um sentido (GRONDIN, 2012; KUNDERA, 2016).

Entretanto, é necessário efetuar certas ponderações sobre a consolidação de uma tradução ou expressão linguística de sentido no processo entendimento. Por mais que a hermenêutica seja compreendida por Gadamer, como uma reflexão universal sobre as propriedades linguísticas que coordenam as experiências humanas no universo, é preciso levar em consideração que as tradução emitidas por diferentes indivíduos podem ser distintas e

carregar em si, simbologias e significados distintos. Neste sentido, Kundera tenderia a concordar com Derrida, quando este, alega que as definições e conceitos traduzidos pela hermenêutica podem, conter em si, inúmeras possibilidades interpretativas e que a universalidade não deveria servir como ferramenta que impõe certa legitimidade ou concretude a eles, mas deveria promover apenas certas reflexões. Portanto, uma definição ou conceituação de uma palavra não deveria ser compreendida, no estudo da obra, como uma verdade que está sendo acessada através da simbologia apresentada pela linguagem (GRONDIN, 2012; KUNDERA 2016).

Ademais, um dos maiores dilemas enfrentado por Kundera enquanto autor de romance é ler seus romances traduzidos, por terceiros, em uma língua estrangeira. Kundera argumenta, que a tradução muitas das vezes é eficaz ao exprimir sentido a uma palavra ou conceito ao promover uma troca de informações e conhecimento. Contudo, traduzir uma obra que possui em sua estrutura linguística significados e características particulares, constitui, um extremo desafio ao tradutor. Portanto, Kundera no seu ensaio “A arte do romance” escreve um capítulo destinado apenas, a reiterar as definições particulares que palavras fundamentais das diversas obras que, ele havia escrito até então, possuíam. Para Kundera, a universalidade de conceitos e sentidos das palavras possui barreiras e empecilhos frente as possibilidades interpretativas das mesmas (KUNDERA, 2016).

3.3 Vertigem como atmosfera histórica

Na obra “Insustentável leveza do ser” os fatores históricos são estrategicamente pontuados no enredo, servem como um mecanismo de análise das possibilidades da existência humana. Como Kundera pontua no ensaio “A arte do romance”, a fidelidade histórica é um fator secundário na construção de um enredo do romance, pois o foco da narrativa está na construção das vozes dos personagens e no mapeamento existencial das possibilidades dos mesmos. Contudo, os elementos históricos podem assumir um caráter autônomo, assumir uma roupagem que intrinsecamente corrobora para o código existencial de um personagem. Este é o caso da vertigem e dos aspectos históricos circunstanciais vividos pelos personagens na obra. A vertigem é um dos aspectos do código existencial de Tereza, que está coligada, a uma perspectiva efêmera diante a dualidade existente entre o corpo e alma. A vertigem é o

fenômeno que define as decisões de Tereza e, por conseguinte, responsável por delinear os principais eventos dramáticos da obra (KUNDERA, 2016).

Kundera define a vertigem como a voz da ausência, do vazio, que se encontra abaixo de nós, seres humanos. Esta voz seduz e atrai os seres humanos, promove no indivíduo o desejo pela queda. Contudo, um dos instintos primários da sobrevivência humana consta no medo da queda, na defesa diante do chamado da voz do que é ausente por natureza. Neste sentido, Tereza não possuía em si este instinto básico de proteção, pois em tempos de fraqueza, prontamente se ajoelhava diante da vertigem e permitia que o sentimento de ausência e anulação reinasse sua vida. Deixava de viver para si para adaptar-se apenas as situações impostas a ela. Diante ao sentimento de melancolia, renunciava seu desejo de se tornar alma e ressignificar sua existência e aceitava sua condição humana enquanto matéria. A busca pela imensidão e pela liberdade de significação cessava diante da autoridade da voz que lhe reprimia. O ego de Tereza, enquanto núcleo de sua personalidade, era ínfimo e repleto de incertezas e dicotomias (KUNDERA, 2016).

Diante das incertezas e do significado que possuía na vida de Tomas, Tereza busca, incessantemente, legitimar sua presença na vida de Tomas através de pequenas demonstrações de erudição. Tereza apresentou a Tomas seu amor por Beethoven e Tolstói, sendo este dois, elementos importantes a relação de ambos. Beethoven é a peça chave que Kundera utiliza para apresentar os dilemas de Tomas quanto ao “*es muss sein*”, enquanto, a obra Anna Karenina de Tolstói foi usada como ticket para submergir intimidade de Tomas e posteriormente, dar nome a mais pura realização de seu amor, o cachorro batizado por ambos como Karenin. Kundera traz ao personagem de Karenin um aspecto de ingenuidade, espontaneidade e leveza. Karenin como um animal em harmonia com a natureza, não percebe as valorações e o peso da existência, apenas vive um dia após o outro energeticamente e traz, em si, um amor incondicional aqueles que o cuidam e o protegem (KUNDERA, 2005).

A fotografia é outro aspecto que a Tereza encontra para provar seu valor diante das dicotomias e das inseguranças que possuía. Tereza, quando entra em contato com a invasão soviética em Praga, entrega-se a fotografia. Sua paixão pela aversão que as amarras do totalitarismo geravam na população a propulsava a ir as ruas, a registrar testemunhos imagéticos quanto a violência que ali se instaurava. A fotografia não era para Tereza uma transposição estética da forma como percebia o mundo, mas apenas uma lente que refletia aquilo que lhe era externo. Aquilo que se assemelhava ao estado de vertigem que assolava sua

existência. Uma nação inteira submetida a uma força maior que si, a um ato de violência que os calavam e os subjugava. Neste momento, o que Tereza enxergava através das lentes era um último suspiro de resistência diante da vertigem que inevitavelmente iriam os assolar (KUNDERA, 2005).

É diante da imensa resignação e tristeza que possuía em sua alma e que via refletida na realidade, que Tereza propõe a Tomas que busquem novas possibilidades no exílio. E é diante da ausência e da insignificância que a vida em exílio potencializava no cerne do seu ser, que Tereza, diante da mais abrupta e violenta influência da vertigem, abandona Tomas no exílio e retorna a Praga. Tereza percebia o estado de sua alma refletido no estado que seu país natal encontrava-se, assolados, ambos tentavam suprimir o nó na garganta e sobreviver, respiravam profundamente todo ar que podiam inalar, mas ânsia pela sobrevivência os impediam de comunicar o que haviam dentro de si. Neste sentido, Kundera salienta que a vertigem também pode ser compreendida como um estado, no qual, o indivíduo encontra-se intoxicado pela fraqueza, pois, mesmo diante da consciência do seu estado patológico, o indivíduo opta pela resignação frente ao instinto de sobrevivência (KUNDERA, 2005).

A percepção de Tomas frente as inseguranças e a vertigem que assolavam a personalidade de Tereza, constituiu na memória poética do mesmo, a metáfora de Tereza como uma criança abandonada em uma cesta de junco. A simbologia da criança remete ao caráter honesto, ingênuo e sonhador de Tereza. Frente ao pragmatismo e as mazelas que história da humanidade carregam, as características da personalidade de Tereza a deixavam exposta e desarmada. Como uma criança, Tereza possuía uma propensão a questionar-se, tinha uma curiosidade aguçada, o que a permitia reter inúmeras formas de conhecimento, mas seus questionamentos, majoritariamente, eram pautado as significações mundanas. Tereza acreditava que a diferença existente entre um universitário graduado e uma pessoa autodidata não residia na extensão de conhecimento que ambos possuíam, mas na vitalidade do conhecimento e na autoconfiança de quem o comunica. O graduado possui certa legitimidade no discurso, pois parte-se do pressuposto que o processo de escolarização o ensinou a ter senso crítico. Enquanto o autodidata está condicionado a questionar-se a todo momento, se o conhecimento que está apreendendo e a forma com que o processa, fazem algum sentido lógico racional, se possuem credibilidade ou razoabilidade (KUNDERA, 2005).

A metáfora responsável por delinear o amor de Tomas por Tereza também servira de inspiração para Tomas adquirir a tradução do Édipo de Sófocles. O contato com a obra

promoveu certo debate entre eles. Tomas compartilhou com Tereza sua perspectiva, de que, a moral da obra, o inspirava a questionar os valores e os meios os quais, os idealizadores e seguidores da União Soviética, pautavam seus anseios e esperanças. Tomas argumentara que grande parte da unidade composicional de regimes totalitários não eram de fato criminosos ou movidos por um desejo de retaliação aqueles que discordavam do seu ponto de vista. De acordo com Tomas, os regimes totalitários eram, em sua maioria, compostos por entusiastas que acreditavam veementemente que haviam descoberto o único modo de alcançar o paraíso. Contudo, Tomas questionava se estes entusiastas estavam isentos de responsabilidade quando desqualificavam, anulavam e deterioravam toda e qualquer forma de pensamento que divergisse ou questionasse os princípios instituídos por eles (KUNDERA, 2005).

De acordo com Tomas, Édipo, mesmo ao compreender-se como inocente, por não conhecer a verdade por trás de sua história, não aceitava sua ignorância como algo que o despesse de sua incumbência. Tomou para si a responsabilidade por sua falta de conhecimento e por sua ambição. Diante desta lógica, Tomas questiona o papel da população frente aos valores e preceitos impostos pela União Soviética. Tomas, inspirado por suas reflexões, escreve um artigo para uma revista local que era parte do movimento de resistência frente a invasão do regime comunista soviético a Tchecoslováquia. Este artigo é um elemento importante na estória de Tomas e Tereza, sendo ele, responsável pela derrocada profissional de Tomas enquanto neurocirurgião. Ao criticar abertamente a conduta humana frente as amarras totalitaristas, Tomas inevitavelmente renuncia a um dos seus “*es muss sein*” (KUNDERA, 1986).

Tomas argumentava, que caso optasse por retratar-se com o Estado da União Soviética, este ato corroboraria com a proliferação da covardia. Grande parte da população compreendia a honra apenas como um privilégio particular, do qual, não desejavam abrir mão frente as políticas nacionais que restringiam seus direitos enquanto cidadãos. Ao invés de tomarem responsabilidade frente a invasão do regime comunista soviético, e resistirem em massa aos valores que estavam lhe sendo impostos, após primeira e única tentativa falha de resistência na Primavera de Praga¹¹, no ano de 1968, a população optou por entrega-se a vertigem. A violência e a repressão, fruto de atos grotescos e desumanos, quebravam o

¹¹ No início do ano de 1968 instaura-se na Tchecoslováquia uma manifestação em massa frente a crise econômica que assolava o país. Esta crise econômica também afetava negativamente as estruturas da gestão burocrática nacional. Deste modo, um grupo de reformadores liderados por Alexander Dubcek organizaram-se em prol da restauração de políticas de caráter capitalista frente a conduta presidencialista de Antonín Novotný, que estava alinhada ao Kremlin socialista soviético desde de 1948 (LOGUERCIO, 2018).

espírito de esperança da população e o desejo humano por justiça. O medo e a dor, os intoxicavam e a renúncia e o silêncio eram seus únicos aliados diante os últimos suspiros pela sobrevivência. Contudo, Tomas também não almejava destacar-se pelo seu gesto de resistência, pois compreendia a complexidade empreendida por aqueles que renunciavam-se frente ao regime. Mas não desejava ser hipócrita diante daquilo que acreditava, preferia perder-se na insignificância enquanto ser social do que entregar-se a vertigem enquanto ser existencial (KUNDERA, 2005).

Diante do supracitado é importante ressaltar um aspecto curioso do regime totalitário implementado pela União Soviética na Tchecoslováquia. Através de programas de rádios semanais, a polícia secreta comunista soviética, divulgava conversas gravadas clandestinamente por espiões. Estes diálogos eram de indivíduos que renunciaram a pátria mãe no processo de tomada de governo pelo Estado socialista e que agora, encontravam-se refugiados em outras nações. As gravações mostravam o lado mesquinho dos emigrantes que, não apenas criticavam as políticas implementadas pela União Socialista Soviética, como xingavam-se mutuamente de impostores e cretinos. A insatisfação e a revolta eram retratadas por estas gravações como algo leviano, covarde e desprovida de argumentos concisos. As gravações eram editadas e selecionadas de modo com que, a população envergonhasse de seus compatriotas. As gravações mostravam que mesmo sob refúgio, os emigrantes encontravam-se desamparados, entregues ao sentimento de vertigem e indignação (KUNDERA, 1986).

O regime totalitarista transformara o Estado Tcheco em um campo de concentração, no qual, as pessoas eram obrigadas a conviverem diariamente uma sob as outras, negavam a população o direito de possuírem uma vida minimamente privada. Os atos de violência e crueldade de caráter físico e material eram aspectos secundários na política de repressão soviética. O objetivo principal das políticas de controle social eram podar a população de todo e qualquer sentimento de pertencimento, dignidade e honra perante os acontecimentos políticos nacionais. Neste sentido, a identidade individual passava a ser apenas uma sombra esquecida, diante da vertigem que as políticas totalitaristas impunham aos cidadãos tchecos. Kundera afirma no romance, que durante o regime totalitarista socialista soviético na Tchecoslováquia foram computados um número significativo de mortes, contudo, estas não eram resultado de uma perseguição policial direta, mas das consequências que a política de repressão geravam nas pessoas. O sentimento de vertigem e desamparo infiltravam na alma daqueles que estavam condenados a viverem em uma constante estado de humilhação. O

desespero e falta de esperança aterrorizavam e condenavam os corpos ali presentes e a morte diante de um estado constante de desilusão tornava-se uma aliada aqueles que sentiam-se perdidos na escuridão (KUNDERA, 2005).

Em consonância com o sentimento de vertigem compartilhado pelos cidadãos e expatriados da Tchecoslováquia, Kundera argumenta na sexta parte do romance, denominado de “A grande marcha”, que na década de 1980 o jornal dominical britânico, Sunday Times, publicou um artigo no qual divulgava as condições da morte do filho de Josef Stalin, Yakov Djugashvilli. As condições as quais o filho renunciado pelo pai, sendo este, um dos principais idealizadores do regime socialista na União Soviética, morreu, foi denominado por Kundera como humilhante e vertiginoso. Yakov era compreendido simultaneamente como filho de um dos homens mais célebres de sua época, considerados por muitos, na antiga União Soviética, como um ser supremo e amaldiçoado por tê-lo como progenitor. Stalin repudiava o filho, pois era fruto de uma união, entendida por ele, como inócua (KUNDERA, 1986).

Yakov trilhou sua vida diante de uma linha tênue entre o privilégio e a maldição. Logo no início da Segunda Guerra Mundial, Yakov foi capturado pelo exército nazista alemão e feito prisioneiro junto a alguns oficiais ingleses em um campo de concentração. Yakov era o único prisioneiro russo na sela e perdera seu senso de intimidade e identidade frente aos oficiais ingleses que não o respeitavam ou o compreendiam, julgavam-no pelos atos políticos do pai e acusavam de ser apenas um homem desprovido de honra e dignidade. Na cela que repartiam no campo de concentração, todos eram obrigados a compartilhar as latrinas, as dejeções eram feitas em público. Diferente de seus companheiros de cela, Yakov por motivos desconhecidos, era o responsável por sempre deixar as latrinas sujas após o uso das mesmas. Para seus companheiros de sela, pouco importava se a merda, o excremento, era do filho de um dos homens mais poderosos do mundo. Eles o definiram de forma pejorativa como um mero porco e o obrigavam a se responsabilizar pelas matérias fisiológicas que não foram absorvidas por seu tubo digestivo. Diante do constante estado de humilhação, Yakov atirou-se contra uma cerca de alta tensão que delimitava o campo de concentração (KUNDERA, 1986).

De acordo com Kundera, Yakov feneceu diante de uma sublime trama. Diante do lugar que ocupava entre o privilégio e a maldição, opostos permutáveis da existência humana, sucumbiu frente aos julgamentos pautados na sua constituição humana enquanto um ser que defeca. Que produz matéria repleta de bactérias e fluidos que são prejudiciais à saúde humana. A falta de modos, sendo estes, tradicionalmente instituídos por uma formulação

sociocultural, aos olhos dos ingleses, incitados pela política totalitária nazista de quebra com toda e qualquer direito à privacidade, provocaram a derrocada da sanidade do jovem russo. Este entregou-se a condição que lhe era imposta, silenciou-se permanentemente diante da vertigem lhe infligiam (KUNDERA, 1986). De acordo com Kundera:

Se a maldição e o privilégio são uma só e única coisa, se não existe diferença alguma entre o nobre e o vil, se o filho de Deus pode ser julgado por uma questão de merda, a existência humana perde suas dimensões e adquire uma insustentável leveza. Assim, o filho de Stalin corre para os arames eletrificados e neles se atira, como se jogasse seu corpo no prato de uma balança que sobe, impiedosa, levantado pela leveza infinita de um mundo que perdeu as dimensões. O filho de Stalin perdeu a vida por merda. Mas morrer por merda não é morrer de modo absurdo. Os alemães que sacrificaram a vida para ampliar seu império em direção ao leste, os russos que morreram para que o poder de seu país se estendesse em direção a oeste, esses, sim, morreram por uma tolice, e a morte deles é destituída de sentido, de qualquer valor geral. Em contrapartida, a morte do filho de Stalin foi a única morte metafísica em meio à tolice universal que é a guerra (KUNDERA, 1986, p. 246-247).

Diante de tais argumentos, Kundera faz uma pequena digressão para complementar seu argumento de que a morte do filho Yakov é de fato metafísica, fruto de uma sublime drama. O autor então afirma, que a tese fundamental da antropologia teológica cristã reside no imperativo o qual define que os seres humanos foram criados à imagem e semelhança de Deus. Diante de tal afirmação, podemos concluir que Deus possui intestinos e que também produz excrementos, fluidos que não foram absorvidos pelo sistema digestivo e que podem contaminar a natureza e o sistema imunológico com as bactérias ali presentes. Contudo, esta inferência foi considerada problemática aos gnósticos do século II. A merda passou a ser um problema teológico penoso aos teólogos da época, pois Deus ao dar liberdade aos seres humanos, com o livre-arbítrio, livra-se da responsabilidade pelos crimes cometidos pela humanidade. Mas, a responsabilidade pela produção do excremento humano cabe inteiramente a ele. Desta forma, a objeção a merda é considerada por Kundera da ordem metafísica. Defecar constituiria, então, produzir uma prova cotidiana de um caráter inaceitável da criação divina (KUNDERA, 2005).

Entretanto, no primeiro capítulo do Gênesis, primeiro livro sagrado da Bíblia hebraica e cristã, afirma-se que o mundo foi criado como deveria ser, que os seres humanos são, por essência, bons e que, portanto, deveriam procriar. Esta crença é denominada por Kundera como acordo categórico com o ser. Por outro lado, diante da questão metafísica da merda, o acordo categórico com o ser promove um ideal, no qual a merda, é negada por essência, e por isto, os seres humanos deveriam portar-se de modo a fazer-se acreditar que ela de fato não existisse. Para Kundera, esta inferência é o cerne constitutivo do ideal estético denominado como *Kitsch*. Este termo foi cunhado na Alemanha em meados do século XIX e, de acordo com o autor, possui um sentido metafísico, negar de forma absoluta qualquer resquício da merda. Sendo assim, Kundera afirma que o *kitsch*, por essência, exclui do campo visual, todo e qualquer, elemento que a existência humana possui de essencialmente inaceitável (KUNDERA, 1986).

O *Kitsch* então nasce, diante de aspectos passionais frente a uma premissa metafísica. De acordo com Kundera, no reino do *kitsch*, impera-se a ditadura do coração, das emoções. E ninguém conhece melhor das vantagens do pragmatismo pautado em aspectos emocionais frente a razão do que os políticos. Portanto, o *kitsch* torna-se o ideal estético de grande parte dos movimentos políticos. Divulgam-se apenas os aspectos benéficos dos imperativos promulgados pelos movimentos políticos e escondem a todo custo, todo e qualquer, aspecto grotesco que estas políticas possam gerar. A imagem da perfeição e da harmonia são divulgadas como resultados implementados por políticas públicas de certa ideologia política, promovendo assim, um sentimento generalizado de conforto e proteção. De acordo com Kundera, os movimentos políticos totalitários contemporâneos foram os maiores aliados do ideal estético do *kitsch*. Os regimes totalitários utilizavam do *kitsch* para promover o fanatismo e aspectos passionais da população frente as políticas públicas. Kundera então afirmava que “aquilo a que chamamos de *gulag*¹² pode ser considerado como uma fossa sanitária em que o *kitsch* totalitário joga seus detritos” (KUNDERA, 1986, p. 254).

Entretanto, o aspecto trágico da lógica apresentada é que o *kitsch* está intrinsicamente atrelado a imagens e metáforas que remetem a certo simbolismos e valorações, está parcialmente conectado ao lado positivo do eterno retorno. Desde modo, Kundera argumenta que nenhum de nós, seres humanos, possuímos características sobre-humanas que nos permita

¹² *Gulag* é definido como parte do sistema penal institucional da antiga União Soviética, consistia em uma rede de campos de trabalho forçado para aqueles que haviam sido julgados pelo sistema judicial soviético como culpados, criminosos.

escapar completamente das influências estéticas que constituem o kitsch. Mesmo os que desejam lutar contra os regimes totalitários e a estética kitsch imposta por eles, não conseguem lutar diante de dúvidas e incertezas. Para promover uma nova forma de organização social, é necessário constituir certos princípios, certezas e verdades. É necessário criar um sistema que possua uma base conceitual e para isto, certos aspectos do Kitsch são necessários para promoção de valores e significados atrelados a nova proposta. De acordo com Kundera, o conforto emocional que o kitsch transmite aos seus interlocutores faz parte do instinto humano de sobrevivência frente as incertezas da existência (KUNDERA, 2005).

Ademais, Kundera reitera que mesmo diante do aspecto sedutor das premissas instauradas pela lógica estética do kitsch, o romance, gênero romanesco, está pautado na época dos paradoxos terminais. E com isto, questiona a essência binária das definições e critica toda forma de convenções ou valorações de caráter absoluto. Neste sentido, a vertigem nada mais é do que um sintoma acarretado pelas políticas restritivas dos regimes totalitários. A falta de individualidade, de questionamentos e de liberdade para formulação individual ou coletiva de uma perspectiva ontológica da realidade, adoecem uma sociedade. Portanto, Kundera argumenta que a sabedoria do romance está pautada em um admirável provérbio judaico que afirma que quando o ser humano pensa, Deus por sua vez ri (KUNDERA, 1986; 2016). Kundera, então questiona-se ao fechar seu argumento:

Mas por que Deus ri ao olhar o homem que pensa? Porque o homem pensa e a verdade lhe escapa. Porque quanto mais os homens pensam, mais o pensamento de um se distancia do pensamento do outro. E enfim, porque o homem nunca é aquilo que pensa ser. (...) A sabedoria do romance é diferente da sabedoria da filosofia. O romance nasceu não do espírito teórico mas do espírito do humor. Um dos fracassos da Europa é jamais ter compreendido a mais europeia das artes – o romance; nem seu espírito, nem seus imensos conhecimentos e descobertas, nem a autonomia de sua história. A arte inspirada pelo riso de Deus é, por sua essência, não tributária mas contraditória das certezas ideológicas (KUNDERA, 2016, p. 159-160).

Conclusão

Diante dos argumentos apresentados no capítulo anterior, podemos concluir que, diante da pergunta de pesquisa, na qual, propúnhamos que os elementos filosóficos composicionais da obra “A insustentável leveza do ser” pudessem elucidar certos aspectos da existência humana em um determinado período histórico-social, percebemos que de fato existe uma correlação entre estes dois polos. Em um primeiro momento, Kundera argumenta que o espírito do romance está diretamente atrelado a capacidade do mesmo em trabalhar as possibilidades da existência humana. Neste sentido, Kundera utiliza as meditações filosóficas para compor certos aspectos do código existencial dos personagens. Estes códigos, estão atrelados a palavras-temas, as quais, possuem definições delineadas pelo autor do romance. As definições e significados linguísticos trabalhados no romance não são frutos da tradição da linguagem, não possuem um caráter universal. São interpretações do autor, partem de reflexões autorais sobre o sentido ordinário, tradicional, da palavra em questão.

Desta forma, podemos inferir que de fato a perspectiva pós-moderna romanesca de Kundera possui uma familiaridade com a proposta de Derrida, quando esta, teoriza sobre a “différence”, a qual, possui um contínuo movimento de complementaridade, um caráter transitório. Sendo assim, as denominações e as significações das palavras possuem um caráter mutável, dependem do contexto e, simultaneamente, da análise dos mesmos em diferentes contextos que podem consolidar-se diante das inúmeras possibilidades que o universo histórico oferta a nós, seres humanos. Kundera trata este processo como um mapeamento das possibilidades da existência. Em primeiro momento o autor romanesco oferta uma definição própria, particular, a uma palavra-tema. Posteriormente, Kundera desenvolve através do caráter filosófico destas palavras-temas, destas definições, meditações, as quais, são utilizadas para questionar os personagens sobre a própria questão apresentada, sobre o que os define. As definições não são apresentadas no romance como verdades, mas como possibilidades de se perceber o universo, os aspectos materiais e imateriais do mesmo.

Contudo, não podemos afirmar que de fato haja um conexão entre a forma a qual Kundera constrói seus personagens e sua narrativa, com a teoria crítica desconstrutivista proposta por Derrida. Contudo, existe uma percepção similar sobre como a linguagem é uma ferramenta maleável e pragmática, pois está sob controle de seres humanos. Estes, são capazes de manipula-la diante de diferente contextos históricos-sociais e das diversas inferências sobre as infinitas possibilidades que podem assumir diante dos finitas, porém inúmeras, possibilidades que a existência podem ofertar. Ao apresentar a lógica do eterno

retorno como código existencial do personagem principal, Tomas, Kundera propõe demonstrar que o paradoxo existente entre peso e leveza não são necessariamente dicotômicos quanto observados no segmento existencial. Tomas escolhe navegar durante sua vida no intervalo entre os dois polos, questionando-os a todo instante. Escolhe o peso da definição do amor que sentia por Tereza diante de inúmeras reflexões sobre o mesmo, e mesmo ao escolher, está ciente de que a escolha pela preservação de uma memória poética nada tem haver com a racionalidade, mas com a aceitação de um mero sentimento de amor e compaixão.

Kundera acredita que o romance é o âmbito da poesia da existência, pois este pauta-se na digressão, no que é incalculável. Enquanto a ciência moderna possui a crença de que nada existe sem que haja uma razão para explicar a mesma, o romance pauta-se no paradoxo. Na possibilidade de que haja mais de uma forma explicativa para um mesmo exemplo, de que a verdade é maleável e que está a serviço da humanidade. Desta forma, toda forma de valoração e definição possui em si preconceitos e interesses. A tradicionalidade, a história por trás de uma definição, o processo de arqueologia da linguagem nos permite acessar o caráter mutável da mesma e perceber as inúmeras possibilidades que estas podem assumir. Contudo, ao aceitar uma forma definitiva sob as outras, esta escolha não é ingênua ou neutra, ela possui um peso existencial em si, o peso de uma escolha diante das inúmeras outras possibilidades de percepção do mesmo aspecto de significação da existência. Quer queiramos ou não, carregamos na escolha de nossas palavras e no modo de comunica-las ao mundo, o peso da escolha que fizemos.

A questão, é que mesmo quando estamos cientes dos paradoxos da linguagem ou quando desejamos não nos atrelarmos a uma única maneira de definir ou significar um objeto, estamos presos a uma insustentável leveza do ser. Pois, para adaptarmos as necessidades que a realidade material nos expõe, inevitavelmente, devemos fazer escolhas, devemos encontrar uma forma de construir certos parâmetros de medida, construir uma verdade. Nesse sentido, Kundera nos apresenta na obra seu manifesto sobre o *kitsch*, sobre o idealismo exacerbado na busca pela perfeição, frente as inúmeras possibilidades da existência nos apresentam. Entretanto, ele também demonstra que negar o *kitsch* ou a busca por uma verdade é por excelência um desafio a sobrevivência. Diante do debate entre Gadamer e Derrida sobre os elementos da linguagem vemos a mesma questão se desdobrar. Por mais que Derrida demonstre a Gadamer que é necessário compreender a linguagem como uma ferramenta por

essência múltipla e transitória, ele não consegue propor uma forma de adotarmos a perspectiva da multiplicidade e criarmos, simultaneamente, formas comunicativas que permitam uma troca eficiente entre interlocutores, sem que haja um aspecto de universalidade na linguagem, sem que haja uma percepção de verdade.

Nesse sentido, mesmo que Derrida e Kundera optem pelo múltiplo diante da necessidade que a sobrevivência nos impõe a escolha, não é possível desconsiderar os avanços e colaborações que Heidegger e Gadamer trouxeram a hermenêutica moderna. Ambos compreendiam a multiplicidade da linguagem, contudo optaram por uma via de pesquisa que delineava uma forma de percepção da linguagem diante de uma perspectiva ontológica metafísica. A existência torna-se parte dos estudos de interpretação e de entendimento da linguagem. É através deste segmento que possuíamos um ponto de partida para posteriores meditações ou reflexões sobre a multiplicidade da linguagem. Não podemos esquecer, que Kundera ao criar as vozes de seus personagens ele parte de uma definição e esta definição, mesmo que individual, possui em si alicerces da tradição histórica universal, parte de uma perspectiva de verdade. É em um segundo momento que a lógica desconstrutivista adentra os aspectos narrativos romanescos.

Portanto, mesmo diante da vertigem histórica apresentada pelo romance ou pelos aspectos narrativos que consistem o enredo, o foco do romance pós-moderno está nas possibilidades da existência. Diante da pergunta de pesquisa, percebemos que é possível elucidar certos aspectos da existência humana diante de um contexto histórico-social através de uma narrativa filosófica-ficcional de um romance. Entretanto, este é apenas um aspecto entre muitas outras formas de se fazer pesquisa, nas quais, poderíamos buscar outras formas ontológicas, epistemológicas e metodológicas para responder esta mesma questão. Diferente da ciência ou da filosofia, o romance está pautado na possibilidade, na alteridade e na digressão. A proposta romanesca não é apresentar uma resposta ou uma única forma de se perceber um evento, mas acordar o leitor para as inúmeras possibilidades de percepção da realidade e da existência.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2 ed. São Paulo, SP. Martin Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo, SP. Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **The dialogic imagination: four essays**. University of Texas Press, 1981.

BANERJEE, M. N. **Terminal paradox: the novels of Milan Kundera**. Grove Weidenfeld, 1992.

BARROSO M. V; BARROSO, W. F. O idílio como espaço de intersecção entre literatura e filosofia na obra de Milan Kundera. ABRALIC, vol. 19, n. 31, p. 96-110, 2017. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/413>>. Acesso em: 10 out 2019.

CALVINO, I. **Six memos for the next millennium**. Harvard University Press, 1988.

CILLIERS, P; SWARTZ, C. Dialogue disrupted: Derrida, Gadamer and the ethics of discussion. Revista Philos, vol. 22, n. 1, p. 1-18, 2003. Disponível em: <[https://www.uma.es/gadamer/resources/Derrida.&Gadamer.\(on\)-Dialogue-Disrupted---Derrida-Gadamer-and-the-Ethics-of-Discussion.pdf](https://www.uma.es/gadamer/resources/Derrida.&Gadamer.(on)-Dialogue-Disrupted---Derrida-Gadamer-and-the-Ethics-of-Discussion.pdf)>. Acesso em: 05 jun 2019.

DELBONIS-PLATT, P. S. (De)Presenting the self: Milan Kundera's deconstruction of the public persona through paradox. Graduate student theses, Dissertations & Professional papers. University of Montana, 1997. Disponível em: <<https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2471&context=etd>>. Acesso em: 15 jun 2019.

DICKINSON; E. **Esta é minha carta ao mundo e outros poemas**. Tradução: Cecília Rego Pinheiro. Assírio & Alvim, 1997.

DICKINSON; E. **My letter to the world and other poems**. Kids can Press, 2008.

EMERSON, C; MORSON, G. S. **Bakhtin, a criação de uma prosaística**. São Paulo, SP. EDUSP, 2008.

GOULART, A. T. Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida. Programa de pós-graduação em letras e literatura de língua portuguesa. PUC-Minas, 2003. Disponível em: <http://portal.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121011175312.pdf>. Acesso em: 03 jun 2019.

GRONDIN, J. **Hermenêutica**. 2º ed. São Paulo, SP. Parábola Editorial, 2012.

HAMMES, I. L. Da voz do outro ao encontro de mundos. Gadamer, o multiculturalismo e o diálogo de culturas. Programa de pós-graduação em filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PURCS, 2012. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2896/1/440820.pdf>>. Acesso em: 05 jun 2019.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. São Paulo, SP. Companhia das Letras, 2016.

KUNDERA, M. **Insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro, RJ. RioGráfica, 1986.

KUNDERA, M. **The unbearable lightness of being**. New York City, NY. Harper Perennial, 2005.

LOGUERCIO, E. O significado histórico da primavera de Praga. Especial USP: Ecos de 1968 – 50 anos depois. Jornal da USP: artigos. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/o-significado-historico-da-primavera-de-praga/>>. Acesso em: 04 jun 2019.

MACHADO, I. A. **Analogia do Dissimilar: Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo, SP. Perspectiva, 2011.

SCHMIDT, L. K. Gadamer and the question of understanding: between Heidegger and Derrida. Recent Reviews. Revista Notre Dame Philosophical, 2016. Disponível em: <<https://ndpr.nd.edu/news/gadamer-and-the-question-of-understanding-between-heidegger-and-derrida-2/>>. Acesso em: 01 jun 2019.

