



Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ)

**ELEMENTOS PARA UMA ONTOLOGIA DO ROMANCE: UM ESTUDO SOBRE A
ARTE DO ROMANCE DE MILAN KUNDERA**

Herisson Cardoso Fernandes

Brasília, DF

2017

**ELEMENTOS PARA UMA ONTOLOGIA DO ROMANCE: UM ESTUDO SOBRE A
ARTE DO ROMANCE DE MILAN KUNDERA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ) – UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, na linha de pesquisa Ontologias Contemporâneas: Metafísica da arte, metafísica do mundo

Orientador: Prof. Dr. Wilton Barroso Filho
Co-Orientadora: Prof. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta

Herisson Cardoso Fernandes

Brasília, DF
2017

**ELEMENTOS PARA UMA ONTOLOGIA DO ROMANCE: UM ESTUDO SOBRE A
ARTE DO ROMANCE DE MILAN KUNDERA**

Banca Examinadora

Prof. Dr. Wilton Barroso Filho – UnB/PPGμ
(Orientador e Presidente da Banca)

Prof. Dra. Seloua Luste Boulbina – UnB/ PPGμ – Université Dennis Diderot, Paris VII

Prof. Dra. Florance Dravet – Universidade Católica de
Brasília

Prof. Dr. Rogério Lima – UnB/PPGμ
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Wilton Barroso Filho, grande orientador, pela paciência, ensinamentos, oportunidades e portas abertas em seu grupo de pesquisa;

À professora e grande amiga Dra. Ana Paula Caixeta, pela infinita paciência, incomparável cumplicidade e extraordinária disponibilidade nos mais diversos auxílios (sem sua ajuda não teria chegado até aqui);

A todos os colegas do grupo Epistemologia do Romance, pelas partilhas de conhecimentos, angústias, risadas e diversões na estrada;

À colega Nathália, que compartilhou comigo muitos momentos de angústia e risadas de semi-desespero nos sábados à noite dedicados à escrita e aos estudos (ainda temos muito a sofrer juntos!);

Aos meus pais, que me mostram sempre que reclamar das dificuldades da vida é irrelevante e improdutivo;

À Erika, minha companheira incansável;

Aos senhores das encruzilhadas, pela força;

E a todos que, de alguma forma, contribuíram para este trabalho.

RESUMO

O Romance, enquanto instância artística e literária, é fundado sobre um determinado e específico número de elementos? Se sim, é possível identificar quais seriam eles? Ou seja, pensando ontologicamente, há algum conjunto de fundamentos que fazem o romance ser o que é? Essas são indagações das quais partimos para analisar os textos ensaísticos do romancista tcheco Milan Kundera. Em seu livro *A arte do romance*, de 1983, Kundera discute – a partir das reflexões do filósofo Edmund Husserl acerca da modernidade – sobre o fazer romanesco, bem como a posição do romance neste momento da história. Tomando como pressuposto a abordagem proposta pelo grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, pretendemos decompor o pensamento teórico de Kundera, no sentido de intentar encontrar aqueles que podem ser considerados os elementos ontológicos de sua própria criação romanesca, bem como discutir uma das proposições fundamentais do pensamento kunderiano: a de que o romance possui uma sabedoria que lhe é própria. A pesquisa será pautada fundamentalmente nas propostas exibidas por Kundera em *A arte do romance*, dialogando com outros textos ensaísticos do autor como *Testamentos traídos* (1993), *A cortina* (2005) e *Um encontro* (2009).

PALAVRAS CHAVE: Epistemologia do romance, Milan Kundera, Arte do Romance

ABSTRACT

Is the Romance, as an artistic and literary instance, founded on a precise and specific number of elements? If so, what are they? Ontologically thinking, are there any set of fundamentals that make the romance what it is? These are the questions which we set out to analyze the essay texts of the Czech novelist Milan Kundera. In his book *The Art of Novel*, 1983, Kundera discusses – since reflections about modernity of the philosopher Edmund Husserl – about the romanesque doing, as well as the position of the novel at this moment in history. Taking as a presupposition the approach proposed by the research group Epistemology of Romance, we intend to decompose the theoretical thought of Kundera, in the sense of trying to find those that can be considered the ontological elements of his own romanesque creation, as well as to discuss one of the fundamental propositions of the kunderian thought: that the novel has its own wisdom. The research will be placed fundamentally on the proposals presented by Kundera in *The Art of the Novel*, dialoguing with other essayistic Kundera's texts as *Testaments betrayed* (1993), *The curtain* (2005) and *Encounter* (2009).

KEYWORDS: Epistemology of romance, Milan Kundera, Art of Novel

Se não quisermos sair desse século tão idiotas quanto entramos, é preciso abandonar o moralismo fácil do processo e pensar nesse escândalo, pensar até o fim, mesmo se isso nos conduzir a um novo questionamento de todas as certezas que temos sobre o homem tal como é.

MILAN KUNDERA, 1993

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I – FUNDAMENTOS DE PARTIDA: A EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE	14
CAPÍTULO II – O “MUNDO DA VIDA” E O ROMANCE	26
II.I – A ascensão do “racionalismo ingênuo” e o esquecimento do “mundo concreto da vida” em Husserl	26
II.II – O romance e o mundo da vida	30
II.III – A exploração do ser através do romance	41
II.IV – Os personagens do romance como “laboratórios do ser”	50
CAPÍTULO III – A SABEDORIA DA INCERTEZA COMO ESPÍRITO DO ROMANCE	62
III.I – O romance como reconhecimento das ambiguidades da existência	62
III.II – A moral como parte do jogo no romance	71
III.III – O pensamento não sistemático e a sabedoria da incerteza	73
III.IV – O leitor-pesquisador	77
III.V – O romance no território das verdades estabelecidas	80
III.VI – O romance em um mundo que já não é o seu	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

A única razão de ser do romance é o conhecimento. Essa fórmula, retirada do escritor alemão Hermann Broch, é citada diversas vezes pelo romancista tcheco Milan Kundera, nas páginas de seu volume de escritos teóricos *A arte do romance* (2009). A reflexão sobre o humano, sobre o mundo, e sobre a relação entre esse humano e o mundo à sua volta são elementos que fundam e pavimentam o caminho trilhado pelo romance na modernidade, segundo o autor.

Kundera, nascido em 1929 na então Tchecoslováquia, é testemunha histórica de turbulentos tempos pelos quais atravessou a Europa do século XX. Durante sua vida o autor tcheco conviveu com dois diferentes períodos totalitários. De 1939 a 1945 seu país fora ocupado pelas tropas nazistas de Hitler e, a partir de 1948, segue-se o domínio do partido comunista tcheco.

Assim, Milan Kundera não poderia deixar de pensar acerca do complexo momento em que viveu e ainda vive. A experiência política de juventude, quando então o escritor fazia parte do partido comunista tcheco, é refletida em seu primeiro romance, *A brincadeira*, de 1967¹. Desde então Kundera não deixa de utilizar o espaço de suas obras literárias para discorrer acerca do que ele chama de ambiguidade dos tempos modernos, tempos de progresso e, ao mesmo tempo, degradação. Tal ambiguidade, sempre problemática, é presença constante, tanto em sua estética romanesca quanto em suas considerações teóricas acerca do fazer romanesco, da arte e cultura europeias em geral. Reflexões essas apresentadas ao público em seus quatro volumes de ensaios, a saber: *A arte do Romance* (L'art du Roman, 1986), *Os testamentos traídos* (Les testaments trahis, 1993), *A cortina* (Le Rideau, 2005) e *Um encontro* (Une recontre, 2009).

No interior das reflexões de Kundera acerca das condições de seu momento histórico e da sua pátria europeia, mais precisamente a respeito das meditações encontradas

¹ A carreira literária de Milan Kundera não se inicia como romancista, mas como poeta, embora sua produção em versos seja pouco conhecida e estudada. Nesse sentido, Kundera inicia sua vida literária nos anos 1940, o que viria a se consolidar em três volumes de poemas, lançados na década de 1950. Uma pesquisa a respeito desse período da vida do autor encontra-se na tese de doutorado da pesquisadora Dra. Maria Veralice Barroso, intitulada *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan*, defendida junto à Universidade de Brasília em 2013. Ver especialmente o capítulo I.

em *A arte do romance*, mostra-se fundamental a leitura que o escritor realiza do filósofo tcheco² Edmund Husserl (1859 – 1938), que em 1935 realiza famosas conferências nas quais fala a respeito do que considerava uma crise atravessada pela Europa. A primeira dessas palestras, com o título “*a filosofia na crise da humanidade europeia*”, é realizada em Viena; a segunda, na Universidade de Praga, denominada “*a crise das ciências europeias e a fenomenologia*”. Husserl viria a morrer apenas três anos depois, e o conteúdo de tais preleções seria considerado seu “testamento político” (ZILLES, 2008, p. 39).

Nessas conferências Husserl denunciava o “perigo que ameaçava a humanidade europeia” (ZILLES, 2008, id., *ibid.*). Esse perigo, segundo o filósofo, seria caracterizado pela concepção extremamente objetiva das ciências de sua época. Esse olhar objetivista teria engendrado um “esquecimento trágico”, o abandono do *mundo da vida*, deixando de lado questões “decisivas para uma autêntica humanidade” (ZILLES, id., p. 41.).

Milan Kundera retoma essas reflexões³ para pensar o lugar da arte romanesca na modernidade⁴. *Quais poderiam ser considerados os fundamentos, espaços, objetivos e maneiras de sobrevivência do romance?* São questões para as quais direcionamos nossa lente de pesquisadores durante a construção deste trabalho. Kundera chega a conjecturar a respeito de um *espírito do romance*, cuja verificabilidade ele afirma ser possível em diversos romancistas da modernidade. Nesse contexto, possuímos um apreço especial pelo autor tcheco, já que ele, além de criador, é um pensador do processo artístico – não apenas do seu, como de escritores que marcaram sua trajetória como leitor.

Kundera, ao conjecturar relativamente aos aspectos constitutivos e intrínsecos do fazer romanesco, pretende delinear uma concepção de que existe uma sabedoria que é inerente ao romance, uma capacidade de descobrimento e transmissão de conhecimentos que só é possível a essa forma artística.

² Husserl nasceu em Prossnitz, região da Morávia, antigo Império Austríaco. Região hoje rebatizada de Prostejov, e pertencente à República Checa. Embora frequentemente referido como filósofo alemão, atemos nossa classificação à geografia de seu nascimento.

³ Não é o foco de nosso trabalho considerar em sentido estritamente comparativo os pensamentos de Kundera e Husserl. Mas sim entender, como faz o sociólogo Keith Tester, que ambos possuem reflexões e leituras acerca da modernidade.

⁴ Como o conceito de “modernidade” é muito complexo e varia de acordo com o ponto de vista do autor de quem se trata, assumimos que nosso foco é primordialmente a modernidade como pensada por Kundera que, em termos gerais, é definida pelo autor como o tempo da degradação e do progresso de tudo o que é humano. A discussão sobre tal concepção de modernidade será recorrente em nosso trabalho.

Pensar o romance a partir de uma perspectiva de possibilidade de construção de saberes, como um espaço que permite tecer compreensões acerca da existência, é a pedra angular do Grupo de pesquisa Epistemologia do Romance⁵, ao qual pertencemos, e de cujas estratégias de leitura e abordagem do literário iremos nos utilizar. Empregamos desde já a noção de “estratégia”, pois é comum entre nós a ressalva em utilizar a palavra “metodologia”, uma vez que essa pressupõe aplicabilidades subtendidas e delimitadas. Por outro lado, ao adotar a ideia de Epistemologia do Romance enquanto uma maneira estratégica de posicionamento perante o objeto, pensamos em como ele mesmo pode demonstrar, durante o processo de análise, as táticas necessárias a serem seguidas para seu desvendamento.

Um pressuposto divergente do qual partimos neste trabalho, e que o diferencia das outras pesquisas desenvolvidas no âmbito da Epistemologia do Romance – o que, conseqüentemente, revela-se como um grande desafio – é que utilizaremos a proposta do grupo aplicada a um texto de cunho teórico, e não a um objeto literário ou obra romanesca. Nossa pesquisa estará centrada no livro *A arte do romance*, de Milan Kundera.

Perscrutamos o texto teórico do romancista em busca de apontamentos que possam ser considerados, para o autor tcheco, *elementos para uma ontologia do romance*, sendo esse o mote de nossa pesquisa. Buscaremos demonstrar o que o autor considera como fundamentos da produção romanesca, ou seja, o que deve compor um texto para que seja considerado um romance.

A proposta pela busca de elementos ontológicos da composição do romance nos surge como atitude integradora às pesquisas dentro do Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Como estudantes da arte literária, sentimo-nos alinhados à pesquisa em torno do eixo “*Metafísica da Arte, Metafísica do Mundo*”, constituinte da linha de pesquisa em Ontologias Contemporâneas⁶. Tal eixo pretende abarcar reflexões acerca das estratégias de composição artística, bem como a maneira de seus criadores incorporarem em seus discursos estéticos reflexões críticas e teóricas. Incorporação essa que resulta em rupturas em termos intelectuais, de gêneros, estéticos, num todo. Tais

⁵ Grupo coordenado pelo professor Dr. Wilton Barroso Filho, ligado ao CNPq. Mais informações, bem como sua produção, podem ser conferidas em <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>.

⁶ Mais informações sobre o Programa de Pós Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (UnB) podem ser encontradas em: <http://metafisica.net.br/>

investigações refletem a preocupação com a complexidade das relações artísticas, políticas, culturais de nossos tempos.

Para tal, em diversos momentos de nossa pesquisa, realizamos uma leitura do texto kunderiano ao lado das problemáticas acerca da modernidade propostas por Edmund Husserl. Ora, acreditamos que o fato de Kundera partir do texto husserliano acerca da crise europeia não pode ser um fator ignorado ao tentar compreender as ideias do romancista tcheco a respeito do tempo em que vive, o que se torna essencial para o entendimento da produção de sua arte romanesca. Reiteramos que não pretendemos enquadrar o pensamento e o fazer artístico de Kundera dentro da filosofia preconizada por Husserl, ou seja, não cabe ao nosso trabalho a afirmativa de que intentamos definir Kundera como fenomenólogo. O que entendemos é que há, em ambos os pensadores, uma reflexão e uma leitura dos tempos modernos cujo diálogo produz frutíferas considerações.

Dessa aproximação inicial entre os dois pensadores percebemos que Kundera comunga de certa forma da posição de Husserl de que há, na modernidade, um solapamento a respeito das questões existenciais do homem, e um afastamento da filosofia e das ciências do mundo concreto da vida⁷. Mas, ao mesmo tempo em que os campos da ciência e da filosofia teriam se afastado dessas questões, Kundera sublinha que, desde Cervantes, tais temas permaneceram como os eixos do fazer romanesco. Para o romance nunca houvera esquecimento do ser nem separação do mundo da vida. Assim, segundo o escritor tcheco, cabe ao romance manter essa postura perante a crise demonstrada por Husserl.

Com base em tal constatação, estabelecemos a hipótese de que o “espírito do romance⁸”, para Kundera, orbita em torno de três conjecturas que formulariam pressupostos ontológicos para a arte romanesca:

- a) A exploração do mundo concreto da vida;
- b) O enfrentamento do esquecimento do ser;
- c) A compreensão de que a incerteza e a inconstância são essência do humano.

⁷ Tais temas como o “apagamento do ser” e o “esquecimento do mundo concreto da vida” serão explorados mais adiante.

⁸ Termo utilizado por Kundera e que será discutido no decorrer deste trabalho.

Assim, ordenaremos nosso trabalho de forma a tentar desenvolver devidamente os aspectos constitutivos de cada uma das propostas acima. E, embora intentemos tal divisão, sob um objetivo meramente didático, é necessário afirmar que os tópicos deste texto não são isolados, mas dialogam intimamente entre si. Assim sendo, acreditamos não ser possível pensar na existência de um capítulo sem o outro, bem como imaginar que o assunto tratado especificamente em determinado momento não seja retomado várias vezes no decorrer de outros.

Dessa forma, sob nossa divisão metodológica, exploraremos cada um dos pressupostos ontológicos apontados e localizados na obra teórica de Kundera, desenvolvendo-os nas partes do trabalho que se segue.

No primeiro capítulo realizamos uma breve incursão nos elementos constitutivos da Epistemologia do Romance, a respeito dos pressupostos que nos fizeram objetivar a presente pesquisa.

Já no segundo capítulo, partimos da problemática trazida por Husserl, a respeito da crise das ciências e da filosofia na Europa, e sua consequência: o esquecimento do mundo da vida. Ao delinear o que o filósofo pensa como esse “esquecimento”, bem como suas causas e consequências, seguimos para a posição de Kundera diante dessa situação da modernidade, em que o escritor aponta que o romance desempenha um papel crucial.

Ainda no segundo capítulo pensamos outra característica que Kundera demonstra como essência da construção romanesca da modernidade: sua constante reflexão acerca da existência, do ser, e como esta postura do literário também faz frente perante as consequências da crise apontada por Husserl.

Finalmente, no último capítulo, apresentamos a postura de Kundera a respeito de ser fundamento romanesco a intenção de lidar com uma multiplicidade de visões acerca da realidade, a multiplicidade e a inconstância inerentemente humanas. O escritor afirma já ter vivido a morte do romance, como por exemplo, durante o governo soviético. Para ele o romance agoniza quando há um ambiente totalitário, cuja pretensão unificadora sufoca a “descoberta da relatividade do mundo” (KUNDERA, 2009, p. 20).

Em outras palavras, para o tcheco há uma incoerência fundamental, em se tratando de romances, de encarar a possibilidade de uma verdade unificadora, incontestável,

universalmente válida. A arte do romance seria sempre a exploração das verdades diversas da existência.

CAPÍTULO I - FUNDAMENTOS DE PARTIDA: A EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE

O grupo Epistemologia do Romance, fundado na Universidade de Brasília no início dos anos dois mil, pelo Professor Dr. Wilton Barroso Filho, tem como pressuposto decompor o objeto literário em busca de elementos que demonstrem os movimentos racionais por trás de sua construção. Esta decomposição acontece através de propostas de leitura que envolvem análises estéticas, hermenêuticas e epistemológicas, de forma a buscar os elementos filosóficos, históricos, culturais, sociais, etc. que esclareçam a gênese do texto literário.

A Epistemologia do romance tem como propósito verificar os meios pelos quais um objeto artístico pode ser instrumento possibilitador de conhecimento. Tal propósito possui como cerne problemático o que BARROSO e BARROSO (2015) chamam de “incontornável dicotomia”; a problemática em relação a razão *versus* sensação.

No embate para enfrentar tal questão, a Epistemologia do Romance procura meios de entender como a faculdade da sensação, no contato com o objeto artístico, pode inferir em dados de conhecimento, no sentido de:

“[...] valorizar tanto quanto a subjetividade, a racionalidade presentes no fazer da arte. As reflexões propostas no âmbito dessa discussão se encaminham, portanto, no sentido de considerar a razão e a sensação como formas não autônomas, independentes ou dissociadas, quando se trata da criação ou da fruição do estético.” (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 2–3).

Um dos pontos de partida para o entendimento da arte enquanto instância racional, e não apenas sensível, é o posicionamento de Friedrich Hegel (1770 – 1831) e sua concepção de que o belo artístico seria superior ao belo natural por ser aquele uma produção do espírito:

[...] julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. (HEGEL, 2009, p.4).

Tendo conhecimento de que, na concepção Hegeliana, espírito é referente à noção de *alma*, *intelecto* ou *razão* – sentido predominante na filosofia moderna e contemporânea (ABBAGNANO, 2000, p.335) – percebemos que o pensador vê na arte uma espécie de corolário da manifestação da racionalidade humana.

Sempre a arte foi para o homem instrumento de consciencialização das ideias e dos interesses mais nobres do espírito. Foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as consciencializaram. A sabedoria e a religião concretizaram-se em formas criadas pela arte, que nos oferece a chave para decifrar o segredo da sabedoria e da religião dos povos. (HEGEL, 2009, p.5).

Se a arte concentra os interesses mais nobres do espírito, e sendo espírito a razão, é possível verificar que Hegel nos diz ser a arte fruto de um trabalho de reflexão, de um processo criador. De forma mais sucinta nos dizem Barroso e Barroso:

Ao salientar que sendo fruto da atividade humana, a arte só existe a partir da interposição dos componentes sensíveis, inteligíveis e laborais, Hegel nos orientou no sentido de fazer ver a arte como fruto, também, da atividade racional. (BARROSO; BARROSO, 2015, p.2).

Hegel considera que a visão clássica de que a obra de arte deveria ser formulada seguindo normas e regras, ou seja, através de determinações impostas, é contrária à atividade do espírito, já que ele “[...] tem em si próprio a sua determinação, só a si próprio subordina o seu trabalho” (HEGEL, 2009, p. 46).

Por outro lado, afirma o filósofo que, ao se abandonar essa concepção anterior, o resultado foi o oposto. O de considerar a arte como um produto de um espírito “especialmente dotado” (HEGEL, id., p.47). Encontramos então a noção de gênio, que Hegel não nega, mas que também não admite como único pressuposto para o fazer artístico. Isso porque, se por um lado o talento é necessário, segundo o pensador alemão, por outro, só pode ser cultivado pelo exercício constante da atividade racional:

[...] o que sobretudo não se deve esquecer é que o gênio, para ser fecundo, tem de possuir um pensamento disciplinado e cultivado por um exercício mais ou menos longo porque a obra de arte oferece um aspecto puramente técnico que só pelo exercício se chega a dominar. (HEGEL, id., ibid.).

O filósofo contrariava assim a concepção de Immanuel Kant (1724 – 1804), quando este afirmava ser a arte fruto de um talento, um *dom natural* inerente ao *gênio*. Hegel sublinhava o valor do labor reflexivo no produzir artístico:

[...] quanto mais elevada for a posição que o artista ambicione, melhor terá de conhecer as profundidades da alma e do espírito humanos. Ora, não se adquire tal conhecimento de um modo direto, mas ao fim de um estudo do mundo exterior e do mundo interior, estudo que fornece o assunto das representações. (HEGEL, 2009, p.48).

Mesmo após Hegel, que delineia a arte como resultado de uma relação entre sensibilidade e espírito reflexivo, o tema não atingiu ainda uma conclusão, e persevera uma cisão em torno dos pontos de vista a respeito de aceitar a obra artística como produto de movimentos racionais. Diante disso, enquanto modo de *estudo teórico*, a Epistemologia do Romance objetiva “posicionar-se e se encaminhar no sentido de valorizar tanto quanto a subjetividade, a racionalidade presentes no fazer da arte” (BARROSO; BARROSO, 2015, p.2). Pretende-se pensar o objeto artístico a partir de seu processo criativo, como fruto da razão e da sensibilidade, enquanto instâncias não independentes, indissociáveis, no que tange ao processo de criação e fruição estética.

Igualmente, dentro da perspectiva de nosso trabalho, o processo criativo de Kundera será pensado à luz de tais pressupostos, já assumindo que as escolhas estéticas que resultam nos romances kunderianos são frutos dessa dialética entre a sensibilidade do autor e sua atividade racional.

Já que o núcleo das preocupações dos membros do grupo Epistemologia do Romance está na investigação da produção e assimilação do conhecimento através do objeto artístico, não é possível deixar de ponderar sobre o significado mesmo do termo “epistemologia”, selecionado por Barroso para nomear sua forma de estudo.

Conceituar Epistemologia tem-se mostrado um problema histórico, visto que suas concepções variam de acordo com o tempo e com o contexto em que são utilizadas. Barroso e Barroso (2015), baseando-se na leitura de uma passagem de Roberto Machado (2009), afirmam que, contemporaneamente, a epistemologia é pensada como “o exercício do conhecimento que a partir da modernidade foi inspecionado pela ciência”. Acontece que,

como nos lembra Aristóteles na abertura de sua *Metafísica*, “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer” (ARISTÓTELES, 1984, p.11). Ou seja, partimos do pressuposto que a relação do homem com o conhecimento é muito anterior à ciência e suas manifestações.

Platão, no seu *Teeteto* posiciona a “admiração” como elemento desencadeador do processo do pensar. Embora não seja possível ignorar o pensamento do grego, não podemos deixar de nos ater à realidade de que um dos primeiros movimentos do ser humano em direção à racionalidade deveu-se à necessidade mesma de sobreviver. Como nos lembra Alberto Oliva:

O maravilhamento dá origem a perguntas (o que é e o que significa tudo isso?) que só uma inteligência superior pode formular. Só que muito antes do maravilhamento emergiu a urgência de fazer frente aos desafios de sobreviver em palcos naturais quase sempre inóspitos. (OLIVA, 2011, pos. 35)⁹.

É certo que tal inquietação perante o desconhecido da existência não se manteve limitada aos problemas da existência material, à capacidade de manter-se vivo, e logo o homem se viu diante da necessidade de interpretar e entender a si mesmo e o mundo ao seu redor. Por intermédio dos mitos o homem encontrou-se pela primeira vez interessado em explicar o mistério da vida, e mesmo que saibamos que a narrativa mitológica não pode ser vista como histórica ou cientificamente verificável, é incorreto deixarmos de pensa-las como movimentos de agrupamentos humanos em direção a uma tentativa de interpretação da realidade.

[...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1972 p. 9).

⁹ Algumas de nossas obras de referência foram consultadas em suas respectivas versões digitais (e-books). O formato oficial da livraria Amazon (.mobi), disponível para o dispositivo de leitura *Kindle* marca a posição de leitura não por número de página, mas pelo próprio termo “posição”, para que não haja contradições de localização nos diversos ambientes que o Kindle pode ser utilizado (como aplicativo em celulares ou tablets, bem como o E-reader em si). Optamos então, quando a obra consultada for digital, em marcar a referência com o termo “pos.” e o respectivo número, de forma a respeitar o formato original e facilitar ao leitor o acesso às citações utilizadas.

Assim lembramos e corroboramos a visão de que as narrativas mitológicas são possibilidades de interpretação da existência. Indo adiante, para Barroso e Barroso (2015) a filosofia grega representa um passo a mais na formulação de um conhecimento mais calcado na racionalidade, a partir de Sócrates, Platão e Aristóteles, pioneiros na tentativa de apreender conhecimentos.

Em Platão encontramos certa desconfiança perante a arte, já que para o filósofo a Verdade só poderia ser encontrada em forma de ideia, sendo suas manifestações no mundo concreto apenas sombras, ilusões. A arte, como imitação dessas sombras, distanciaria ainda mais o homem do acesso à verdade. “*Se conferirmos valor à verdade, não podemos conceder uma completa autonomia ao poeta, ou seja, àquele cujo discurso persegue não o original, mas a imitação*”, comenta Rodrigo Duarte (2012, p. 13) a respeito do famoso trecho do *Livro III da República*, em que se discorre sobre o poeta e sua expulsão da cidade.

Já em seu discípulo, Aristóteles, podemos encontrar uma relação diversa para com o objeto artístico. A começar por uma valoração diferente do ato de imitar a natureza. O estagirita concede ao procedimento imitativo a primazia na aquisição de saberes:

[...] imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos. (ARISTÓTELES, 2008, p.42).

Do pressuposto concedido à atividade imitativa e ao objeto literário por Aristóteles comentam Barroso e Barroso:

[...] ao reconhecer a atividade literária como importante instrumento de percepção e de recriação dos elementos sociais, em seu livro *A poética* (1973), um dos primeiros tratados teóricos sobre a literatura, Aristóteles identifica a atividade literária também como um meio de ensinar e adquirir conhecimento. (BARROSO; BARROSO, 2015, p.5).

Realizada essa breve incursão histórica, consciente de que o termo epistemologia tenha suas origens na Grécia antiga, nos adiantamos a afirmar que, de acordo com Barroso e Barroso (2015, p.5), o que pensamos enquanto epistemologia está alicerçado como um ramo

da filosofia que esteve relacionada às discussões em torno da ciência a partir da Idade Moderna. Com isso os autores buscam afirmar que:

[...] é possível extrair que, embora os gregos tivessem se aventurado pelos caminhos dos saberes, o conhecimento torna-se uma disciplina da Filosofia somente com os filósofos modernos a partir do século XVII. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 6).

Ainda a respeito desse viés histórico, encontramos o esforço de Wilton Barroso (2003) para estabelecer as diferenças entre epistemologia e teoria do conhecimento. Isso porque, em diversas situações, ambos os campos de estudo tendem a se fundir e confundir. Como é o caso da definição apresentada por Oliva em seu *Teoria do conhecimento* (2011): “A teoria do conhecimento ou epistemologia é o domínio da filosofia que aborda a questão da natureza (o que é) do conhecimento, das fontes (onde procura-lo) e da validação (como comprová-lo)” .

Barroso e Barroso (2015, p. 6) citam a definição de epistemologia encontrada no dicionário técnico e crítico de filosofia de André Lalande (1999). Em seu verbete, o filósofo afirma haver sim relação entre epistemologia e teoria do conhecimento, mas que há de se ter o cuidado de não confundi-las. Em seu artigo, Barroso e Barroso (2015) afirmam que fazer esta distinção é tarefa complicada. E como medida de exemplo citamos outro dicionário de filosofia, de Nicola Abbagnano, em que, ao procurarmos o verbete Epistemologia, encontramos por definição apenas “conhecimento, teoria do” (2000, p. 338).

Em seu artigo *Elementos para uma Epistemologia do Romance* (2003), Barroso busca demonstrar o momento histórico em que tais conceitos se encontram e confundem-se. O filósofo identifica, a partir de um ensaio sobre os Fundamentos da Geometria, de Bertrand Russel, duas maneiras distintas de se pensar epistemologia, a partir de terminologias distintas: *epistemology* e *epistemologie*. Afirmam Barroso e Barroso (2015, p.7) acerca de tais nomenclaturas: “Enquanto a formulação conceitual inglesa volta-se para a Teoria do Conhecimento, a compreensão francesa sobre o termo estabilizou-se pelo próprio uso e prática como representante das temáticas referentes à Filosofia e à História das Ciências”. Assim, resumidamente, para Barroso (2003) o que se conhece por *epistemology* estaria relacionado à Teoria do Conhecimento, enquanto *epistemologie* trataria da filosofia e da história da ciência.

O ponto nevrálgico de tal discussão é demonstrar e entender que a noção de epistemologia não encontra uma definição consensual no decorrer da história, de modo que o trabalho epistemológico na contemporaneidade aborda uma ampla gama de problemáticas, e sua metodologia e configuração dependem do problema a que se objetiva. Assim, segundo Barroso, urge para que haja uma reelaboração conceitual, visto que ambas as terminologias originais, inglesa e francesa, não mais conseguem abarcar tamanha variedade temática que é proposta às epistemologias contemporâneas.

Tais problemáticas surgem pela complicação essencial de classificar em si o que é conhecimento, pois se não podemos dizer com certeza o que o caracteriza, muito difícil será encontra-lo, ou mesmo busca-lo. Esta preocupação já ocupava Platão, quando de seu “paradoxo da busca”:

O homem não precisa procurar o que sabe e não tem como ir atrás do que desconhece, do que não sabe o que é. Não faz sentido procurar o que sabe pelo simples fato de já o conhecer. E faltam-lhe condições para procurar o que ignora, já que não sabe *o que é* nem *onde busca-lo*. Se não sabe claramente o que persegue, fica também sem ter como escolher os procedimentos adequados à busca. (OLIVA, 2011, pos. 101, grifos do autor).

Logo, ao se ter consciência de que a noção de conhecimento e dos meios de alcançá-lo são problemáticas que se modificam com a história, faz-se necessário pensar em conjunto a evolução e transformação dos campos epistemológicos, e o avanço de suas possibilidades. Afinal, as concepções variam em extremo, desde o racionalismo que crê ser possível e comprovado o conhecimento, até noções céticas que não acreditam na possibilidade de um conhecimento determinado. “Julgar o conhecimento, possível ou não, depende de como é caracterizado” (OLIVA, 2011, pos. 115).

Barroso e Barroso demonstram como uma das necessidades de reflexão atuais é a problemática da reivindicação de abordagens epistemológicas por parte de áreas cuja subjetividade exerce papel fundamental, como as artes. Tal reflexão demonstra alto grau de complexidade pois, considerando a origem da epistemologia e sua relação com as ciências puras e a racionalidade, lidar com campos que não podem ser lógicos e cientificamente comprovados se torna algo a ser debatido com cautela.

Os autores apontam na direção da compreensão de estudos epistemológicos empreendidos por pensadores da contemporaneidade, principalmente a partir da segunda metade do século XX, em que “é crescente a percepção da existência e do reconhecimento de outros campos que não somente aqueles reconhecidos pelo pragmatismo racionalista” (BARROSO; BARROSO, 2015, p.8). Neste sentido, é pertinente a observação de Oliva a respeito da epistemologia moderna tradicional: “Ao estipular as regras que precisam ser seguidas para que o conhecimento seja obtido, a epistemologia vira uma espécie de Legislação Geral da Razão. Mas até que ponto as normas epistêmicas emanam da Razão?” (OLIVA, 2011, pos. 142).

Neste viés de uma concepção epistemológica voltada a outras problemáticas que não só as da estrita razão e cientificidade, como fora a disciplina vista na modernidade, pretende-se encontrar no objeto literário meios de pensar a condição do homem no mundo. Tal concepção é alicerçada também na consciência de que, na constituição de um objeto artístico, são empregados saberes múltiplos, marcadamente movimentos de cunho racional e sensível. A Epistemologia do Romance visa, então:

[...] pensar em uma abordagem epistemológica mais ampla e flexível. Uma abordagem que priorize o conhecimento resultante do diálogo entre a razão e a sensação e que seja por estas duas instâncias mutuamente legitimado no processo de interpretação. (BARROSO; BARROSO, 2015, p.11).

Logo, se a proposta da Epistemologia do Romance parte do reconhecimento de que há conhecimento válido mesmo que não cientificamente verificável, compete então a seus teóricos justificar que outros tipos de conhecimentos seriam esses, passíveis de serem apreendidos a partir do objeto literário.

Pressupostos interessantes surgem a partir da proposta do sociólogo francês Michel Maffesoli em seu livro *Elogio da razão sensível* (1998). Nessa obra é defendido o ponto de vista de que há uma variedade de outros saberes para além dos saberes científicos:

Dizendo mesmo em outras palavras, convém elaborar um saber dionisíaco que esteja o mais próximo possível de seu objeto. Um saber que seja capaz de integrar o caos ou que, pelo menos, conceda a este o lugar que lhe é próprio. Um saber que saiba, por mais paradoxal que isso possa parecer, estabelecer a topografia da incerteza e do

imprevisível, da desordem e da efervescência do trágico e do não-racional. (MAFFESOLI, 1998, p. 12).

Maffesoli sublinha que deixar de crer no saber cientificista como único possibilitador de conhecimento não significa abdicar de nossas faculdades racionais, em nome de um relativismo irresponsável. Guia-se, porém, num sentido de posicionar-se perante os emergentes desafios impostos pelo mundo contemporâneo. De acordo com o francês, faz-se necessário pensar na emergência de novos saberes que lidem com “coisas incontrolláveis, imprevisíveis, mas não menos humanas. Coisas que, em graus diversos, atravessam as histórias individuais e coletivas” (MAFFESOLI, 1998, p.11). O pensador classifica que esse é um caminho em direção a um saber que poderia ser chamado de “dionisíaco”, que ainda não é capaz de classificar, justificar ou legitimar aquilo com o que se depara, mas é capaz de “perceber o fervilhar existencial cujas consequências ainda não foram avaliadas” (MAFFESOLI, id., p.12).

Mover-se de acordo com essas novas modalidades de saberes exige coragem daquele que pensa. Para o francês, isso consiste em ser capaz de renegar saberes que são supersticiosamente solidificados, que por vezes são moda no pensamento corrente, e que são convencionalmente chamados de teorias “científicas” (MAFFESOLI, id., ibid.). É a partir de tais reflexões que Barroso e Barroso afirmam encontrar no filósofo uma “necessidade da elaboração de uma pluralidade de formas de conhecimento para além do conhecimento científico” (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 11). Maffesoli, clamando por uma coragem intelectual, afirma que vivemos em uma época em que há situações em que não mais podemos isolar os objetos ou sujeitos de forma analítica. Nesse momento pressupõe a arte como importante catalizadora de conhecimento em nosso tempo:

É então que, ultrapassando o conceito, é preciso saber associar a arte e o conhecimento. Sendo um e outro entendidos, é claro, em sua acepção mais ampla. Em resumo, não se pode assimilar a humanidade, também movida pela paixão e pela não-razão, ao objeto morto das ciências naturais. (MAFFESOLI, 1998, p.17).

Como afirmam Barroso e Barroso (2015), Maffesoli indica um direcionamento epistemológico que dialogue com as necessidades da contemporaneidade, pautado no

equilíbrio entre a inteligência racional e a inteligência emocional. Orientação essa que interessa à Epistemologia do romance, no sentido de encontrar no objeto literário um território para o florescimento e reconhecimento destes saberes. Para Barroso e Barroso, uma atitude puramente racional perante o objeto artístico pode amputar suas possibilidades de saberes. Destarte, compete ao pesquisador da Epistemologia do Romance buscar uma compreensão dialógica entre o sensível e o inteligível (BARROSO; BARROSO, 2015, p.12).

Na visão dos autores fica claro que:

[...] mesmo que as formulações conceituais sobre o termo epistemologia mantenham ainda fortes relações com a experiência científica já que estiveram por ela impregnadas ao longo da história do conhecimento moderno, aqui, seguindo as orientações tanto de Maffesoli quanto de Barroso, reivindicamos outras abordagens epistemológicas, ou seja, aquelas que primam pela utilização dos saberes humanos, tomando fundamentalmente como ferramenta de compreensão cognitiva também o universo do sensível. (BARROSO; BARROSO, 2015, p.12).

Utilizando-se dos pressupostos apresentados pelo pensador francês, emerge a possibilidade de se refletir sobre o que se poderia chamar de uma “razão sensível”. Uma espécie de “racionalidade aberta” – para utilizar as palavras do sociólogo – que propõe não o enquadrar das coisas em modelos pré-estabelecidos, mas em deixar falar as próprias coisas. Itamar Paulino (2006) pontua a validade e a importância dessa modalidade de racionalidade no que concerne aos estudos do romance a partir de um viés epistemológico:

A razão sensível, como instrumento epistemológico, desempenharia de forma mais eficaz e plausível o papel de abordar o real em sua complexidade, apresentando com leveza as configurações que envolvem a imprevisibilidade, o onírico e a incerteza, características fundamentais da existência humana. (PAULINO, 2006, p. 99).

É central para Maffesoli a tese de que a contemporaneidade é marcada pela pluralidade de saberes, que não mais se explicam taxativamente por uma racionalidade científica moderna. A falta de homogeneidade de tais modalidades dos saberes evoca, para a Epistemologia do romance, a necessidade de se pensar sob as condições mesmas de investigação dos objetos artísticos alvos de suas pesquisas. Isso porque, a partir de nossa perspectiva, não se parte de um conjunto de teorias para a análise do objeto, mas o próprio

objeto, a partir de suas singularidades, demonstra os caminhos a serem seguidos pelo processo investigativo.

Ao objetivar perceber a genética do texto¹⁰ torna-se fundamental conhecer o sujeito (autor), para assim poder se refletir a respeito das condições em que sua obra é realizada. Nesse âmbito, as ponderações de G. W. F. Hegel acerca da Estética fornecem sólidos fundamentos para se pensar não apenas o objeto artístico em si, mas as etapas da criação artística, pois no filósofo alemão encontramos reflexões acerca das escolhas estéticas que orientam o fazer da arte. Para Hegel (2009, p.51) as condições históricas e contextuais do sujeito que cria refletem-se em sua obra, elementos que não são ignorados nas análises a partir da Epistemologia do Romance.

Fundamental ressaltar que não apelamos para um biografismo que espera dar conta dos porquês da obra literária. Para além disso, é basilar pensar o que o autor ajuíza sobre seu processo criativo e como ele demonstra a racionalidade por trás de suas criações. Os vestígios dessa racionalidade, para além da obra romanesca de um autor, e que denunciam e corroboram a compreensão de suas escolhas estéticas, podem ser encontrados naquilo que Gérard Genette (2010) chama de *paratextos* e *hipertextos*.

A partir das concepções de Genette, os paratextos são formados pela relação de elementos, dentro de uma obra literária, com o texto em si. Assim, são paratextos títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, etc. Já hipertextos dizem respeito às relações de um texto com outro, anterior: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p.18).

Por esse motivo nos são caros especialmente autores que, além da produção artística, são responsáveis por uma considerável obra crítica, reflexiva acerca da arte e de suas próprias criações. Aí se enquadra Kundera, com uma considerável produção ensaística (hipertextos) que mantem relações com sua própria produção romanesca (hipotextos)¹¹.

Para concluir essa breve incursão na estratégias traçadas pelo grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, e ainda sobre a noção de razão a partir da sensibilidade; Barroso

¹⁰ Com isso não afirmamos assumir um objetivo específico de crítica genética, mas demonstrar que os múltiplos modos de análise da origem do objeto artístico são de nosso interesse.

¹¹ Utilizamos a ordenação, na obra de Kundera, de ensaios (hipertextos) e romances (hipotextos), pois, na conceituação de Genette, esses vêm antes daqueles. E Kundera deixa claro que sua produção ensaística surge de seus romances, e não o contrário (KUNDERA, 2009).

e Barroso valem-se também das reflexões de Gaston Bachelard em *Poética do espaço* (1993). Nesse texto Bachelard propõe que os atos imaginativos são passíveis de possuir o mesmo valor de realidade que os atos de percepção, de forma que, para o filósofo, é apropriada a proposta de ser o romance um espaço propício para a elaboração de conhecimento.

CAPÍTULO II – O “MUNDO DA VIDA” E O ROMANCE

Já na primeira página de sua *Arte do Romance* (2009), Milan Kundera demonstra que, neste momento, seu ponto de partida para refletir sobre o fazer romanesco está no pensamento de Edmund Husserl, mais precisamente nas conferências do filósofo acerca do que chamava de “crise da humanidade europeia”.

O romancista tcheco parte das reflexões de Husserl, não como quem confirma uma ideia à qual aderiu firmemente, mas para demonstrar um momento em que o pensamento se volta a vislumbrar uma situação emblemática; a problemática apontada por Husserl como uma “aberração do racionalismo” (HUSSERL, 2008, p. 77), que estaria distanciando o homem do mundo concreto em que a vida se realiza. O problema, para Husserl, estaria na modalidade de racionalismo por ele denominada *objetivista*, que resultaria em um “racionalismo ingênuo” (HUSSERL, 2008, p. 85).

II.I. – A ascensão do “racionalismo ingênuo” e o esquecimento do “mundo concreto da vida” em Husserl

Para Edmund Husserl, a essência do homem europeu é a necessidade de conhecer. Segundo o filósofo, esse imperativo surge entre os gregos dos séculos VII e VI a.c. Esse momento é marcado por uma mudança radical de postura do homem perante o mundo circundante, o mundo da realidade natural. Por mundo circundante entende-se uma realidade diferente do nosso sentido de mundo objetivo na atualidade; o mundo circundante corresponde à representação do mundo no campo espiritual:

Mundo circundante (Umwelt) é um conceito que tem seu lugar exclusivamente na esfera espiritual. Que nós vivemos em nosso respectivo mundo circundante, ao qual estão dirigidas todas as nossas preocupações e esforços, designa um fato que sucede puramente no plano espiritual. Nosso circum-mundo é uma formação espiritual (ein gestiges Gebilde) em nós e em nossa vida histórica. (HUSSERL, 2008, p.63).

Essa nova atitude para com o mundo circundante, que tomaria proporções transformadoras para a cultura, recebeu dos gregos o nome de *filosofia*, que seria, de acordo com o seu sentido original, um termo para a ciência universal, da totalidade do mundo. Posteriormente, dado o desdobramento de interesses a respeito das questões abarcadas, a filosofia se ramificaria em diversas ciências particulares (HUSSERL, 2008, p. 68).

Husserl destaca que o resultado da ramificação da filosofia tem resultados distintos das outras formas culturais que já existiam entre os homens. A diferença seria resultante do fato que, enquanto atividades como a agricultura e o artesanato gerariam produtos de existência transitória no mundo circundante, as produções de caráter científico teriam “um modo de ser e uma temporalidade totalmente diferentes” (HUSSERL, 2008, p.69). De forma que, o que é produzido através da atividade científica não seria algo real, mas ideal. E essa idealidade seria a matéria para fundamentações de idealidades em níveis cada vez mais elevados. Eis a origem da concepção de Husserl de que as ciências tenderiam ao infinito. Diz ele: “A ciência designa, pois, a ideia de uma infinitude de ideias” (HUSSERL, 2008, p. 69). E ainda:

Antes da filosofia, no horizonte histórico, nenhuma outra forma cultural é cultura comparável de ideias, nem conhece tarefas infinitas e tais idealidades, cujos métodos de produção possuem eles mesmos a propriedade ideal de poderem ser repetidos ao infinito e superarem todas as infinitudes de pessoas reais ou possíveis. (HUSSERL, id., ibid.).

Assim encontramos neste momento histórico apontado pelo filósofo um interesse, por parte de homens finitos, por uma atividade cuja produção é puramente teórica e ideal, voltada ao infinito. Resulta então toda uma transformação existencial humana e de toda a sua vida cultural: “a razão filosófica representa um novo estádio na humanidade e em sua razão” (HUSSERL, 2008, p. 77).

Posteriormente, Husserl detecta que essa concepção científica de mundo, em algum momento perdeu sua essência, convertendo-se em um “intelectualismo perdido em teorias alheias ao mundo real” (HUSSERL, 2008, p.76). Na introdução à edição portuguesa do volume *A crise da humanidade europeia e a filosofia* (2008), que reúne artigos e uma conferência de Husserl, Pedro M. S. Alves (2008, p.6) sublinha que a preocupação do filósofo se encontra na percepção de que ocorreu uma redução do mundo às ciências matemáticas da

natureza. Assim, parece-nos claro que o problema levantado pelo filósofo está na diminuição do mundo perante a chamada razão objetivista. Aponta Urbano Zilles acerca do pensamento do filósofo no período em que se debruçou sobre a “crise europeia”:

Nessa fase crítica o *objetivismo* ou a pretensão de que ‘a verdade do mundo apenas se encontra naquilo que é enunciável no sistema de proposições da ciência objetiva’. Na *Krisis* Husserl indaga o porquê do fracasso das ciências, perguntando pela origem dessa crise, redescrivendo a trajetória da razão ocidental e constata que as ciências se afastaram, pela matematização do mundo da vida, substituindo-o pela natureza idealizada. (ZILLES, 2008, p. 8).

Essa redução do mundo à concepção objetivista, ou sua substituição por uma natureza idealizada, é o que Husserl consagra na fórmula do “esquecimento do mundo da vida”. Nesse sentido, o referido mundo da vida, o *Lebenswelt*, seria o oposto ao mundo conforme caracterizado pelas ciências, o mundo objetivado. Sobre o *Lebenswelt* comenta Urbano Zilles:

A fase da crise de Husserl caracteriza-se pelo conceito do *Lebenswelt* (mundo da vida). Opõe o *Lebenswelt* ao mundo das ciências. Tenta fundamentar o último no primeiro, no mundo pré-científico. Segundo ele, a própria ciência emerge de algo anterior a ela mesma, do campo das experiências pré-científicas e pré-categoriais, ou seja, de um *a priori* concreto, que chama de *Lebenswelt* ou *Lebensumwelt*. (ZILLES, 2008, p. 43).

Mais adiante Zilles (2008, p.44) delineia que, para Husserl, o mundo da vida seria tanto origem quanto fundamento para as ciências objetivas, mas que, mesmo enquanto raiz dessas ciências, elas haveriam se esquecido dele.

Em *The Husserl Dictionary* (2012), de Dermot Moran e Joseph Cohen, encontramos estas palavras acerca do mundo da vida:

'Life-world' or 'world of life' (*Lebenswelt*) is Husserl's term in his mature writings for the concrete world of everyday experience, the 'everyday world' (*Afttagwelt*),

the 'intuitive world of experience', the world as experienced in the natural attitude.¹²
(MORAN; COHEN, 2012, p. 98).

O filósofo tcheco destaca em sua posição que seu apontamento acerca da crise não quer dizer um ataque à razão em si, de forma que o pretendido pelo pensador não seria o desembocar em uma concepção irracionalista de mundo.

Também estou convencido de que a crise europeia se arraiga em uma aberração do racionalismo. Mas isto não me autoriza a crer que a racionalidade como tal é prejudicial ou que na totalidade da existência humana só possua uma significação subalterna. (HUSSERL, 2008, p. 77).

Criar oposição à redução do mundo ao objetivismo das ciências naturais, âmbito da crise, não teria como objetivo a aversão a uma cultura racional autêntica; pelo contrário, seria o clamor a um “superracionalismo” ou a um “heroísmo da razão”¹³. Essas seriam novas maneiras de conceber o racional, capazes de superar a dicotomia entre racionalidade e vida, de forma a sobrepujar o abandono da razão objetivista perante os profundos problemas da subjetividade e da vida humana. Ainda a respeito de como essa crítica às ciências modernas não significa um ataque à própria cientificidade, esclarece Zilles:

Quando Husserl fala da crise das ciências não questiona sua cientificidade, em suas aplicações técnicas, nem seus métodos. Questiona, isto sim, opções subjacentes à atividade científica como tal e ao seu desenvolvimento. (ZILLES, 2008, p. 49)

A citada “aberração do racionalismo” seria resultado de um mal que Husserl caracteriza como “racionalidade unilateral”. A concepção de racionalidade unilateral não representaria um problema inicial, já que para o filósofo existe uma dificuldade limitante de lidar com a abordagem de um problema a partir de pontos de partida distintos. O necessário

¹² Mundo da vida (Lebenswelt) é um termo de Husserl, em seus escritos de maturidade, para o mundo concreto da experiência diária, o ‘mundo cotidiano’ (Affagswelt), o ‘mundo intuitivo da experiência’, o mundo como experimentado na atitude natural. – Tradução nossa.

¹³ “Superracionalismo” ou “heroísmo da razão” são termos utilizados por Pedro M. S. Alves, tradutor português do texto *A crise da humanidade europeia e a filosofia*, de Edmund Husserl, para o qual também escreveu a introdução. Segundo ele, tais posicionamentos seriam termos para uma atitude “que possa restabelecer as conexões perdidas entre racionalidade e vida e vencer, assim, essa situação crítica actual de desespero perante o silêncio da Razão no que respeita aos problemas mais fundos da subjectividade e da vida humana” (ALVES, 2006, p. 7).

seria ter a consciência de que, enquanto atividade voltada ao conhecer da totalidade, não seria possível abarcar todas as faces de um problema a partir de um único ponto de vista. Nas palavras de Husserl, “Nenhuma linha de conhecimento, nenhuma verdade particular deve ser absolutizada e isolada” (HUSSERL, 2008, p. 78).

O resultado da unilateralidade do racionalismo, que é acarretada pela ausência de reflexão do conhecimento filosófico sobre si mesmo (HUSSERL, 2008, p. 79), seria um racionalismo “ingênuo”, cuja manifestação mais geral seria conhecida sob a denominação de objetivismo que, de acordo com o filósofo “se configura nos diferentes tipos de naturalismo, na naturalização do espírito” (HUSSERL, id., *ibid.*).

Da matematização do mundo, propiciada pela ascensão das ciências da natureza, sobre-ergueu-se a atitude objetivista acima de tudo o que fosse concernente à esfera espiritual, de forma que estaria firmada uma posição de se pensar o mundo a partir de um ponto de vista científico-natural.

A partir de então, na história da ciência e da filosofia europeia, aconteceria um movimento sempre conflituoso entre formas de pensar diversas. Se por um lado encontramos visões calcadas num objetivismo duro, materialista e determinista, por outro, segundo Husserl, trilhado por *espíritos maiores*, há a não aceitação de tais doutrinas. Pensadores que partiam do homem no mundo, como Sócrates, para quem interessava “o homem em sua humanidade específica, o homem como pessoa, o homem na vida espiritual comunitária” (HUSSERL, 2008, p.81).

II.II. O Romance e o mundo da vida

Após essa breve contextualização da *Crise* apontada por Edmund Husserl, partimos para a posição concomitante de Kundera, de que as ciências modernas “tinham excluído de seu horizonte o mundo concreto da vida” (KUNDERA, 2009, p.11). Em seu artigo *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário* (2015), os autores Wilton Barroso Filho e Maria Veralice Barroso indicam como o pensamento de Husserl reverbera em Milan Kundera:

De acordo com o pensamento kunderiano, a perspectiva cientificista que dominou as esferas do pensamento moderno fez com que o homem se tornasse “uma simples coisa para as forças (da técnica, da política, da História) que o ultrapassam, o sobrepõem, o possuem.” (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 17).

O ponto trazido por nossa discussão, acerca de uma ontologia romanesca em Milan Kundera, poderia ser apontado no sentido de uma tomada de atitude em direção contrária à operada pelas ciências na modernidade. É da concordância de Kundera que as ciências teriam deixado de se preocupar com a concretude da vida, e que esse abandono do mundo constitui um problema (uma crise), assim surge para o autor a tese de que um dos fundamentos do romance seja a exploração desse mundo concreto da vida. O autor tcheco pontua seu ponto de vista a respeito da importância do romance perante a crise apontada por Husserl:

Ora, se a razão de ser do romance é manter ‘o mundo da vida’ sob uma iluminação perpétua e nos proteger contra ‘o esquecimento do ser’, a existência do romance não é, hoje, mais necessária que nunca? (KUNDERA, 2009, p.23).

Dentro dessa concepção, enquanto Husserl se volta à proposta de que uma solução possível à condição da crise europeia seria o método fenomenológico, Kundera acredita que no romance se encontram os meios para combater a separação para com o mundo da vida, como aponta Keith Tester em *The life and times of post-modernity* (2003):

[...] whereas Husserl pinned whatever optimism he had on the abilities of phenomenological philosophy to recapture the transcendence of the life-world [...] Milan Kundera rather unsurprisingly turns to the novel. But not any novel. Only the book which is sympathetic to the ‘depreciated legacy of Cervantes’ will do¹⁴. (TESTER, 2003, p. 15)

¹⁴ [...] enquanto Husserl apregou seu otimismo acerca das habilidades da filosofia fenomenológica para recuperar a transcendência do mundo da vida [...] Milan Kundera, de uma forma bastante surpreendente, se volta para o romance. Mas não qualquer romance. Somente a obra que simpatiza com o ‘legado depreciado de Cervantes’. – Tradução nossa.

Para que o trabalho do romancista possa almejar abarcar a preocupação em trazer novamente para o primeiro plano uma concretude da vida vivida, do mundo, podemos esperar que não se parta de teorias, de pressupostos acachapantes que buscam encaixar o objeto analisado (o mundo) em uma visão pré-estabelecida. Há a necessidade de se falar das coisas a partir das próprias coisas, do mundo a partir do próprio mundo. Nesse sentido, Kundera faz o elogio a autores como Robert Musil¹⁵ e Hermann Broch, que souberam se utilizar do romance para praticar essa relação com o mundo, propositadamente sem um comprometimento com alguma espécie de cientificidade.

O romancista não se disfarça de sábio, de médico, de sociólogo, de historiador, ele analisa as *situações humanas* que não fazem parte de nenhuma disciplina científica, que fazem simplesmente parte da vida. Foi nesse sentido que Broch e Musil compreenderam a tarefa histórica do romance depois do século do realismo psicológico: se a filosofia europeia não soube pensar a vida do homem, pensar sua “metafísica concreta”, é o romance que está predestinado a ocupar afinal esse terreno vazio em que ela será insubstituível... (KUNDERA, 1994, p. 150).

Não podemos deixar de nos reportar novamente ao pensamento de Edmund Husserl, visto que o próprio Kundera o faz como pressuposto para suas reflexões acerca da arte do romance. Urbano Zilles, em texto introdutório à edição brasileira de *Crise da humanidade europeia e a filosofia*, sublinha a atitude do filósofo: “Por isso não convém que a impulsão filosófica parta das filosofias feitas, das opiniões de grandes pensadores, mas das coisas e dos problemas, tendo um ponto de partida imediato”. (ZILLES, 2008, p. 19).

O capítulo inicial da *Arte do romance* de Kundera é intitulado *A herança depreciada de Cervantes*. Tal título deixa claro que o romancista espanhol tem papel crucial nesse momento das reflexões do escritor tcheco. A importância central que Kundera dá a Cervantes é motivada pela convicção de que, ao lado de René Descartes, o autor de Dom Quixote tenha sido um dos fundadores da modernidade (KUNDERA, 2009, p. 12). Ao localizar um escritor de ficção como um dos marcos do surgimento dos tempos modernos, ao lado de um pensador emblemático como Descartes, Kundera demonstra que a arte passa também por uma transformação de sua significação, ao lado de toda a ciência e filosofia.

¹⁵ Robert Musil (1880 – 1942), escritor austríaco, autor de *O homem sem qualidades* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, publicado entre 1930 e 1943).

Os tempos modernos fizeram do homem, do indivíduo, de um ego pensante, o fundamento de tudo. Dessa nova concepção do mundo resulta também a nova concepção da obra de arte. Esta se torna a expressão original de um indivíduo único. Na arte o individualismo dos tempos modernos se realizava, se confirmava, encontrava sua expressão, sua consagração, sua glória, seu monumento. (KUNDERA, 1994, p. 248).

As reflexões de Kundera são predominantemente voltadas à situação do romance na Europa, mas não se furtam a comentar outros aspectos da cultura europeia. A própria noção de modernidade da qual ele parte em suas páginas, delimitada a partir de Cervantes, é a da modernidade europeia, em que valores culturais (a criação cultural) tomaram o lugar dos valores unificados sob a religião comum da Idade Média.

O posicionamento de Cervantes ao lado de Descartes é justificado quando Kundera afirma que Dom Quixote lida com um mundo que já não mais se justifica em si mesmo, que começa a se apresentar em termos de uma “temível ambiguidade” (KUNDERA, 2009, p. 14), no entremeio de verdades múltiplas. As certezas, antes provenientes da figura divina, haveriam sido eclipsadas, e a vida parecia então se movimentar como algo sem direção ou significado. Kundera descreve esta ruptura histórica utilizando a metáfora de Dom Quixote:

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separara o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. (KUNDERA, id., ibid.).

Sendo então o romance visto como um território onde se pensa o mundo a partir de si mesmo, de suas ambiguidades, ambivalências e multiplicidades, percebe-se que o contrário – partir de uma teoria, de uma verdade – é contraditório ao processo de criação do próprio romance¹⁶. Para Keith Tester, esse valor que Kundera infere ao modo de reflexão do romance acerca da vida seria equivalente à necessidade proposta por Husserl, do resgate do mundo da vida:

¹⁶ A hipótese da impossibilidade de o romance ser fundado sob a concepção de uma única verdade, a partir do ponto de vista de Kundera, será desenvolvida mais adiante.

The book is a challenge to, and an overcoming of all fixed boundaries. It is a testimony for life. Indeed, Kundera seems to equate the legacy of the mode of inquiry which is contained in novels like *Don Quixote* with precisely the life-world which Edmund Husserl tried to rescue by a rather diferente strategy.¹⁷ (TESTER, 2003, p. 16).

Eva Le Grand, pesquisadora e comentadora da obra de Kundera, destaca o que considera uma aproximação entre a estética novelística do autor tcheco e a fenomenologia, a partir da noção husserliana de necessidade de exploração do mundo. Para ela, o romance kunderiano:

[...] surely constitutes the esthetic mode closest to phenomenological thought, to that other imaginary variation as imagined by Husserl: a way of exploring the world, the essence of human life, the ontological essence even, of being. It is perhaps this aspect itself which best reveals, if I may say, Kundera's Central European unconscious. Whatever the case may be, in the name of his variational esthetic, he is surely, among the novelists of today, the one who has best been able to capture the phenomenological poetry of existence.¹⁸ (LE GRAND, 1999, p. 29)

A noção de partir do próprio mundo, tendo como referência as coisas mesmas, ato reflexivo independente, que não se contenta com a reverberação do que já foi dito a partir de outrem, faz parte do ofício do romancista, cuja necessidade fundamental é a de apreciar o mundo e refletir sobre ele. Assim, para Kundera, o romance é uma ferramenta fundamental, propiciadora da aproximação entre o homem e o mundo da vida. O romance seria um fiel escudeiro da obstinação humana pelo conhecimento:

O romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos tempos modernos. A paixão de conhecer (aquela que Husserl considera a essência da espiritualidade europeia) se apossou dele então, para que ele perscrute a vida

¹⁷ O livro é um desafio e uma superação de todos os limites fixos. É um testemunho para a vida. Na verdade, Kundera parece equiparar o legado do modo de pesquisa que está contido em romances como Dom Quixote com, precisamente, o mundo da vida que Edmund Husserl tentou resgatar por uma estratégia bastante diferente. – Tradução nossa.

¹⁸ [...] certamente constitui o modo estético mais próximo do pensamento fenomenológico, essa outra variação imaginária, tal como imaginada por Husserl: uma maneira de explorar o mundo, a essência da vida humana, a essência ontológica mesma do ser. É talvez esse aspecto em si o que melhor revela, se posso dizer, o inconsciente da Europa Central de Kundera. Seja qual for o caso, em nome de sua estética variacional, ele certamente é, entre os romancistas de hoje, quem melhor conseguiu capturar a poesia fenomenológica da existência. – Tradução nossa.

concreta do homem e a proteja contra o “esquecimento do ser” (KUNDERA, 2009, p.13).

Lembramo-nos da experiência literária narrada por Simone de Beauvoir no ensaio *Literatura e Metafísica*, que aparece no volume intitulado *O existencialismo e a sabedoria das nações* (1965). Beauvoir, ao retomar as leituras de sua adolescência, lembra-se de como se sentia dividida em relação aos sentimentos que nutria para com a filosofia e a literatura. Após ler Kant e Spinoza, por exemplo, indagava-se como, depois de investigações tão profundas acerca do universo, alguém poderia ser fútil o suficiente para ainda escrever romances. No entanto, depois do contato com Julien Sorel¹⁹ ou Tess d’Uberville²⁰, parecia-lhe perda de tempo qualquer tentativa de fabricação de sistemas. Assim, a francesa pergunta-se “Onde se situava a verdade? Sobre a terra ou na eternidade? Sentia-me dividida” (BEAUVOIR, 1965, p. 79). Para ela, todos os espíritos sensíveis ao mesmo tempo à estética ficcional e ao rigor da reflexão filosófica conhecem esta inquietação, já que, ambas as manifestações tem uma origem comum; o mundo. E “é no seio do mundo que pensamos o mundo” (BEAUVOIR, 1965, p. 79).

Da relação entre mundo e literatura, entre estar no mundo e dele partir para a criação literária, Simone de Beauvoir estabelece uma interessante relação entre literatura e metafísica, que nos é interessante. Em primeiro lugar é necessário entender o que a filósofa entende por *metafísica*:

[...] a metafísica não é um sistema; não se “faz” metafísica como se “faz” matemática ou física. Na realidade, “fazer” metafísica é “ser” metafísico, é realizar em si a atitude metafísica que consiste em pôr-se na sua totalidade em face da totalidade do mundo. (BEAUVOIR, 1965, p. 87).

Como veremos, a partir das posturas assumidas por Milan Kundera acerca da composição romanesca, podemos admitir que há uma forte relação entre o que o escritor tcheco considera como elementos fundamentais do romance e o caráter de uma atitude metafísica, como proposto por Beauvoir. Em Kundera, fica evidente que a capacidade de

¹⁹ Protagonista do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal, publicado originalmente em 1830.

²⁰ Romance de Thomas Hardy, publicado originalmente em 1891.

“pôr-se em face da totalidade do mundo” é fundamental para a consolidação do ofício de escritor de romances.

Para lidar com esse mundo, em si mesmo, Kundera desenvolve a noção de que o romancista não trabalha com a realidade, ou seja, com aquilo que é factual. O que faz o romance é trabalhar com **hipóteses**, ou **possibilidades** de existência. Tal concepção surge das leituras de *Os sonâmbulos*, do austríaco Hermann Broch. Afirma Kundera: “Broch descobriu um território desconhecido da existência. Território da existência quer dizer: possibilidade da existência. Que essa possibilidade se transforme ou não em realidade é secundário” (KUNDERA, 2009, p.47). Assim:

O Romance não examina a realidade mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se. Tudo aquilo que é capaz. (KUNDERA, 2009, p. 46).

Beauvoir assinala que esse caráter de descoberta do romance é constituinte de seu próprio valor enquanto criação artística. E destaca que a complexidade dessa noção da possibilidade de desvendar algo acerca da existência, só propiciada pelo território romanesco, se dá por ser o próprio escritor um agente cujas descobertas são reveladas a ele primeiramente, no processo da escrita, e só posteriormente ao leitor. Para a pensadora, o grande romance é aquele em que o autor se propõe uma questão que seja um desafio para si mesmo.

[...] o autor deve sem cessar confrontar os seus desígnios com a realização que esboça e que, prontamente, reage sobre eles; se quer que o leitor acredite nas invenções que propõe, é necessário, em primeiro lugar, que o romancista creia nelas com suficiente força para lhes descobrir um sentido que se reflectirá na ideia primitiva, que sugerirá problemas, saltos, desenvolvimentos imprevistos. Assim, no futuro e à medida que a história se desenrola, **vê surgir verdades de que não conhecia antecipadamente o rosto, questões de que não possui a solução:** interroga-se, toma partido, corre riscos; (BEAUVOIR, 1965, p. 85 - grifos nossos).

Tais descobertas podem fazer parte do conjunto de experiências ditas metafísicas por Beauvoir. Na abertura de se colocar em face ao mundo o homem acaba por descobrir não só o mundo, mas a si mesmo.

Todos os acontecimentos humanos possuem, para além dos seus contornos psicológicos e sociais, uma significação metafísica pois que, através de cada um deles, o homem empenhou-se sempre inteiramente num mundo completo: e, sem dúvida, **não há ninguém que se não tenha descoberto em qualquer momento da sua vida.** [...] através das suas alegrias, tristezas, resignações, revoltas, os seus medos e as suas esperanças, cada homem realiza uma certa **situação metafísica** que o define muito mais essencialmente do que qualquer das suas aptidões psicológicas. (BEAUVOIR, 1965, p. 87–8; grifos nossos).

Estas situações metafísicas de descoberta de si mesmo poderiam, segundo a filósofa, serem expressas de duas maneiras; a primeira seria a sistematização numa linguagem abstrata, o que resulta em teorias que buscam um caráter intemporal e objetivo. É comum dessa maneira de expressão metafísica que ela se considere como a única real, ignorando os aspectos subjetivos da experiência que deu origem ao sistema criado, bem como sua historicidade. É nesse sentido que, para a francesa, não seria possível pensar em um romance aristotélico ou leibnitziano, uma vez que não há espaço para a subjetividade nem a temporalidade em tais sistemas metafísicos (BEAUVOIR, 1965, p. 89).

Já quando, na construção de uma concepção metafísica, atenta-se para o “aspecto subjectivo, singular e dramático da experiência” (BEAUVOIR, 1965, p.89.), há uma aproximação necessária com a construção literária. Quanto mais o filósofo “sublinha” o valor da subjetividade, mais necessária será a descrição de sua metafísica a partir de sua singularidade e temporalidade. É na literatura que se encontra a possibilidade de legar certa carnalidade à metafísica que encara como necessária a manutenção do caráter subjetivo e histórico. É o que faz Hegel, segundo Beauvoir:

Na **Fenomenologia do Espírito**, Hegel recorre a mitos literários tais como **Don Juan** e **Fausto**, pois o drama da consciência infeliz só encontra a sua verdade num mundo concreto e histórico.²¹ (BEAUVOIR, 1965, p. 90; grifos da autora).

²¹ Outro exemplo de utilização da literatura para exemplificação de conceitos filosóficos em Hegel pode ser visto quando o autor, ao pensar sobre a consciência ética, cita Sófocles: “Devido a essa efetividade, e em virtude do seu agir, a consciência ética deve reconhecer seu oposto como efetividade sua; deve reconhecer sua culpa: ‘Porque sofremos, reconhecemos ter errado’ [Sófocles, ANTÍGONA, V. 926]” (HEGEL, 1999, p. 26).

Le Grand ressalta aquele caráter destacadamente explorador do mundo, a partir de uma concepção de reflexão acerca de possibilidades de realização da existência humana na obra ficcional de Kundera, quando afirma que, para o autor, não existe a necessidade de “realidade” ou “verdade” no romance, e ainda:

Besides, the novelist firmly emphasizes the fact that his novels do not examine ‘reality’, but existence; or to put it another way, they examine the world of possibilities, whether this is incarnated or not in his characters²² (LE GRAND, 1999, p.7).

Percebemos aqui que a compreensão de se pensar o romance como expressão de possibilidades de existência é basilar para Kundera. Precisamos destacar que tal noção de possibilidade se manifesta no pensamento do escritor tcheco em duas frentes. A primeira é a respeito da exploração do ser, em que o papel do romance seria o de gerar um “prolongamento o ser”²³, pensando as hipóteses existenciais do homem. Em segundo lugar, como possibilidades de mundo, do homem inserido no enfrentamento com esse mundo. Ambos os campos de reflexão não se encontram separados em sua obra teórica, mas profundamente emaranhados entre si. Concentremo-nos, por hora, nas reflexões acerca do mundo.

Levando em consideração tais percepções, poderíamos levantar a hipótese de que Kundera acredita que o romance deva se ocupar de *um movimento ontológico acerca do mundo*. O escritor tcheco acredita que o autor de romances pratica a intenção de trabalhar algum entendimento específico acerca do mundo, e o resultado de sua produção literária será a expressão de sua percepção em forma de possibilidade existencial. No ato de criação o romancista abre mão da fidelidade factual, para trabalhar situações enquanto possibilidades, independente de sua manifestação ou não em fatos particulares, verificáveis.

Os romancistas desenham o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. [...] É preciso portanto compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades*. Em Kafka, tudo isso é claro: o mundo kafkiano não se parece com nenhuma realidade conhecida, ele é uma *possibilidade extrema e não realizada* do mundo humano. (KUNDERA, 2009, p. 46 - grifos do autor.)

²² Além disso, o romancista enfatiza firmemente o fato de que seus romances não examinam a ‘realidade’, mas a existência, ou, de outra forma, examinam o mundo das possibilidades, seja isso encarnado ou não em seus personagens. – Tradução nossa.

²³ O que será tratado mais adiante.

As percepções específicas de cada autor, expressas em seus romances, seriam o que Kundera chama de hipóteses ontológicas. Assim, refletindo sobre *Os sonâmbulos*, de Broch, questiona:

Quais são as possibilidades do homem na armadilha em que o mundo se transformou? A resposta exige que se tenha primeiro uma certa ideia do que é o mundo. Que se tenha dele uma hipótese ontológica” (KUNDERA, 2009, p.52).

Para elucidar o que entende por “hipótese ontológica” Kundera utiliza também como exemplo Franz Kafka, cuja proposição fundadora de mundo poderia ser rotulada como um “universo burocratizado” (KUNDERA, 2009, p. 52). Logo, a intuição de Kafka acerca do mundo vivido seria a de uma burocratização monolítica e sufocante, expressa em sua literatura.

Kundera, nessa altura de sua reflexão, utiliza o termo *essência*, de forma semelhante à concepção utilizada por Husserl. Para o filósofo alemão “a essência persiste como pura possibilidade, como necessidade que se opõe ao fato” (HUSSERL, 2008, p.21). No momento em que discorre sobre a obra de Kafka, Kundera escreve que a hipótese ontológica do autor é a essência dessa possibilidade de mundo revelada pelo romance. Diz ele sobre o mundo a partir de Kafka: “O escritório não como um fenômeno social entre outros, mas como a essência do mundo” (KUNDERA, 2009, p.52). Em Kafka existe tal essência da burocratização do mundo, essência como possibilidade, e como é expressa através de um romance, não carrega o compromisso com a necessidade de se realizar em fatos.

Para Husserl, a intuição das essências surge como um *a priori* das ciências, visto que para elas a contingência não pode ser objeto de investigação, mas somente as essências dos fatos, não contingentes. Para tal, busca-se o *a priori* universal, que possa ser verificado para além das eventualidades.

Para tornar a filosofia ciência de rigor, ela não se deve fundamentar em dados empíricos, ou seja, nos fatos, mas num *a priori* universal. Husserl parte de idealidades porque só essas são válidas, independentemente da contingência dos fatos, para constituírem aprioridade radical para todas as ciências. (ZILLES, 2008, p. 21).

Nossa intenção, por outro viés, é pensar que, para Kundera, no que concerne ao fazer artístico, o *a priori* universal o é a partir da visão ontológica de mundo do autor que se estuda, sob um ponto de vista artístico e não estritamente filosófico ou científico. Não se pretende dizer que o “universo burocrático” de Kafka seja uma essência verificável para além do mundo cunhado pelo criador em sua obra, mas nos propomos a pensar que essa ontologia é individual, subjetiva, inerente a uma visão de mundo do escritor, manifestada em sua criação literária. O mundo se justifica multiplamente, a partir do autor que o delineia em suas páginas. É o caso da hipótese existencial verificada por Kundera em Hermann Broch:

E quanto a Broch? Qual é sua hipótese ontológica? O mundo é o processo de degradação dos valores (valores provenientes da Idade Média), processo que se estende pelos quatro séculos dos tempos modernos e que é a essência deles. (KUNDERA, 2009, p. 53).

A verificação de uma outra hipótese ontológica, outra essência de mundo enquanto possibilidade existencial, é também exemplificada a partir da obra de um conterrâneo de Kundera, o escritor Jaroslav Hasek²⁴:

Em *O bravo soldado Chveik*, Hasek não descreve o exército (à maneira de um realista, um crítico social) como uma esfera da sociedade austro-húngara, mas como versão moderna do mundo. Tal como a justiça de Kafka, o exército de Hasek não passa de uma imensa instituição burocratizada, um exército-administração em que as antigas virtudes militares (coragem, astúcia, destreza) não valem mais nada. (KUNDERA, 2009, p. 52).

Já em Kundera encontramos a convicção de que o ser e o mundo são dois elementos inseparáveis, como um *caramujo e sua concha*. Sendo assim, não é possível que nos furtemos a intentar compreender a noção de ser que se apresenta nas meditações do autor d’*A arte do romance*. Percebemos que, somente após um olhar mais cuidadoso sobre esta temática, nos será possível ponderar sobre a proposta nomeada por Kundera de “resgate do ser” que, segundo o autor, representa um dos motivos de existência do romance.

²⁴ Jaroslav Hasek, escritor tcheco, autor de *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (*As aventuras do bravo soldado Schweik*, no Brasil).

II.III – A exploração do ser através do romance

Voltemos um instante a Husserl. O ser, no pensamento do filósofo tcheco, não compartilha da dissociação estabelecida por Platão entre o ser e o parecer. Para o filósofo grego o ser das coisas existe apenas em um mundo inteligível, enquanto o que percebemos como aparência, ou seja, a forma que se manifesta a nós, é apenas ilusório. Nessa concepção o fenômeno é enganoso. Tal entendimento não foi unânime no decorrer da história da filosofia, sendo rejeitada por pensadores como Aristóteles e Tomás de Aquino, por exemplo. Husserl encontra-se na trilha desta tradição. Para o fenomenólogo é inaceitável que se conceba que o que percebemos em nossa experiência não seja considerada a verdadeira coisa. Para ele o sentido do ser e do fenômeno são inseparáveis (HUSSERL, 2008, p.17).

Embora as definições para “ser” sejam diluídas em sua obra, de forma que não podemos deixar de sublinhar a dificuldade em sintetizar uma conceituação de tal noção, podemos dizer que, em termos gerais, o ser para Husserl é definido como “tudo que é” (HUSSERL, 1970, p. 165). O ser é tudo aquilo que pode ser objeto da *intencionalidade*²⁵. Em *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (1970) encontramos uma sucinta noção para intencionalidade: “Intentionality is the title which stands for the only actual and genuine way of explaining, making intelligible”²⁶ (HUSSERL, id., p. 168). Husserl, no mesmo livro, também determina que a filosofia é a ciência da totalidade do que é²⁷.

Dada tal complexidade, delineamos que, neste momento, interessamo-nos especificamente por um recorte da conceituação, a saber, a concepção de que o ser possa ser interpretado em termos de *possibilidade*. A respeito da noção de ser em Husserl, encontramos no dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano: “Embora Husserl privilegie o S. da consciência e o considere necessário, ao contrário das realidades das coisas, a análise fenomenológica, sob esse aspecto, é uma análise de possibilidade” (ABBAGNANO, 2000, p. 887). E um pouco mais adiante: “vale dizer: a possibilidade é o significado primário que ela [a análise fenomenológica] atribui ao ser”.

²⁵ “Ato e estrutura fundamental da consciência pelo qual esta cessa de ser uma interioridade fechada nela mesma para se abrir aos objetos do mundo visados” (DEPRAZ, 2008, p. 118).

²⁶ “A intencionalidade é o título que representa a única maneira real e genuína de explicar, de tornar inteligível”.
– Tradução nossa.

²⁷ “[...] the science of the totality of what is”. (HUSSERL, 1970, p. 8).

Moran e Cohen delineiam que por *possibilidade* podemos compreender que a realidade (o que é) pode ser contraposta com o que pode ser e com a necessidade (o que deve ser) (MORAN; COHEN, 2012, p. 258). Logo, algo que é, em termos de possibilidade, poderia ou deveria ser de outra forma. É a partir da noção de possibilidade que inquirimos sobre a noção kunderiana do ser no romance.

Encontramos na *Arte do romance* uma sucinta, porém emblemática, reflexão acerca da condição do ser na modernidade:

A unificação da história do planeta, esse sonho humanista do qual Deus maldosamente permitiu a realização, está acompanhada por um processo de redução vertiginosa. É verdade que os cupins da redução desde sempre atacam a vida humana: até o maior amor acaba se reduzindo a um esqueleto de lembranças raquíticas. Mas o caráter da sociedade moderna reforça monstruosamente essa maldição: a vida do homem está reduzida a sua função social: a história de um povo, a alguns acontecimentos, que por sua vez são reduzidos a uma interpretação tendenciosa; a vida social está reduzida à luta política e esta, à confrontação de apenas duas grandes potências planetárias. O homem se acha num verdadeiro *turbilhão da redução*, onde o “mundo da vida” de que falava Husserl se obscurece fatalmente e onde cai o ser no esquecimento. (KUNDERA, 2009, p. 23).

Em Kundera, encontramos o “ser” delineado como *ser do homem*. E esse *ser do homem* é equivalente à existência do mesmo (KUNDERA, 2009, p. 12), tomado em relação com suas experiências com o mundo. Tem-se então a reflexão acerca do ser como uma investigação que culmina na exploração dos grandes temas existenciais, temas esses que se manifestam em forma de possibilidades do humano: “Um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência” (KUNDERA, 2009, p. 12).

Como suas ponderações a respeito da condição do romance moderno tem como ponto de partida uma reflexão acerca do pensamento de Husserl, e apoiados pelos apontamentos apresentados pelo próprio autor, parece-nos haver condições de acreditar que a noção que Kundera possui de ser dialoga com a postura de Husserl e sua utilização para com o mesmo conceito. Leia-se, a compreensão de que entender o ser, a existência, é pensar em termos de possibilidades existenciais.

Assim, a trajetória da história do romance seria o desdobramento de diferentes posicionamentos, questionamentos e reflexões acerca dos aspectos existenciais que caracterizam, para Kundera, o ser do homem. Como o tcheco afirma a respeito do transcurso do fazer romanesco:

Com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar ‘o que se passa no interior’, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente em James Joyce. Interroga, com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos. *Et cætera, et cætera*. (KUNDERA, 2009, p. 12-3).

É nesse sentido que Kundera pode afirmar que o romance acompanha o homem, fielmente, em sua obstinação de conhecimento. Em sua reflexão constante acerca da existência, ao se deparar com toda uma multiplicidade de possibilidades existenciais humanas, o romance passa a compreender o mundo essencialmente como composto de imprecisões, e encarar tal desafio: ”Compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem [...]” (KUNDERA, 2009, p. 14).

A constatação de que a obra romanesca de Kundera é fundada sobre a necessidade de refletir sobre o ser do homem e sua relação com o mundo é compartilhada pelo escritor Christian Salmon, “entrevistador²⁸” de Kundera para a revista *Paris Review*²⁹. Para Salmon, a definição de romance segundo o escritor tcheco é a de uma “meditação poética sobre a existência” (KUNDERA, 2009, p.40). É necessário lembrar que, em Kundera, a reflexão acerca do ser mantém-se sempre muito próxima ao pensar a respeito do mundo, já que para o escritor ambas as esferas são indissociáveis.

²⁸ O texto, que em primeiro momento pode nos parecer uma entrevista, recebe o nome de diálogo por parte de Kundera, já que este não faz boas vistas a respeito de entrevistas de escritores, e tenha declarado não mais concedê-las, mas apenas participar de diálogos, co-escritos por ele. “Maldito seja o escritor que permitiu pela primeira vez que um jornalista reproduzisse livremente suas opiniões! [...] No entanto gosto muito do *diálogo* (forma literária maior) e fiquei feliz com muitos colóquios refletidos, compostos, redigidos em concordância comigo”. (KUNDERA, 2009, p. 119)

²⁹ O diálogo constitui a Segunda e a Quarta parte do volume *Arte do Romance*, de Kundera (2009).

O homem não se relaciona com o mundo como um sujeito com o objeto, como o olho com o quadro; nem mesmo como um ator no cenário de um palco. O homem e o mundo estão ligados como o caramujo e sua concha: o mundo faz parte do homem, ele é sua dimensão [...] (KUNDERA, 2009, p. 40)

Portanto, de acordo com o tcheco, chega-se à constatação de que o sujeito e o mundo estão imbricados, são inseparáveis, e que no momento em que há uma modificação no mundo, a existência (o ser) também é transformada. A transformação conjunta, compartilhada entre o mundo e o ser que o habita é exemplificada por Keith Tester, a partir d'A *metamorfose*, de Kafka. O sociólogo, tomando como pressuposto as leituras de Kundera, encontra no romance de Kafka uma representação de uma suposta “demolição da humanidade”, resultado das transformações existenciais às quais o sujeito fora submetido.

Indeed, in the story *Metamorphosis*, the most frightening consequence of waking up to find oneself turned into a giant beetle is the possibility of arriving late at the office (and in the story the demolition of humanity becomes a comic incident).³⁰ (TESTER, 2003, p. 17).

O sociólogo localiza na narrativa de Kafka uma humanidade reduzida à esfera do trabalho, de forma que a maior preocupação do protagonista, ao surpreender-se transformado em uma criatura com contornos de inseto, é ter de faltar aos afazeres profissionais. A situação é a representação do reflexo entre o ser e o mundo em que este se encontra inserido, um mundo que passa a estimar o valor da produção laboral acima do indivíduo.

Milan Kundera, a partir de tais considerações, pontua uma característica para ele vital da arte romanesca: o prolongamento da conquista do ser (KUNDERA, 2009, p. 21). Segundo o tcheco, romances que nascem em contextos de verdades únicas (como no mundo totalitário), e que se limitam a repetir “verdades” consagradas, situam-se no que chama de *fora da história do romance*. Tais obras:

Não descobrem nenhuma parcela nova da existência; apenas confirmam o que já se disse; e mais: na confirmação do que se diz (do que é preciso dizer) consistem sua razão de ser, sua glória, a utilidade na sociedade que é a sua. Não descobrindo nada,

³⁰ De fato, no romance *Metamorfose*, a consequência mais assustadora de acordar e encontrar-se transformado em um besouro gigante é a possibilidade de chegar tarde ao escritório (e na história a demolição da humanidade se torna um incidente cômico). – Tradução nossa.

não participam mais da *sucessão de descobertas* que denomino história do romance; eles se situam *fora* dessa história, ou então: *são romances depois da história do romance*. (KUNDERA, 2009, p. 21 - grifos do autor).

Já os romances que prolongam a existência do ser são aqueles que, situando-se além de ideias pré-concebidas, de verdades estabelecidas, preocupam-se em refletir questões inexploradas acerca da vida, descobrindo algum aspecto sempre novo a respeito da existência. Tais romances sagram o que o escritor tcheco pontua como “a única moral do romance”, que é o conhecimento. Assim, “O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral” (KUNDERA, 2009, p. 13).

Nesse sentido, o interesse explorador do fazer romanesco, preconizado por Kundera, encontra-se de acordo com o valor intrínseco que a Epistemologia do Romance busca localizar e demonstrar no objeto literário: Sua capacidade de perscrutar a existência e ponderar sobre ela: “A Epistemologia do Romance pode ser compreendida como um estudo teórico que procura legitimar o texto literário romanesco enquanto espaço possibilitador de conhecimentos acerca da existência”. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 1). E algumas páginas mais à frente, no mesmo artigo, os autores afirmam que:

[...] interessamo-nos especialmente pelas narrativas literárias enquanto solo propício para o exercício epistemológico nos nossos dias, pois, mediante ao entrecruzamento dos saberes, elas permitem compreender, ou pelo menos lançar nosso olhar sobre a complexidade que caracteriza o conhecimento no mundo contemporâneo. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 8–9).

Para o romance ter seu valor postulado enquanto instrumento de prolongamento do ser, é necessário que ele instaure, em alguma medida, um processo reflexivo sobre possibilidades não exploradas da existência. Tal modalidade de investigação seria resultado de uma espécie de necessidade reflexiva do sujeito, engendrada na aurora da modernidade. Tal imperativo surgiria a partir do colapso dos preceitos divinos, já em processo de abandono. Neste sentido os tempos modernos:

[...] não podem ser vistos somente sob o ponto de vista da instauração e evolução do conhecimento, mas também como a época do sujeito que pensa a partir de si, não mais a partir das leis divinas, um sujeito que se constrói a partir de elementos dados

pelas forças externas e internas às suas experiências existenciais. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 17).

Como afirma Kundera, Deus abandona seu posto de dirigente do universo, enquanto Don Quixote sai de sua casa e encontra um mundo que não é mais seu, que não encontra mais condições de reconhecer. (KUNDERA, 2009, p. 14). Ou, como comenta Tester:

The point is that for Cervantes' hero Don Quixote, the world no longer makes complete and self-evident sense. The certainties which had been lent by the form and the figure of God have collapsed. Life is experienced as something without necessary direction or meaning.³¹ (TESTER, 2003, p. 15).

Dessa falta de referencial em que se apoiar para eleger as verdades expressivas e ordenantes da vida, o indivíduo na modernidade se vê confrontado com a inevitável necessidade de significar sua própria existência. Para Michel Foucault o homem não existia antes do final do século XVIII (FOUCAULT, 2000, p. 425). O pensador francês vê na modernidade o momento do nascimento real do homem. Segundo Barroso e Barroso, é na modernidade que o homem: “[...] começa a pensar a partir de si e não mais a partir das leis divinas, que se vê autônomo e não mais atrelado ao universo, aos domínios celestiais”. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 9).

O que caberia então ao romancista nesse momento? Ora, se a concepção de uma verdade sacralizada não é mais acessível à humanidade, faz-se necessário passar a compreender o mundo e a existência nele através do reconhecimento de que agora o homem existe em um ambiente de certezas estilhaçadas.

É na alvorada dos tempos modernos que essa situação fundamental do homem, saído da Idade média, se revela: Dom Quixote pensa, Sancho pensa, e não apenas a verdade do mundo mas a verdade de seu próprio eu lhes escapa. Os primeiros romancistas europeus viram e aprenderam essa nova situação do homem e fundaram sobre ela a arte nova, a arte do romance. (KUNDERA, 2009, p. 146).

³¹ O ponto é que, para o herói de Cervantes, Dom Quixote, o mundo já não faz sentido completo e auto-evidente. As certezas que foram emprestadas pela forma e pela figura de Deus entraram em colapso. A vida é vivida como algo sem sentido necessário ou significado. – Tradução nossa.

Cervantes já questiona a noção de racionalidade ao expor um personagem que possui uma crença inabalável em sua própria lógica, mas que, aos olhos dos leitores, apresenta-se como uma óbvia representação do irracional. A racionalidade de Quixote é, na verdade, sua loucura. A partir do romance espanhol, planta-se a semente do questionamento acerca da problemática do saber se o que acreditamos ser o racional o é, de fato e, de maneira ainda mais problemática, se nos é possível alcançar essa compreensão. Surge uma tensão com relação a aquilo que o sujeito sabe e como ele pode saber que sabe. A certeza apresenta-se no romance como problema, não como fundamento. Assim, Kundera reconhece “a velha sabedoria de Cervantes, que nos fala da dificuldade de saber e da intangível verdade que parece embaraçosa e inútil” (2009, p. 24).

Em *A cortina* (2006), outro volume de reflexões teóricas de Milan Kundera, o autor, pensando a partir do romance *Tom Jones*³², de Henry Fielding, escreve:

“Invenção” (em inglês diz-se também *invention* [como em francês]) é a palavra-chave para Fielding; ele se refere à origem latina *inventio*, que quer dizer “descoberta” (*discovery, finding out*); ao inventar seu romance, o romancista descobre um aspecto até então desconhecido, oculto, da “natureza humana”; uma invenção romanesca é, assim, um ato de conhecimento que Fielding define como “uma rápida e sagaz penetração da verdadeira essência de tudo aquilo que é objeto de nossa contemplação”. (KUNDERA, 2006, p. 15)

Ao criar o romance o artista, na verdade, propõe uma investigação acerca da existência humana e acaba por ter a oportunidade de “descobrir” algo até então desconhecido do ser do homem, sendo a razão de ser do romance. Percebemos em Kundera uma preocupação fundamental em localizar esta *razão de ser*, tanto em suas análises daqueles que considera grandes romances (principalmente os situados na modernidade), quanto ao refletir sobre as questões de sua própria produção romanesca. Podemos inferir que, enquanto romancista ligado à tradição de Cervantes – como ele mesmo se localiza – o escritor participa dessa história do romance, cuja essência é a descoberta de novas possibilidades do ser.

Alcançamos a compreensão que, pensado enquanto existência, esse ser é representado pelo campo das “possibilidades humanas” (KUNDERA, 2009, p. 46). Ou seja, o

³² *The History of Tom Jones, a Foundling*, publicado originalmente em 1749.

romance não está comprometido com o que aconteceu, com a realidade, mas com tudo aquilo que *poderia* vir a acontecer com o homem.

Os romancistas desenham o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. [...] É preciso compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades*. Em Kafka, tudo isso é claro: o mundo kafkiano não se parece com nenhuma realidade conhecida, ele é uma *possibilidade extrema e não realizada* do mundo humano. (KUNDERA, 2009, p. 46 - grifos do autor).

É guiado por esse viés que Kundera parece estar sempre atento à possibilidade de existência expressa nos autores que lê, aos quais valora de acordo com o nível de descoberta que ele julga estar presente em suas páginas. Afinal, para o tcheco, o romance que não descobre nada não seria digno de tal nome.

Portanto, os romances não podem (ou não deveriam) ter seu valor medido a partir do compromisso que apresentam com uma realidade, mas com a sua capacidade de demonstrar as possibilidades para as quais podem se desenrolar a existência humana. Se tais possibilidades venham ou não a se tornar realidade é indiferente. Os romances “nos fazem ver o que somos, de que somos capazes” (KUNDERA, 2009, p. 46).

Através de várias de suas reflexões, fica assinalada a importância da obra romanesca de Hermann Broch para o pensamento kunderiano. Dela nos serviremos também para discorrer mais apuradamente sobre a noção que Kundera possui de romance enquanto exploração de uma possibilidade existencial.

O escritor tcheco encontra n’*Os sonâmbulos*, de Broch, uma possibilidade de existência bem delimitada: *a degradação dos valores*. Neste trecho Kundera reflete precisamente acerca da irrelevância da possibilidade construída pela narrativa literária vir a tornar-se real:

Broch estava, é claro, convencido da exatidão de seu julgamento histórico, em outras palavras, convencido de que a possibilidade do mundo que ele pintava era uma possibilidade realizada. Mas tentemos imaginar que ele se enganou, e que paralelamente a esse processo de degradação um outro processo estava em marcha, evolução positiva que Broch não era capaz de ver. Isso teria mudado alguma coisa do valor de *Os sonâmbulos*? Não. (KUNDERA, 2009, p. 47).

Não se há de discutir que a degradação de valores não seja uma possibilidade existencial; não há como não encará-la como tal, quer venha a ser confirmada como realizada ou não. O importante é compreender que existe tal probabilidade no processo histórico da humanidade, e refletir acerca do ser instalado nesta situação. “Compreender o homem lançado no turbilhão desse processo, compreender seus gestos, suas atitudes, é só isso que importa” (KUNDERA, 2009, p. 47).

Apoiado nesta concepção de que o romance tem valor mesmo que suas possibilidades expressas não venham a ocorrer, ou seja, não se convertam em fato histórico, Kundera ressalta que a obra romanesca pode também ser vista como um “cemitério das oportunidades perdidas”, ou como espaço dos “apelos não atendidos” (KUNDERA, 2009, p. 21). Neste sentido, nomeia quatro caminhos pelos quais nutre especial apreço: *O Apelo da diversão*, encontrado em *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Jaques, o fatalista*, de Denis Diderot. Nesses romances, os maiores do século XVIII, segundo Kundera, encontra-se uma leveza que ainda não havia sido realizada, e que não seria mais repetida, pois haveria de ser engolida pela necessidade da verossimilhança e do realismo que viriam a dominar o romance europeu posterior. Encontramos em tais romances uma compreensão da existência baseada na graça da diversão, na aventura.

O *Apelo do sonho* seria preponderante na obra de Franz Kafka, que teria conseguido realizar em seus romances uma fusão entre o onírico e o real. A grande descoberta aqui seria a percepção de que o romance poderia se libertar da necessidade da verossimilhança, proporcionando um despertar da “imaginação adormecida do século XIX” (KUNDERA, 2009, p. 22).

Já em Hermann Broch e Robert Musil³³ Kundera localiza o *apelo do pensamento* na busca de se compreender a existência. O tcheco observa que nesses autores germânicos o fundamento da construção romanesca partia de demonstrar a possibilidade de “mobilizar sobre a base da narração todos os meios, racionais e irracionais, narrativos e meditativos, suscetíveis de esclarecer o ser do homem, de fazer do romance a suprema síntese intelectual” (KUNDERA, 2009, p. 22).

Por último encontramos o *apelo do tempo*, cuja preocupação é buscar compreender a questão da condição temporal, no sentido de transpor as existências

³³ Os romances referidos são *Os sonâmbulos* (1931), de Broch, e *O homem sem qualidades* (1943), de Musil.

individuais, e pensá-la na concepção de uma temporalidade coletiva, na possibilidade de apreensão do passado, da história. Louis Aragon³⁴ e Carlos Fuentes³⁵ são exemplares para Kundera nesta tentativa de apreender, através do romance, a existência histórica do homem.

II.IV. – Os personagens do romance como “laboratórios do ser”

N’A *arte do romance* Kundera trabalha com um conceito criado para descrever a forma com que romancistas lidam com os personagens dentro do texto literário. Ele os caracteriza como *egos imaginários*, que seria a maneira de um autor laborar as “muitas verdades relativas que se contradizem” (KUNDERA, 2009, p. 14).

O ato de inventar um personagem seria equivalente a criar um questionamento relativo à questão *o que é o eu?* Seria a forma de o romance pensar o ser, a partir de diversos pontos de vista. É uma das *questões ontológicas do romance*, sob as quais ele é fundado. Consequentemente, todos os romances, de todas as eras, seriam erigidos em torno desta problemática, e as distintas respostas que foram dadas, por diferentes escritores, caracterizariam não apenas suas estéticas individuais, mas também os períodos da história do romance.

O que é um indivíduo? Em que reside sua identidade? Todos os romances procuram uma resposta a estas perguntas. Na realidade, de que maneira se define um eu? Pelo que faz um personagem, por suas ações? Mas a ação escapa a seu autor, volta-se quase sempre contra ele. Seria então por sua vida interior, por seus pensamentos, por seus sentimentos secretos? Mas seria o homem capaz de se compreender a si mesmo? Poderiam seus pensamentos servir de chave para sua identidade? Ou seria o homem definido por sua visão de mundo, por suas ideias, por sua *Weltanschauung*? (KUNDERA, 1994, p. 10).

Com tais posições a respeito da concepção de personagem, Kundera pretende manter uma postura diversa à tendência que dominara a literatura do século XIX. Período que teria sido caracterizado por uma preocupação extremada com um “*realismo psicológico*”,

³⁴ Louis Aragon, poeta e romancista francês (1897 – 1982).

³⁵ Carlos Fuentes Macías, escritor e diplomata mexicano (1928 – 2012).

cujos resultados seriam normas quase invioláveis para a criação romanesca (KUNDERA, 2009, p. 38).

Tais normas são caracterizadas pelo escritor tcheco: seria necessário entregar ao leitor o maior número possível de características físicas e psicológicas dos personagens; relatar seu passado, pois seria ele a causa de suas motivações; o autor não deveria interferir no andamento da narrativa, ou seja, não haveria lugar para suas próprias reflexões dentro do espaço romanesco. À sombra de tais regras, o romancista não iria “atrapalhar o leitor que quer ceder à ilusão e tomar a ficção por uma realidade” (KUNDERA, 2009, p. 38).

Mostra-se relevante lembrar um comentário de Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2008, p. 168). Para Bosi, o autor do romance realista basicamente dissecava seus personagens. Nesse sentido pontua algumas citações de escritores franceses, das quais destacamos duas. A primeira de Gustave Flaubert³⁶: “Flaubert: ‘esforço-me por entrar no espartilho e seguir uma linha reta geométrica: nenhum lirismo, **nada de reflexões, ausente a personalidade do autor**’” (FLAUBERT, 1852, apud BOSI, 2008, p. 169, grifo nosso). Em seguida, palavras de Guy de Maupassant³⁷:

...se o romancista de ontem escolhia e narrava as crises da vida, os estados agudos da alma e do coração, o romancista de hoje escreve a história do coração, da alma e da inteligência no estado normal. Para produzir o efeito que ele persegue, isto é, a emoção da simples realidade, e para extrair o ensinamento artístico que dela deseja tirar, isto é, a revelação do que é verdadeiramente o homem contemporâneo diante de seus olhos, **ele deverá empregar somente fatos de uma verdade irrecusável e constante.** (MAUPASSANT, 1887, apud BOSI, 2008, p. 169–70, grifo nosso).

Em ambos os autores franceses – exemplares de sua época conforme Bosi – há uma preocupação relacionada ao compromisso com uma “verdade”, e a concepção de que o romance deva ser caracterizado por seu nível de convivência com os “fatos”, de forma que a presença do autor seria má vista, manifestação de um impedimento a tal pretensão estética comprometida com um senso de realidade. É necessário frisar que, se buscamos demonstrar a diferença entre as concepções de literatura de tais autores e a de Milan Kundera, não o

³⁶ Gustave Flaubert (1821 – 1880), escritor francês, ligado ao movimento estético realista. Sua carreira literária é marcada pelo famoso romance *Madame Bovary*, de 1856.

³⁷ Henri René Albert Guy de Maupassant, (1850 – 1893), escritor francês, também ligado ao movimento realista e amigo de Flaubert, a quem chamava de “mestre”.

fazemos num sentido valorativo, mas apenas a título de reflexão acerca do que fundamenta o romance para o escritor tcheco.

Destarte, permanece em Kundera a preocupação a propósito da reflexão acerca do que é o humano, embora a maneira como ele se utilize da questão em seus próprios romances seja divergente da concepção realista. Não se encontra no autor uma preocupação com tais aspectos descritivos de seus personagens. Como destaca Christian Salmon em conversa com o romancista:

Você não diz quase nada da aparência física de seus personagens. E, como a procura de motivações psicológicas lhe interessa menos que a análise das situações, você também é muito avaro sobre o passado de seus personagens. (KUNDERA, 2009, p. 38)

Eva Le Grand salienta que o narrador kunderiano constantemente previne o leitor de que os personagens que vivenciam a trama são meras representações através das quais qualquer ilusão de plausibilidade não se sustenta, à vontade do próprio criador da narrativa:

He takes malicious pleasure in interrupting our reading, repeating in a thousand and one ways that his characters are merely imaginary selves, born of a metaphor, idea or act, selves through which the author explores the possibilities he has not realized himself³⁸. (LE GRAND, 1999, p. 35)

Uma mostra de tal técnica “maliciosa” de Kundera pode ser encontrada em *A imortalidade* (1990). O narrador interrompe a história, sem nenhum escrúpulo, para anunciar que a ideia para a criação de uma de suas personagens principais surgiu de um gesto observado em uma situação exterior à narrativa:

Assim como Eva saiu de uma costela de Adão, assim como Vênus nasceu da espuma, Agnès surgiu de um gesto de uma senhora sexagenária, que vi na borda da piscina, dando adeus a seu professor de natação, e cujos traços já se apagam na minha memória. Seu gesto despertou em mim uma imensa, uma incompreensível

³⁸ Ele tem um prazer malicioso em interromper nossa leitura, repetindo de mil e uma maneiras que seus personagens são meramente egos imaginários, nascidos de uma metáfora, ideia ou ato, através dos quais o autor explora as possibilidades que ele próprio não realizou. – Tradução nossa.

nostalgia, e essa nostalgia gerou o personagem a quem dei o nome de Agnès. (KUNDERA, 1990, pos. 67-76).

Tal intromissão do narrador derruba qualquer possibilidade de se objetivar ler o romance como uma narrativa que intenta se passar por uma simulação do real. Como demonstra *Le Grand*, a intrusão do narrador é constante, de maneira a não permitir de forma alguma que o leitor se acostume a pensar a personagem como um indivíduo real, com possibilidade de existência autêntica. O narrador denuncia frequentemente que seus personagens são seus egos experimentais.

Estou escrevendo sobre Agnès, imaginando-a, deixo-a descansar num banco de sauna, perambular por Paris, folhear revistas, discutir com seu marido, mas aquilo que fez com que tudo começasse, o gesto da senhora cumprimentando o professor de natação, na beira da piscina, ficou como que esquecido. (KUNDERA, 1990, pos. 477).

Quando Kundera analisa a literatura anterior ao século XIX percebemos que, segundo o tcheco, não havia até então problemas em explorar situações que poderiam ser consideradas improváveis, inesperadas, exageradas. O que exemplifica Kundera ao citar uma passagem de *Dom Quixote*, em que diversos personagens de momentos variados da narrativa encontram-se, sem qualquer motivo comum, em uma mesma taverna:

Um acúmulo de coincidências e de encontros totalmente improváveis. Mas não devemos considerar isso, no caso de Cervantes, como ingenuidade ou inabilidade. Os romances de então ainda não tinham celebrado com o leitor o pacto da verossimilhança. (KUNDERA, 2009, p. 91).

Um retorno a essas reflexões é verificado em *Os testamentos traídos* (1994), segunda reunião de textos ensaísticos de Milan Kundera. Embora nesse texto o tcheco não se atenha ao próprio fazer romanesco, como em *A arte do romance*, podemos ler suas conjecturas a respeito das obras de outros autores como um reflexo da sua própria concepção de criação literária, como um “testamento estético”, nas palavras de Eva Le Grand (1999, p. 66). O livro se inicia já pela discussão a respeito da falta de compromisso com a realidade dos fatos dentro dos romances, e a forma como esse “descompromisso” concede uma riqueza

inigualável ao texto romanesco. Kundera exemplifica seu ponto de vista a partir do icônico livro de François Rabelais (1494 – 1553), *Gargântua e Pantagruel*³⁹:

Desde as primeiras frases, o livro mostra as cartas: o que se conta nele não é sério, quer dizer: nele não existe compromisso de fazer descrição dos fatos tais quais eles são na realidade. (KUNDERA, 1994, p. 3).

Kundera mostra-se convicto de que a referida falta de preocupação em lidar com o que parece inverossímil não é uma atitude de fuga do mundo real, mas uma maneira de melhor compreendê-lo (1994, p. 47).

A liberdade na construção dos personagens e da trama romanesca, que encanta Kundera em autores como Rabelais, Cervantes, Denis Diderot e Laurence Sterne, seria fruto da liberdade de improvisação que não constringia tais escritores. Milan Kundera afirma que tal postura diante da construção romanesca viria a se modificar vastamente na primeira metade do século XIX, quando o romance passa a ser produto de um planejamento rigoroso e cálculos minuciosos. Como exemplo de sua tese cita os imensos cadernos de notas que Fiódor Dostoiévski mantinha a respeito da criação de *Os demônios*⁴⁰ (KUNDERA, 1994, p. 17).

O que parece ser fundamental nesse ponto da discussão é o fato de Kundera localizar essa ruptura na história do romance – da improvisação e leveza dos autores do início da modernidade para a complexidade e sofisticação dos autores do século XIX – não de forma valorativa, atribuindo a um ou outro momento da trajetória romanesca uma preponderância em termos qualitativos. Não há a intenção de criar uma hierarquia. Para ele, ambas as concepções estéticas de construção do romance são produtos de seu próprio percurso histórico. Dito isso, ao mesmo tempo em que exalta o que julga ser resultado da improvisação em Cervantes e Rabelais, reconhece o avanço intelectual propiciado pela construção intrincada de Dostoiévski. Assim, critica aqueles que julgam que uma produção calcada em fórmulas complexas prejudique a “naturalidade” da narrativa:

Quanto mais essa máquina de construção é calculada, mais os personagens são verdadeiros e naturais. O preconceito contra a razão construtiva como elemento “não artístico” que mutila o caráter “vivo” dos personagens é ingenuidade sentimental

³⁹ O texto foi lançado originalmente em cinco volumes, escritos entre 1532 e 1564.

⁴⁰ Romance de Dostoiévski, publicado em 1872.

daqueles que jamais compreenderam alguma coisa sobre arte. (KUNDERA, 1994, p. 18)

Indo mais adiante no tempo, Kundera acredita que os romancistas de seu século buscariam reatar com os grandes escritores do passado, daquele momento em que a reflexão e a anedota dividiam o mesmo espaço (KUNDERA, 1994, p. 18). Mas não seria possível ignorar a mudança profunda erigida pelos autores do século XIX, o que tornaria necessária uma reconciliação da liberdade artística de outrora com as exigências da composição do último século. Nesse sentido, pontua Kundera:

Portanto, para o romancista do nosso século, reconciliar a liberdade de Rabelais ou de Diderot com as exigências da composição cria problemas diferentes dos que preocupavam Balzac ou Dostoievski. (KUNDERA, 1994, p. 18).

Aqui Kundera insere a ideia de que a criação artística assemelha-se ao jogo. A concepção de que a arquitetura da obra de arte se baseia em regras, e que quanto mais regras houver, mas caracteriza-se como jogo. A questão é que, no objeto artístico, o criador inventa e se coloca sob suas próprias regras. O jogo aproxima, na arte, a liberdade de improvisação da maquinação reflexiva, pois são as regras que o artista decide seguir.

Ao contrário do jogador de xadrez, o próprio artista inventa para si mesmo suas próprias regras; ao improvisar sem regras, portanto, ele não é mais livre do que inventando seu próprio sistema de regras. (KUNDERA, 1994, p. 18).

É no intermeio entre a improvisação e a reflexão que Kundera localiza autores como Musil, Broch, Gombrowicz, Kafka, dentre outros. A ruptura estética praticada por esses autores centro-europeus provém especialmente de seu contexto histórico. Kundera afirma que, na Europa Central, perdurou a influência da arte barroca católica, o que tolheu a liberdade da literatura, fato que viria a culminar em uma “revolta” no século XX. Uma convulsão que seria:

[...] exatamente o oposto da do modernismo francês, antirracionalista, antirrealista, lírica [...]. A plêiade de grandes romancistas centro-europeus: Kafka, Hasek, Musil,

Broch, Gombrowicz: sua aversão pelo romantismo; seu amor pelo romance pré-balzaquiano e pelo espírito libertino. (KUNDERA, 2009, p. 121-2).

Essa maneira de ajuizar reflete-se na delimitação de três possibilidades distintas manifestadas na história do romance fundamentada por Kundera (2009, p. 130): uma primeira que *narra* a história, à maneira de Henry Fielding; o romance que *descreve* a história, como na arte de Flaubert. Já Musil, por exemplo, encontrar-se-ia na terceira categoria, aquela que *pensa* a história. Mais uma vez, ao assinalar estas categorias, Kundera frisa a ruptura promovida pela arte do romance no século XX.

A descrição romanesca do século XIX estava em harmonia com o espírito (positivista, científico) da época. No século XX, basear um romance numa meditação contínua vai contra o espírito da época, que definitivamente não gosta mais de pensar. (KUNDERA, 2009, p. 130).

O tcheco assinala que, para além do laconismo característico da literatura do século XIX, em autores como Kafka, Musil, Broch, há a reabilitação daquela concepção romanesca que não via problema no riso, herança de Cervantes, Rabelais, Diderot. Le Grand localiza também a obra de Kundera na esteira de tais autores:

In their crossings of the border of time, the great novelists of the twentieth century in general, and Kundera's variational repetitions in particular, hasten to follow above all in the footsteps of the laughter of the novel's first period, listening attentively to the European novel's appeal of the past. (LE GRAND, 1999, 25)⁴¹.

Kundera encara que aquele compromisso com a “realidade” proposto pelos escritores do século XIX poderia ser considerada uma espécie de “redução” com relação à arte romanesca, pois poderia muito de sua complexidade, em termos de espaço de reflexão. O que os romancistas do século seguinte realizariam seria uma reabilitação da estética romanesca precedente:

⁴¹ Nos cruzamentos da fronteira do tempo, os grandes romancistas do século XX, em geral, e as repetições variacionais de Kundera em particular, apressam-se a seguir as pegadas do riso do primeiro período do romance, ouvindo atentamente o apelo do romance europeu do passado. – Tradução nossa.

O sentido dessa reabilitação é mais geral: *redefinir e ampliar* a própria noção do romance; opor-se à sua *redução* efetuada pela estética romanesca do século XIX; dar-lhe como base *toda* a experiência histórica do romance. (KUNDERA, 1994, p. 67)

Nesse sentido, Kundera celebra Musil e Broch, escritores que, segundo ele, romperam o “velho contrato celebrado entre o romance e o leitor” (2009, p. 38), aquele tão caro a autores como Flaubert, de deixar fazer valer a ficção por realidade. Kundera ressalta que Broch não nos lega qualquer descrição da aparência física de Esch, um dos personagens principais d’*Os sonâmbulos*. E, além da falta de compromisso com a pretensa necessidade descritiva que imperava na literatura do século XIX, tais autores também não viam problemas em assinalar sua presença dentro de suas obras, unindo às reflexões dos personagens as suas próprias. Esses escritores interpretam que o romance, mesmo compreendido como um território que não busca compromisso com a verdade e com os fatos, não deixa de ser ambiente para reflexões de temas complexos e inerentes à condição humana.

Os maiores romancistas do período pós-proustiano – penso notadamente em Kafka, em Musil, em Broch, em Gombrowicz ou, da minha geração, em Fuentes – foram extremamente sensíveis à estética do romance, quase esquecida, que precedeu o século XIX: eles integraram a reflexão ensaística à arte do romance; tornaram mais livre a composição; reconquistaram o direito à digressão; insuflaram no romance o espírito do não sério e do jogo; renunciaram aos dogmas do realismo psicológico criando personagens sem pretender categorizar (à maneira de Balzac) o estado civil; e sobretudo: eles se opuseram à obrigação de sugerir ao leitor a ilusão do real. (KUNDERA, 1994, p. 67).

Especificamente a respeito de Musil, Kundera destaca que a vasta capacidade reflexiva que se apresenta na obra do autor traçou habilidades completamente novas para a arte romanesca, que se refletem em uma aproximação cada vez mais ampla com tudo aquilo que nos é possível apreender do mundo: “O romance pensado de Musil consegue também uma ampliação temática nunca vista; daí em diante, nada do que pode ser pensado fica excluído da arte do romance”. (KUNDERA, 1994, p. 160).

Para os autores citados, os personagens romanescos também tem o caráter de “egos experimentais”, embora não se utilizem do termo cunhado por Kundera. O fundamental é que os egos experimentais são ferramentas narrativas para se explorar o ser do homem.

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

O autor tcheco não esconde que se utiliza da mesma técnica para compor sua estética. Os personagens de Kundera não possuem a intencionalidade de serem vistos como pessoas reais. Uma maneira assinalada pelo escritor de romper com a pretensão de fazer os personagens se passarem por não-fictícios é a relação dos mesmos com os nomes. Salienta que, para autores como Balzac e Proust, por exemplo, os personagens são civilmente demarcados ao receber nome e sobrenome, o que não acontece em Diderot ou em Kafka. (KUNDERA, 1994, p. 146). Em *Os sonâmbulos*, Broch sequer cita os nomes próprios de Esch e Huguenau, protagonistas da obra. Kundera afirma que se utiliza da mesma perspectiva desde o início de sua produção narrativa:

Desde os meus primeiros contos, instintivamente, evitei dar sobrenomes aos personagens. Em *A vida está em outro lugar*, o herói tem apenas um nome, sua mãe só é designada pela palavra “mamãe” [...] não queria que pensassem que meus personagens eram reais e possuíssem um livrete de família. (KUNDERA, 1994, p. 146-7)

Kundera pensa uma distinção entre a concepção do personagem das epopeias e dos romances, destacando que o caráter do personagem romanesco é assinalado por ser ele um espaço para lidar com o que é essencialmente humano; nossas dificuldades, ambiguidades, insignificâncias. Características que não seriam encontradas nos heróis épicos.

Dom Quixote explica a Sancho que Homero e Virgílio não descreviam os personagens “tais como eram, mas como deveriam ser para servir de exemplo de virtude às gerações futuras”. Ora, Dom Quixote era tudo menos um exemplo a ser seguido. Os personagens romanescos não pedem para ser admirados por suas virtudes. Querem que os compreendamos, é uma coisa totalmente diferente. Os heróis de epopeia vencem ou, se são vencidos, conservam a grandeza até o último

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

O trecho acima nos parece fundamental, pois nele Kundera nos mostra sua atitude de conceber os personagens, como maneira de explorar o ser, sendo uma maneira de o romance tentar compreender a existência, a vida, além de qualquer análise rigorosamente psicologista dos mesmos.

Ainda sobre a transição entre o dissecar psicológico dos personagens, praticado pelos romancistas do século XIX, para a concepção dos personagens enquanto manifestações da existência, tais como concebidos por Broch e Musil, afirma Kundera, sublinhando a capacidade de o romance se adiantar a sistemas filosóficos na tentativa de apreensão e compreensão do ser:

Ora, a transformação que discretamente desviou a arte do romance de sua fascinação *psicológica* (do exame dos personagens) e a orientou para a análise *existencial* (a análise das situações que esclarecem os principais aspectos da condição humana) aconteceu vinte ou trinta anos antes que a moda do existencialismo tomasse conta da Europa, e foi inspirada não pelos filósofos, mas pela lógica da evolução da própria arte do romance. (KUNDERA, 2006, p. 62–3).

Milan Kundera pontua que tal busca – a reflexão acerca da existência – é a essência do fazer romanesco, ou como no propomos a chamar em nossa pesquisa, um dos *elementos ontológicos* do romance. Através da meditação no trecho em que Cervantes narra a morte de Quixote, demonstrando todo o contexto prosaico da situação, Kundera (2006, p. 17) exemplifica como, no romance, pode ser tratado o ser do homem, em sua relação concreta com o mundo. Por este viés, o escritor tcheco salienta que o romance representa a “humanidade” do homem, diferente do que poderia ser verificado, por exemplo, no herói épico, construído com a função ser exemplo, modelo a ser seguido. Para Kundera, a função do personagem romanesco é ser compreendido.

Seguindo as ideias do tcheco, os grandes feitos, as situações épicas e dramáticas, não constituem exatamente aquilo que é essencialmente humano. O romance, ao se desviar de

tais posturas e ter como foco o sentido trivial da vida, encontra meios para a investigação da “natureza humana”:

Ora, seriam os grandes feitos dramáticos realmente a melhor chave para compreender a ‘natureza humana’? Não aparecem eles justamente mais como uma barreira que dissimula a vida como ela é? Um de nossos maiores problemas não é exatamente a insignificância? Não é ela o nosso destino? (KUNDERA, 2006, p. 19).

Em seu estudo sobre a obra de Milan Kundera, Maria Veralice Barroso (2011, p.96) pontua que a criação dos personagens do escritor, sob a alcunha de “egos experimentais”, é baseada na intenção de testar as possibilidades de existência do humano, em termo mesmo de uma simulação de vida individual. Novamente retornamos à questão fundadora do romance, sua exploração do que é o ser, em sua relação com o mundo.

A pesquisadora chega à percepção de que a intencionalidade de Kundera é fundamentada em valorizar a experiência individual de cada sujeito, de forma que cada ação do personagem seria baseada em um “código existencial” próprio, que caracteriza aquilo que o move. (BARROSO, 2013, p.96).

Essa concepção, a partir de códigos existenciais individuais dos personagens, demonstra o objetivo de Kundera em evidenciar que não é possível uma compreensão totalizante da realidade. Logo, vários indivíduos, localizados em uma mesma situação histórica, em um mesmo espaço geográfico, experimentam de maneiras variadas a realidade.

Os “egos experimentais” de Kundera nos mostram que embora os fatos externos sejam os mesmos, cada um se relaciona com os fenômenos históricos e sociais de acordo com a valoração do vivido. (BARROSO, 2013, p.96).

Aliás, é propriamente em torno dos egos experimentais que Kundera nos oferece uma breve conceituação do que seria o Romance: “A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência”. (KUNDERA, 2009, p. 136)

Podemos então apontar que no autor tcheco há a convicção da incapacidade da realidade ser formulada a partir de uma verdade única, que universalize a compreensão do

mundo. A necessidade de se perceber o mundo como um campo que comporta verdades múltiplas é outro dos elementos ontológicos da obra kunderiana. Reflexo da condição própria da modernidade:

[...] a única 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, 2009, p. 14).

O que se apresenta a partir da posição do autor é uma questão de vital importância para nós; quando se percebe a impossibilidade de apreensão de verdades universais, surge a necessidade de se pensar novas maneiras de aquisição de conhecimento.

É sob tal imperativo que se pauta a Epistemologia do Romance, em seu modo de conceber maneiras de compreender o objeto literário visando entendê-lo como espaço possibilitador de construção de conhecimento, de forma que “o objeto literário deixa de ser considerado um instrumento puro e simples de deleite” (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 12). É possível identificar que tal intuito carrega bastante semelhança à maneira de Kundera interpretar a essência do romance.

A partir da constatação de que Kundera pensa o romance como um espaço de expressão e reflexão acerca da complexidade do mundo e da existência, exploraremos mais adiante algo que o romancista tcheco considera como o *espírito do romance*; sua incompatibilidade com a ideia de verdades unificadoras e totalizantes.

CAPÍTULO III – A SABEDORIA DA INCERTEZA COMO ESPÍRITO DO ROMANCE

III.1. O romance como reconhecimento das ambiguidades da existência

Em 1985 Milan Kundera recebe o *Prêmio Jerusalém pela Liberdade do Indivíduo na Sociedade*. Em seu discurso de agradecimento caracteriza um dos fundamentos da arte de escrever romances nestes termos: “A exemplo de Penélope, ela desfaz durante a noite a tapeçaria que os teólogos, os filósofos, os sábios urdiram na véspera” (KUNDERA, 2009, p. 148).

A linguagem romanesca é a linguagem da relatividade. Para Kundera, quanto mais atentamente se lê um romance, mais difícil se torna chegar a uma “verdade”. O romance é o espaço da “*‘verdade’ oculta, não pronunciada, não pronunciável*” (KUNDERA, 2009, p. 125). É a arte da ironia, cuja premissa é justamente nos privar de certezas, desvelar o mundo enquanto ambiguidade. Argumento que encontra concordância nas palavras de Simone de Beauvoir. Diz a filósofa a respeito do romance:

Não se trata aqui, para o escritor de explorar no plano literário verdades previamente estabelecidas no plano filosófico, mas sim de manifestar um aspecto de experiência metafísica que não pode manifestar-se de outro modo: o seu carácter subjectivo, singular, dramático e também, a sua ambiguidade; pois que a realidade não é definida como apreensível apenas pela inteligência, nenhuma descrição intelectual poderia expressá-la adequadamente. É necessário tentar apresentá-la na sua integridade, tal como se revela na relação viva que é a acção e sentimento antes de se tornar pensamento. (BEAUVOIR, 1965, p. 91)

Podemos observar uma certa relação entre essa concepção e a premissa que Kundera deixa clara desde as primeiras páginas d’*A arte do romance*. Para o escritor tcheco a relatividade inerente ao romance é desconfortável ao homem, pois ele deseja um mundo que possa se enquadrar sob seus julgamentos, e não que se apresente a ele como experiência a ser ainda conhecida: “O homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente

discerníveis, pois existe nele a vontade inata e indomável de julgar antes de compreender. Sobre essa vontade estão fundadas as religiões e as ideologias”. (KUNDERA, 2009, p. 14).

O romance é assim concebido como um campo de criação de grandes incógnitas, do questionamento acerca de certezas pré-concebidas. É uma forma de se refletir a respeito da incapacidade de nos esquivarmos da constante impermanência inerente à condição mesma do ser humano.

Retornemos a Husserl e a suas reflexões acerca da crise da modernidade europeia e à visão de que houvera um desvio de caminho da racionalidade na época moderna. O filósofo denuncia um racionalismo que teria se tornado endurecido, cristalizado em um “funesto naturalismo” (HUSSERL, 2008, p. 64). Tal racionalismo, paradoxalmente, culminaria nas maiores irracionalidades já presenciadas pela espécie humana, como os combates a nível global. Como comenta Zilles a respeito das conclusões do filósofo:

O projeto do homem europeu, constituído na antiga Grécia, traçou um projeto político racional para configurar a vida humana a partir da razão. A guerra de 1914 mostrou o fracasso como possibilidade inerente à cultura moderna. (ZILLES, 2008, p. 43)

Kundera percebe a preponderância de tais contradições que se manifestam na contemporaneidade, e entende que o reflexo dessas condições históricas sobre a arte de nossos tempos seja incontornável (KUNDERA, 2009, p. 148). Alegadamente, romancistas que para ele são marcos da literatura ocidental, trabalham uma compreensão acerca dos grandes paradoxos que tem dado forma ao mundo:

Kafka e Hasek nos põem em confronto com este imenso paradoxo: durante a época dos tempos modernos, a razão cartesiana corroía, um após outro, todos os valores herdados da Idade Média. Mas, no momento da vitória total da razão, é o irracional puro (a força querendo seu querer) que se apossará do cenário do mundo, porque não haverá mais nenhum sistema de valores comumente admitido que possa lhe fazer obstáculo. (KUNDERA, 2009, p. 17).

Apesar de ter como ponto de partida para suas reflexões a possibilidade de colapso da civilização, preconizada por Husserl, Kundera pretende também deixar claro que, para além de uma censura à modernidade, suas considerações seguem o caminho de apontar

para a ponderação acerca da necessidade de reconhecer esse momento histórico como um período marcado pelas imprecisões e ambiguidades. Para o romancista, essa é uma época que “é, ao mesmo tempo, degradação e progresso e, como tudo que é humano, contém o germe de seu fim em seu nascimento” (KUNDERA, 2009, p. 12).

Tais ambiguidades e contradições são percebidas e categorizadas, pelo escritor tcheco, sob o nome de *Paradoxos Terminais*, processos sintomáticos de nosso tempo. Segundo Maria Veralice Barroso, os paradoxos terminais seriam desenvolvidos, no autor, através da noção de que há uma espécie de período intermediário, uma fissura, entre a passagem de uma concepção de mundo a outra posterior. Diga-se: a transição entre modernidade e pós-modernidade. Assim, as investigações de Kundera seriam calcadas na reflexão de como o sujeito se posiciona neste período conflituoso da história. (BARROSO, 2011, p. 2).

Barroso, citando outra pesquisadora da obra kunderiana, Maria Nemcová Banerjee (1993) ressalta que dentre os “paradoxos terminais” delineados por Kundera, é possível localizar a percepção acerca da ruptura da crença para com a racionalidade. Assim, os paradoxos que Kundera observa:

Englobam a falência total das posições estabelecidas por Descartes. Eles trariam para o centro do debate o homem que, por meio da razão, impunha seus domínios à natureza, este mesmo homem que no século XX celebrou o poder da máquina e agora, paradoxalmente, se encontra dominado por ela. (BARROSO, 2011, p. 2).

Podemos pensar novamente em um diálogo entre a postura de Edmund Husserl e o romancista. Para ambos, as noções unilaterais das ciências europeias da modernidade, sua postura perante o mundo, não seriam mais suficientes para lidar com nossa realidade, pois elas teriam “reduzido o mundo a um simples objeto de exploração” (KUNDERA, 2009, p.11). E, ainda pior, aquele racionalismo que teria perdido o rumo, segundo Husserl, estaria seguindo em direção às mais inimagináveis barbáries, como preconizado pela primeira grande guerra.

Logo, aponta-se para ambos - o filósofo e o romancista - a necessidade de uma nova concepção de racionalidade. O Romance manifesta-se, para Kundera, como campo fecundo para se pensar o efêmero, o transitório e a relatividade de posturas enquanto maneiras

legítimas de se compreender o mundo. Não é possível, para ele, falar no sentido de verdades únicas e imutáveis, como pretendido pela razão científica objetivista, ou pelos sistemas ideológicos totalizantes. Para o escritor tcheco, o romance pressente a necessidade de se reconhecer a existência da relatividade da existência, e posiciona-se em oposição às ideias de verdades universalizantes, desde Cervantes e Dom Quixote:

O mundo baseado numa só Verdade e o mundo ambíguo e relativo do romance são moldados, cada um, de uma matéria totalmente diversa. A verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação, e ela jamais pode portanto se conciliar com o que eu chamaria o *espírito do romance*. (KUNDERA, 2009, p. 20)

Assim, o *espírito do romance*, também representado de forma emblemática na fórmula de Hermann Broch, de que há coisas que só o romance pode dizer, é configurado por Kundera justamente por ser um espaço possibilitador de exposição da relatividade das ditas verdades, e das probabilidades de existência.

Para Kundera, ao se ver órfão da figura de Deus no crepúsculo da idade média, o ser humano se posiciona perante um mundo cuja relatividade se torna árdua de suportar, um espaço onde o “Juiz supremo” se torna ausente. Em tal cenário manifesta-se o romance, cuja única moral é a descoberta. Esse tipo de romance já nasce como algo complicado de se lidar: “Devido a essa incapacidade, a sabedoria do romance (a sabedoria da incerteza) é difícil de aceitar e de compreender” (KUNDERA, 2009, p. 15).

Como já assinalamos, Kundera vê em autores como Broch e Musil uma reabilitação do aparecimento da reflexão intelectual do autor dentro do espaço literário. Ao encarar a obra romanesca como propícia para tais incursões do pensamento, esses autores manifestariam uma categoria diferenciada de romance, o “romance que pensa” (KUNDERA, 2006, p. 66). O fundamental ao se lidar com essa categoria de romance seria compreender que não devemos encará-los como “romances filosóficos”, no sentido de que tais reflexões não lidam com concepções fechadas ou sistematizadas de mundo, ou seja, não buscam ou formulam respostas para questões existenciais. O romance que pensa, reflete acerca daquela proposta sabedoria do romanesca, a da incerteza. É por isso que, para Kundera, obras como *Os sonâmbulos*, de Broch, seriam mesmo contrárias à filosofia:

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

Milan Kundera reserva sempre espaço para falar a respeito dessa distinção interposta por ele entre o saber filosófico e o saber romanesco. Para o tcheco o romance não nasce do espírito teórico, mas da ironia de perceber as contradições da realidade (KUNDERA, 2009, p. 148). Luiz Costa Lima, ao discorrer a respeito do momento inaugural do romance, cita o filósofo alemão Hans Blumenberg, que ressalta o caráter fundamental da ironia na arte romanesca:

A ironia parece tornar-se o modo autêntico de reflexão da reivindicação estética do romance moderno. Na verdade, isso vai ao ponto de o próprio romance tornar-se irônico, em sua relação com a realidade, que não é nem abandonada, nem pode ser resgatada. (BLUMENBERG, 1969, p.25 Apud. LIMA, 2009, p. 183).

A respeito da sabedoria romanesca, calcada na ironia, afirma Milan Kundera: “A erudição de Rabelais, por maior que seja, tem portanto um outro sentido que a de Descartes. A sabedoria do romance é diferente daquela da filosofia” (KUNDERA, 2009, p. 147).

Ao tecer suas considerações acerca dessa forma de refletir específica do romance, o tcheco comenta a obra de Musil e o que afirma ser uma relação distanciada para com a filosofia:

Os contemporâneos de Robert Musil admiravam muito mais sua inteligência do que seus livros; segundo eles, deveria ter escrito ensaios e não romances. Para refutar essa opinião, basta uma prova negativa: ler os ensaios de Musil: como são pesados, enfadonhos e sem encanto! Pois **Musil é um grande pensador somente em seus romances**. Seu pensamento precisa se alimentar de situações concretas de personagens concretos; resumindo, **é um pensamento romanesco e não filosófico**. (KUNDERA, 1994, p. 216 - grifos nossos).

Simone de Beauvoir apresenta uma aproximação com essa forma de pensar de Milan Kundera ao refletir sobre as relações entre filosofia e literatura, e a não redução das reflexões desta à primeira:

O romance só se justifica se é um modo de comunicação irredutível a qualquer outro. Enquanto o filósofo, o ensaísta, comunicam ao leitor uma reconstrução intelectual da sua experiência, é essa própria experiência, tal como se apresenta antes de qualquer elucidação, que o romancista pretende reconstituir num plano imaginário. (BEAUVOIR, 1965, p. 81).

A filósofa francesa afirma que, enquanto aqueles que teorizam enfatizam a sistematização de significações em um plano abstrato, o romancista expressa essas significações em suas manifestações concretas e singulares. Beauvoir utiliza-se de Marcel Proust (1871 – 1922) em um exemplo que dialoga bastante com as palavras anteriores de Kundera, a respeito do contraste do pensamento de Musil representado em seus romances e em seus ensaios: “enquanto discípulo de Ribot⁴², Proust aborrece, não nos ensina nada; mas Proust, romancista autêntico, descobre verdades para as quais nenhum teórico do seu tempo propôs o equivalente abstracto” (BEAUVOIR, 1965, p. 87).

Autores como Musil e Broch não se intimidaram perante a postura dos padrões literários clássicos, que enxergavam nas reflexões do autor expostas na obra um sinal de fraqueza estética, já que seriam elementos estranhos ao romance, mais aproximados das reflexões filosóficas (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 29). Julgamento que, como visto, constitui um erro para Kundera, não só pelo caráter não filosófico das reflexões empreendidas por tais romancistas, mas também pela maneira estética com que tais reflexões são expressas dentro de suas obras. Tem-se como exemplo, mais uma vez, o romance *Os sonâmbulos*, de Hermann Broch, no qual o ensaio *A degradação dos valores* ocupa dez capítulos. Kundera destaca que o ensaio não se apresenta de forma destoante dentro da obra, mas pelo contrário; é sob as ideias de tal ensaio que se entrelaçam os destinos dos protagonistas do romance. Para pensar acerca das condições que encarava como *possibilidades de existência* para seus personagens, o romancista austríaco não teria como se furtar de inserir tais reflexões em sua narrativa, o que torna o texto ensaístico indissociável da tessitura do romance. Tal composição é, para Kundera (2006, p. 68), “uma das inovações mais audaciosas que um romancista ousou

⁴² Théodule-Armand Ribot (1839 – 1916), psicólogo francês.

fazer na época da arte moderna”. E se tal inovação consistiria em desafiar as regras estéticas preconcebidas acerca do fazer romanesco, Kundera também pontua que “na arte do romance, as descobertas e a transformação da forma são inseparáveis” (2006, p. 19).

Os pesquisadores Barroso e Barroso (2015, p. 30) compreendem que em Kundera a rejeição ao pensamento filosófico se afirma pelo fato de o autor tcheco não acreditar que o romance tome de empréstimo formulações e reflexões construídas a partir da filosofia, ou seja, não se inspira nela, mas tem a capacidade de constituir o seu próprio saber, resultado da lógica mesma do desenvolvimento do fazer romanesco. Importante destacar que, embora Kundera demonstre certa negação da relação entre literatura e filosofia, Barroso e Barroso chamam a atenção para o fato de que não é possível se furtar da percepção de que há em sua obra uma dedicação à reflexão filosófica.

Mesmo que em seus estudos teóricos Kundera faça questão de evidenciar o distanciamento de sua prática literária das análises filosóficas, é evidente que sua escrita demonstra claramente uma imersão ao universo da reflexão filosófica. Mesmo diante de sua negação, a leitura de seus textos nos revela um constante diálogo entre a Literatura e a Filosofia, a novidade talvez resida no fato de que **esse diálogo de modo algum expressa a filiação a qualquer corrente de pensamento filosófico**. Até por que para esse escritor o romance, dentro de sua própria tradição, se antecipou a várias correntes filosóficas. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 30 - grifo nosso).

Essa categoria de romance, que propõe a reflexão relativa a um mundo multifacetado, que compreende o caráter plural da noção de verdade, reinventando a si mesmo à medida que descobre novas possibilidades de existência no mundo é o tipo de romance que interessa a Kundera. Tais obras, para o escritor, pela sua característica fundamental de tentar lidar com essa multiplicidade temática, carregam também a multiplicidade da forma, pois ambos (forma e temática) não caminham separadamente.

“O romance que pensa” desafia os limites do gênero e permite que um mesmo fato, uma mesma situação, uma mesma palavra ou o modo de ser de uma personagem, sejam pensados sob vários ângulos. É assim que tais romances se alimentam de uma história dentro de outra história, de fatos ficcionais e não ficcionais, de personagens reais e imaginários. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 32)

Se tal ponto de vista a respeito da composição romanesca – o de uma narrativa que pretenda abarcar a multiplicidade de possibilidades na compreensão da existência – é o que encanta Kundera nos autores que marcaram sua trajetória enquanto romancista, é de se inferir que tais atitudes estéticas manifestem-se também em sua própria composição artística. De fato, o autor tcheco fundamenta sua arte do romance em uma busca da compreensão do que é a existência humana, a partir de sua complexidade. Ou, como nos dirá Eva Le Grand (1999, p. 46) que, destacando o caráter ontológico da composição de Kundera, afirma que para ele o romance se manifesta como: “[...] a form of ontological questioning which abruptly reveals the essence of human existence in all its ambiguity”⁴³. E mais adiante afirma que a obra do tcheco: “never affirms but questions indefinitely the uncertainties and the absolute relativity of things”⁴⁴ (LE GRAND, 1999, p. 47)

A multiplicidade expressa pela diversidade de vozes dentro destas obras anuncia a variedade de pontos de vista acerca do mundo, visões particulares expressas a partir de cada sujeito dentro do romance, cada “ego experimental”. São então reveladas as muitas possibilidades de vida, reforçando a ideia de que essa é plural e deve ser assim encarada. A partir de tal ponto de vista, comentam Barroso e Barroso:

Para ser pensada pluralmente, a vida não pode estar circunscrita num sistema de ideias preconcebidas nem dentro de modelos ou de fórmulas científicas como é o desejo da filosofia e das ciências modernas. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 33).

Da mesma forma, os romances de Kundera não se pretendem sistematizados, bem como as reflexões que os compõem. Como Le Grand (1999, p. 35) adverte, nas obras kunderianas o leitor é lançado dentro de um jogo “diabólico” em que o narrador constantemente o adverte a não tomar nenhum discurso, personagem ou evento como a verdade do romance.

A capacidade ímpar de lidar com saberes múltiplos, e criar uma tessitura que os entrelaça na produção narrativa, é que configura o romance como uma zona privilegiada de reflexão. Não à toa Le Grand (1999, p. 50), a partir da leitura de Kundera, assinala que os romancistas capturam o drama de nossa existência em melhor forma do que o filósofo, o

⁴³ [...] uma forma de questionamento ontológico que revela abruptamente a essência da existência humana em toda sua ambiguidade. – Tradução nossa.

⁴⁴ ...nunca afirma, mas questiona indefinidamente as incertezas e a relatividade absoluta das coisas. – Tradução nossa.

historiador ou o sociólogo poderiam, além de demonstrar, ao mesmo tempo, a austeridade e a comicidade da vida.

Uma das dificuldades iminentes ao se lidar com essa sabedoria romanesca – a saber, a multiplicidade – encontra seu reflexo naquele ajuizamento de Broch, para quem a única moral em que o romance deve se pautar é a da necessidade da descoberta. A moral do romance é interna, intrínseca em si mesma. A partir disso Kundera afirma ser o romance um território onde o julgamento moral deve ser suspenso (KUNDERA, 1994, p.5). Tal “suspensão” não configura imoralidade. Imoralidade no romance seria a repetição das verdades pré-concebidas, ou seja, a utilização romanesca para a afirmação de dogmas religiosos, políticos, etc.

Suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua *moral*. A moral que se opõe à irremovível prática humana de julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente e sem compreender. Esta fervorosa disponibilidade para julgar é, do ponto de vista da sabedoria do romance, a asneira mais detestável, o mal mais pernicioso. (KUNDERA, 1994, p. 7)

Tijana Miletic, em *European Literary Immigration into the French Language* (2008) argumenta que o que Kundera chama de suspensão do julgamento moral dentro do romance é a expressão do grande valor europeu da liberdade, manifestado em forma estética. (MILETIC, 2008, p. 163). Baseada em leituras de Kundera, ressalta a pesquisadora: “The non-dogmatic method of the novel is often not taken seriously, whereas its gift of freedom and in consequence its unbiased initiatic wisdom would deserve more serious consideration”⁴⁵ (MILETIC, 2008, p. 164).

Para Kundera, a compreensão de que a moral da arte não é extrínseca a ela, mas deve ser encarada somente a partir da própria obra, dentro dela, faz parte do jogo artístico estabelecido entre a tríade autor-obra-leitor.

⁴⁵ O método não-dogmático do romance geralmente não é levado a sério, enquanto que o seu dom de liberdade e, conseqüentemente, a imparcialidade de sua sabedoria iniciática mereceriam uma consideração mais séria. – Tradução nossa.

III.II. – A moral como parte do jogo no romance

Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método* (1999) propõe a noção de *jogo* como o modo próprio de ser da obra de arte (1999, p. 174). O jogo tem uma organização própria, uma seriedade que é sua, e aquele que joga sabe que joga. Para que o jogo então se realize, é necessário que o jogador entre verdadeiramente no jogo, que aceite sua seriedade interna (afinal, o que é sério no jogo pode não o ser fora dele) e o leve a sério. “Quem não leva o jogo a sério é um desmancha-prazeres” (GADAMER, 1999, p. 175). Logo:

O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como em relação a um objeto. Aquele que joga sabe muito bem o que é o jogo e que o que está fazendo é “apenas um jogo”, mas não sabe o que ele “sabe” nisso. (GADAMER, id., *ibid.*).

Percebemos uma possibilidade de estabelecer uma relação entre os critérios que Gadamer fundamenta para se lidar com a obra de arte, a partir da noção de jogo-jogador, e o que Kundera postula como a necessidade daquele que lê um romance de se abster de suas próprias convicções morais. Se compreendermos juntamente com o filósofo alemão a noção de um jogador/leitor que precisa entender que o jogo é jogo, levando-o em consideração dentro de seus próprios termos (independentemente de sua subjetividade), fica a possibilidade de uma comparação com a ideia kunderiana de que o leitor, para concretizar uma relação que proporcione uma maior compreensão da obra, deva aceitar que ela postula seu mundo particular e lida com suas próprias morais internas. Assim, para que haja uma relação eficiente entre o leitor e o objeto literário, cabe àquele acolher as “regras” estabelecidas pelo romance que lê. O leitor deve permitir que o espaço romanescos construa para si sua própria moralidade, da mesma forma que, para Gadamer, o jogo é o senhor do jogador, ou, “todo jogar é um ser-jogado” (GADAMER, 1999, p. 181).

Podemos compreender que, para Kundera, a suspensão do julgamento moral poderia ser reconhecida em duas instâncias. Primeiramente pelo escritor, que deveria estar consciente deste espaço romanescos como avesso a um ambiente para construir e difundir suas próprias opiniões. O discurso ético (moralizante) não deveria preceder a criação estética, método que pode ser visto como o das diversas espécies de arte engajada. O julgamento moral

deveria ser deixado apenas a cargo do leitor, se este o desejar: “Aí, se der vontade, acusem Panurge⁴⁶ por sua covardia, acusem Emma Bovary⁴⁷, acusem Rastignac⁴⁸, isto é com vocês; o romancista não pode fazer nada.” (KUNDERA, 1994, p. 7).

Tal posicionamento de Kundera é sublinhado por Le Grand:

Being a novelist implies for Kundera an existential attitude founded on constant questioning of the individual's freedom and identity, on an attitude capable of "suspending all moral judgement" to the benefit of relativity and doubt, the space par excellence of knowledge which is still possible and, because of this, resistant to all categorical agreement with any politics, religion, ideology or morality whatsoever⁴⁹. (LE GRAND, 1999, p.24).

Em segundo lugar pensamos na postura do leitor de romances. Para que seja possível estabelecer um contato efetivo com a obra seria necessário a quem lê se despir de sua própria moral. Kundera busca demonstrar, ao longo de suas reflexões teóricas, que só assim podemos nos aproximar do que há de verdadeiramente humano nos personagens romanescos. O leitor encontra a possibilidade de perscrutar facetas da existência humana em Emma Bovary se ele se impede, em primeiro lugar, de lançar sobre a personagem seus próprios julgamentos morais. Tal moralização deste ou daquele aspecto de uma obra literária afasta o leitor da possibilidade de se apropriar do conhecimento que o romance poderia vir a lhe trazer.

Para Kundera, a “desmoralização” do processo criativo é um dos fundamentos do fazer romanesco, um dos pilares em que ele se sustenta, e pressuposto para a construção da “sabedoria do romance”.

A criação do campo imaginário em que o julgamento moral fica suspenso foi uma proeza de imenso valor: somente aí podem desabrochar os personagens romanescos, ou seja, os indivíduos concebidos não em função de uma verdade preexistente, como exemplos do bem ou do mal, ou como representações de leis objetivas que se

⁴⁶ Um dos personagens principais de *Gargantua e Pantagruel*, romance de Rabelais.

⁴⁷ Personagem principal de *Madame Bovary* (1857), romance de Gustave Flaubert.

⁴⁸ Personagem de vários romances de Honoré de Balzac.

⁴⁹ Ser um romancista implica, para Kundera, uma atitude existencial baseada em um constante questionamento da liberdade e da identidade do indivíduo, em uma atitude capaz de ‘suspender todo julgamento moral’ em benefício da relatividade e da dúvida, o espaço por excelência do conhecimento que ainda é possível e, por isso, resistente a todo o acordo categórico com qualquer política, religião, ideologia ou moralidade. – Tradução nossa.

confrontam, mas como seres autônomos fundamentados em sua própria moral, em suas próprias leis. (KUNDERA, 1994, p. 7).

O que mais podemos dizer sobre essa “sabedoria do romance”? Como podemos nos voltar para uma obra romanesca e inquirir o que ela descobre? A sabedoria romanesca é, para Kundera, essencialmente, assistemática.

III.III. – O pensamento não-sistemático e a “sabedoria da incerteza” no romance

Kundera fala de uma aproximação para com a forma de pensamento de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Segundo o tcheco, a maneira de filosofar do alemão é *experimental*, e ressalta que o próprio Nietzsche traz o caráter do experimentalismo quando demarca as características do “filósofo do futuro”. (KUNDERA, 1994, p. 158)

Kundera assinala que o objetivo da atitude reflexiva do filósofo do futuro estaria em “corroer o que está imobilizado, minar os sistemas comumente aceitos, abrir brechas para o desconhecido” (KUNDERA, id., *ibid.*). Tal formulação pode ser encontrada no aforismo 370 de *A Gaia Ciência* (2000) do filósofo alemão. Diz Nietzsche: “A necessidade de destruição, de mudança, de devir, pode ser a expressão de uma força superabundante, de uma força prenhe de futuro (a que chamo, como se sabe, ‘dionisíaca’)” (NIETZSCHE, 2000, p. 179).

Para Kundera, a rejeição ao pensamento sistemático, inspirada em Nietzsche, proporciona à literatura uma *ampliação temática* (KUNDERA, 1994, p. 159). Isso no sentido de que, ao se intentar abdicar de uma sistematização do pensamento que crie compartimentos para as diferentes disciplinas, fortalece-se a possibilidade de enxergar o mundo em sua totalidade. Quando Nietzsche pratica tal forma de filosofar “toda coisa humana pode se tornar objeto do pensamento” (KUNDERA, 1994, p. 159)⁵⁰. E é essa uma proposta filosófica que se

⁵⁰ Kundera afirma que por mais que se tencione sistematizar o pensamento de Nietzsche – o que acontece principalmente pelas mãos de historiadores e professores – ainda há nele lugar para reflexões as mais díspares, como, por exemplo, sobre “as mulheres, sobre os alemães, sobre a Europa, sobre Bizet, sobre Goethe, sobre o *kitsch* hugoliano, sobre Aristófanes, sobre a leveza de estilo, sobre o tédio, sobre o jogo, sobre as traduções,

aproxima do romance: “Pela primeira vez, a filosofia faz reflexões não sobre a epistemologia, sobre a estética, sobre a ética, sobre a fenomenologia do espírito, sobre a crítica da razão, etc, mas sobre *tudo que é humano*” (KUNDERA, 1994, p. 159. – grifo do autor).

Destarte, se para Kundera o que aproxima a filosofia nietzschiana da arte do romance é a abertura para “tudo o que é humano”, descortina-se para nós que o saber buscado no romance, aquele que é só seu, é baseado em refletir acerca de todas as facetas do humano.

Para Simone de Beauvoir um romance, em sua capacidade de fazer com que o leitor se poste diante a situações complexas e inquietantes da vida e reaja a elas, o coloca em uma situação de engrandecimento do próprio conhecimento, um enriquecimento que “nenhum ensino doutrinal poderia substituir” (BEAUVOIR, 1965, p. 81).

O reconhecimento da fecundidade do romance na produção de saberes é marcadamente um dos pontos de partida acolhidos pela Epistemologia do Romance, que propõe uma abordagem das obras romanescas a partir da pergunta formulada por Immanuel Kant em *Crítica da razão pura* (2015, p. 584) “O que eu posso saber?”.

Deste modo, ao pensar a narrativa literária enquanto um espaço de reflexões e possibilidades cognitivas e de onde é possível extrair a pergunta kantiana “o que eu posso saber?”, considerando nela tanto o caráter imaginativo, reverenciado pela fenomenologia, quanto o ontológico recomendado pela hermenêutica gadameriana, ao pesquisador cabe ir à busca daquilo que poderia, ou poderiam ser os fundamentos epistemológicos contidos nas estruturas textuais. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 22).

Esse ponto, aliás, denuncia uma espécie de caráter duplo de nosso trabalho: ao mesmo tempo em que buscamos compreender, em Kundera, a sua concepção acerca da fundamentação do fazer romanesco, a partir de suas análises e leituras de outros romancistas, o fazemos aplicando a mesma curiosidade à obra em que o escritor fundamenta essa percepção acerca das obras literárias. Em outras palavras, enquanto Milan Kundera, em suas discussões teóricas, lê romances e reflete acerca da criação literária, nossa investigação, partindo da pergunta Kantiana, está endereçada ao Kundera leitor e criador.

sobre o espírito de obediência, sobre a posse do outro e sobre todas as situações psicológicas dessa posse”, etc. (KUNDERA, 1994, p. 160).

Ainda a respeito da “sabedoria da incerteza” romanesca: a situação de dificuldade para se posicionar perante interpretações e representações tão diversas do mundo pode ser compreendida como o ponto que marca, para Edmund Husserl, o início da busca pela “verdade” para a humanidade ocidental. Quando a paixão pelo conhecimento se apodera no homem na Grécia, transformando-o em alguém que tem uma atitude contemplativa perante o mundo, ele começa a entender a diversidade dentro de sua cultura e das culturas alheias. Ele percebe então que cada povo tem sua própria maneira de representar o mundo, o que o faz compreender que existe uma evidente diferença entre o mundo real e as diversas representações da realidade.

Talvez o homem nunca tenha conseguido superar a complexidade que a realidade faz desfilar perante seus olhos. Se houve a tentativa da unificação da verdade por meio dos dogmas eclesiais, provindos de deus no medievo, ou as tentativas universalizantes das ciências objetivas na modernidade, o fato é que tais concepções não mais se sustentam. Há de se pensar, então, em maneiras de se lidar com a pluralidade que se apresenta.

Nesse ponto acreditamos que as maneiras de lidar com a compreensão da modernidade, para Edmund Husserl e Milan Kundera, mostram-se divergentes. Para o filósofo, a superação da crise que ele identificara poderia ser encontrada através de um reposicionamento da razão; “o humano da humanidade superior ou a razão exige, pois, uma filosofia autêntica” (HUSSERL, 2008, p. 77). Tal reposicionamento exigiria uma reavaliação metodológica do procedimento científico, realizada por meio da fenomenologia. É o que nos demonstra Urbano Zilles:

Para superar essa crise é preciso restaurar a fé no projeto teórico, prático e político originário, corrigindo os erros implícitos na epistemologia. Desta forma a fenomenologia recuperará uma concepção do homem que tem como centro o sujeito racional, fundado não nos fatos, mas na razão. O homem não é um mero fato mundano, mas o lugar da razão e da verdade, a subjetividade transcendental. A razão não é causada pelas circunstâncias do mundo, mas é o que é por si mesma. (ZILLES, 2008, p. 43).

Já Kundera, na medida em que se declara romancista, e rejeita para si a postura de filósofo (2009, p. 12), apresenta-se como detentor de uma profunda desconfiança para com uma noção de verdade, posicionando-se ao lado do saber romanesco, que não pode querer

assumir para si o papel de narrar certezas. Há de se pontuar que a divergência maior de Kundera para com Husserl é que, para o romancista, o filósofo declinou de considerar o romance quando traça a trajetória da racionalidade europeia (KUNDERA, 2009, p. 12).

Como uma das pedras angulares da fundação da modernidade, o romance europeu carrega em sua essência uma consciência da complexidade da existência; é ele um: “[...] espaço imaginário em que ninguém é dono da verdade e em que cada um tem o direito de ser compreendido. Esse espaço imaginário nasceu com a Europa moderna, ele é a imagem da Europa”. (KUNDERA, 2009, p. 151).

Segundo o autor tcheco, a ontologia mesma do romance não o permite lidar com uma concepção única de verdade: “[...] o romance é outro planeta; outro universo fundado sobre outra ontologia; um *infernium* em que a verdade única não tem poder, e a ambiguidade satânica transforma todas as certezas em enigmas” (KUNDERA, 1994, p. 24).

Ao afirmar que a arte romanesca segue uma raiz ontológica da incerteza, Kundera também delimita fortemente a concepção de que aquela forma de conhecimento produzida pelo romance não é “derivada” de correntes teóricas ou filosóficas, sendo capaz, aliás, de se adiantar a elas.

O romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos. Que soberbas descrições “fenomenológicas” em Proust que não conheceu nenhum fenomenólogo! (KUNDERA, 2009, p. 37)

Para tratar da forma de pensar dentro do romance, a prática da reflexão no íntimo das narrativas, retomamos ao que Kundera chama de pensamento “assistemático” ou “experimental”⁵¹ (KUNDERA, 1994, p. 158). O autor utiliza essa forma de classificação para sublinhar sua convicção de que o romance não deve se subordinar à filosofia, bem como para deixar clara sua rejeição pessoal ao chamado “romance filosófico”. É assim que ele chega à fórmula: “O pensamento autenticamente romanesco (como o romance conhece desde Rabelais) é sempre assistemático” (KUNDERA, 1994, p. 158). Pela percepção do autor tcheco, não cabe ao romance transformar em narrativas convicções morais e políticas, por

⁵¹ Inspirado em Nietzsche, como assinalado anteriormente.

exemplo, ao mesmo tempo em que também não é sua função tentar persuadir o leitor de qualquer visão de mundo:

O pensamento experimental não deseja persuadir mas inspirar; inspirar um outro pensamento, pôr em movimento o pensar; é por isso que um romancista deve sistematicamente dessistematizar seu pensamento, dar um pontapé na barricada que ele mesmo ergueu em torno de suas ideias. (KUNDERA, 1994, p. 159).

O instrumento que exerce papel fundamental para a criação de um pensamento sem sistema dentro do romance, de uma reflexão “indisciplinada”, é o personagem. Novamente, ao nos reportamos à ideia de personagens como “laboratórios do ser”, podemos compreender como eles são criados com o intuito de explorar as mais diversas condições de percepção e reflexão acerca do mundo. Assim, a maneira do romance exprimir sua intenção reflexiva deve ser a partir de um pensar que: “É experimental; força brechas em todos os sistemas de ideias que nos cercam; examina **(notadamente por intermédio dos personagens)** todos os caminhos de reflexão, tentando ir até o extremo de cada um deles”. (KUNDERA, 1994, p. 158 - grifo nosso).

Na medida em que encontramos em Kundera reflexões acerca desta categoria de romance que carrega em si um fundamento reflexivo calcado nas investigações acerca do mundo da vida e do ser enquanto possibilidades de existência, fica perceptível que não há dúvidas para o escritor de que o romance seja um lugar privilegiado para a construção de saberes. Posição compartilhada pela Epistemologia do Romance (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 1).

III.IV – O leitor-pesquisador

Quando nos concentramos sobre a maneira de Milan Kundera pensar a fundamentação romanesca, e a forma como a Epistemologia do romance pretende se aproximar e investigar tais obras literárias, encontramos um outro elemento que é comum tanto ao pensador tcheco quanto aos apontamentos dos pesquisadores Wilton Barroso e Maria Veralice Barroso; uma certa atitude do leitor.

Sublinhamos o fato de termos consciência de que a problemática leitor-texto é de amplo debate, e que a Epistemologia do romance tem se debruçado constantemente sobre ele. Em nosso trabalho, porém, não temos a intenção de entrar em uma discussão aprofundada sobre essa questão, mas apenas tecer alguns comentários que não puderam deixar de nos saltar aos olhos durante a tentativa de compreensão da arte romanesca para Milan Kundera.

Em um breve trecho de *Os testamentos traídos*, Kundera, ao refletir ainda sobre as possibilidades de conhecimento através do romance, escreve estas linhas que nos parecem emblemáticas:

Nenhuma das afirmações que encontramos num romance pode ser vista isoladamente, cada uma delas encontra-se em confronto complexo e contraditório com outras afirmações, outras situações, outros gestos, outras ideias, outros acontecimentos. **Apenas uma leitura lenta, duas vezes, muitas vezes repetida**, fará aparecer todas as correlações irônicas dentro do romance, sem as quais o romance não será compreendido. (KUNDERA, 1994, p. 184-5 - grifo nosso).

É possível perceber que, para o romancista, existe uma postura exigida do leitor para que a experiência com o romance possa ser devidamente concretizada. “Uma leitura lenta” e “muitas vezes repetida” não é uma conduta que se espera de um leitor que busca a leitura de um romance por prazer apenas. Parece-nos que Kundera espera do leitor um procedimento equivalente ao que propõe a Epistemologia do romance quando afirma que, em seus estudos, “o objeto literário deixa de ser considerado um instrumento puro e simples de deleite” (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 12).

Parece claro para Kundera que a compreensão de um romance como *Os sonâmbulos*, que tem como uma de suas partes principais um ensaio filosófico de dez capítulos, não é uma tarefa que pode ser pretendida por qualquer leitor. O autor tcheco pressupõe uma certa habilidade por parte daquele que lê, talvez fundamentada na mesma lógica que ele vê como necessária para a preservação do romance como arte nos tempos atuais.

Para o tcheco o romance deve se proteger da “redução” efetuada pelo imediatismo de nossos tempos, de forma que para continuar existindo, deve ele próprio se rebelar contra tal espírito imediatista. Ora, se o romance não é uma forma artística que se propõe à velocidade,

à agilidade e ao imediatismo, não se pode esperar que o leitor se posicione frente ao texto com tais posturas. Daí a necessidade da leitura lenta e repetida postulada pelo romancista.

Pela visão de que o que se pode conhecer através do romance se encontra nos pequenos detalhes, nas palavras não ditas, no que está subentendido e nas entrelinhas, a leitura que pretende apreender as significações tão complexas do objeto romanesco não pode se afetar por uma tentativa de interpretação imediatista.

É concebível que a leitura de tais romances seja acessível a qualquer leitor que se interesse por ela, mas parece-nos existir, na concepção de Kundera, uma certa categoria de leitores que se torna mais apta a absorver a complexidade romanesca, a entender com ele que a realidade é mais complicada do que pensamos (KUNDERA, 2009, p. 24). É uma sabedoria que não se abre à “maioria dos leitores que leem os romances tão desatentamente e tão mal quanto leem suas próprias vidas” (KUNDERA, 1994, p. 198). Le Grand pontua que uma das dificuldades de compreensão da obra do tcheco é que ela clama pela erudição do leitor (LE GRAND, 1999, p. 35).

A postura do leitor diante do romance é um elemento crucial nas reflexões dentro da Epistemologia do romance, visto que, ao pretender um olhar investigativo acerca do objeto literário enquanto espaço de conhecimento, a leitura empreendida pelo pesquisador não pode ser a mesma de um “leitor comum”, como dito, que leia por prazer apenas. De acordo com indagações empreendidas a partir do próprio Milan Kundera, Barroso e Barroso afirmam:

A discussão em torno da adoção do termo “romance que pensa”, em contraposição a “romance filosófico”, passa também necessariamente pela discussão que envolve a relação deste tipo de romance com o leitor. Uma vez que expressam certa intelectualização do romance, estas obras exigem no mínimo, esforço espiritual e raciocínio conjunto do leitor. (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 31).

Tal leitor é denominado por Barroso (2013, p. 27–8) de “leitor pesquisador”. Aquele que não lida com o romance apenas pelo gosto, mas através de um olhar questionador. É o sujeito investigativo que se posiciona perante uma obra literária com o objetivo de conhecer algo. Ana Paula Aparecida Caixeta delinea que esse tipo de leitura possui fundamentos os quais:

[...] passam por uma hermenêutica filosófica do texto literário, numa busca de conhecimento a partir das regularidades estéticas presentes na obra. Regularidades que são percebidas pelo movimento sensível da leitura, pelo envolvimento estético daquele que lê, diante do objeto artístico, que é a obra literária. (CAIXETA, 2016, p. 34).

Essa postura do leitor parte de um olhar sensível, mas que em seguida pretende, através da apreensão das regularidades encontradas nos textos, perscrutar o que aquele objeto literário pode dizer. É uma atitude divergente do que Caixeta classifica como a do leitor ingênuo, ou seja, aquele “leitor que está (ou optou ficar) no terreno puro da sensação, sem maiores reflexões e aprofundamentos (o que exige diálogos e teorias) acerca do conteúdo abordado na leitura” (CAIXETA, id., ibid.).

Não é nosso intuito elaborar uma hierarquização de maneiras de ler, mas lembremos das palavras de Le Grand e sua compreensão de que a obra de Kundera depende dos conhecimentos precedentes do leitor. É-nos possível afirmar então que um leitor-investigador, que lê de forma lenta e repetida, está mais próximo da maneira como Kundera julga que o romance possa ser entendido e assimilado.

III.V – O romance no território das verdades estabelecidas

É através daquela incompatibilidade ontológica com uma verdade única que Kundera reconhece o romance como uma forma artística que não pode se realizar em um ambiente totalitário. O escritor, como alguém que passou grande parte de sua vida em contato com regimes absolutistas, afirma já ter presenciado a “morte do romance”. Sua forma de encarar o que nomeia como essa morte é muito peculiar, e reafirma toda a sua concepção do que fundamenta a própria existência romanesca.

[...] já vi e vivi a morte do romance, sua morte violenta (através de proibições, censura, pressão ideológica), no mundo onde passei grande parte de minha vida e que habitualmente chamam de totalitário. Então, manifestou-se com toda a clareza que o romance era perecível; tão perecível quanto o Ocidente dos tempos modernos. (KUNDERA, 2009, p. 20).

Em *Os testamentos traídos* Kundera escreve a respeito de sua experiência com o que considera uma “lirização do Terror”, quando poetas cantaram o estado totalitário em que ele vivia. Tal experiência fora mais traumática do que o Terror do estado em si. O confronto com tal “lirização” aparenta ter criado em Kundera uma constante desconfiança perante toda e qualquer forma de certeza, o que se manifesta em seus romances como uma atitude à priori de não se comprometer, de não tomar partido. Para o romancista tcheco, praticar a arte do romance:

[...] foi uma atitude, uma sabedoria, uma posição; uma posição que excluía toda identificação com uma política, com uma religião, com uma ideologia, com uma moral, com uma coletividade; uma *não-identificação* consciente, decidida, raivosa, concebida não como evasão ou passividade, mas como resistência, desafio, revolta. (KUNDERA, 1994, p. 143)

Para Kundera, mesmo quando a intenção de um romancista for a denúncia de um regime totalitário, ou seja, a construção de um romance que se posicione do lado do antitotalitarismo, ter um caráter panfletário, a partir de uma convicção política, torna-se prejudicial esteticamente. Isso porque, para o tcheco, o romance é o espaço de exploração das possibilidades existenciais mais diversas, assumindo a multiplicidade de visões e interpretações da realidade. É assim que louva a arte de Kafka, que ao falar de um mundo em que a burocracia esmaga o homem, não se entrega a uma interpretação unilateral dessa realidade. Mesmo ao fazer a “denúncia” de um mundo que se burocratiza ao extremo, e torna-se hostil à existência, Kafka o realiza através de imagens “extremamente poéticas”.

K. está completamente absorvido pela situação do processo [...] E no entanto, mesmo nessa situação sem saída existem janelas que se abrem, subitamente, por um breve momento. Não pode fugir por essas janelas; elas se entreabrem e logo se fecham; mas ao menos pode ver, por um momento, a poesia do mundo que está lá fora, a poesia que, apesar de tudo, existe como uma possibilidade sempre presente e que ilumina como uma pequena centelha de prata sua vida de homem acuado. (KUNDERA, 1994, p. 202).

As “possibilidades sempre presentes” podem ser vistas como aquilo que demonstra que a existência é sempre multifacetada, sempre múltipla, e que seu desenrolar acontece continuamente através de probabilidades, exploradas ou não. Assim, mesmo em um

contexto adverso às personagens, pelo engenho do autor, é possível encontrar manifestações de outras situações existenciais. De poetizar mesmo um mundo apoiético.

Nesse contexto, enquanto enaltece a obra kafkiana, Kundera trata o livro *1984* (1949), de *George Orwell*⁵² com hostilidade. Para o tcheco, o romance de Orwell é a antítese da força romanesca que tem *O processo*, de Kafka. Ambos os romances tratam da história de uma prisão, mas ao contrário de Kafka, Orwell não nos apresenta “janelas que se abrem”, constrói um “romance impermeavelmente fechado à poesia” (KUNDERA, 1994, p. 204). Assim, Kundera chega mesmo a perguntar se *1984* poderia ser chamado de romance:

Um pensamento político disfarçado em romance, o pensamento, certo que lúcido e justo, mas deformado por seu disfarce romanesco que o torna inexato e aproximativo. Se a forma romanesca obscurece o pensamento de Orwell, será que lhe dá alguma coisa em troca? Esclarecerá ela o mistério das situações humanas a que nem a sociologia nem as ciências políticas tem acesso? Não: nele as situações e os personagens são de uma banalidade de cartaz de rua. (KUNDERA, *id.*, *ibid.*).

A chave para esta desaprovação da obra Orwelliana parece estar mais uma vez na formulação de Broch, e as coisas que apenas os romances podem dizer. Percebemos que para Kundera o pensamento que é trabalhado em *1984*, por mais que seja “lúcido e justo”, não diz nada que poderia ser explorado apenas pelo romance, ou seja, não traz alguma reflexão que não seria capaz de ser descoberta, averiguada, e analisada pela sociologia ou pelas ciências políticas, por exemplo. O romance deveria “descobrir o que está escondido em cada um de nós” (KUNDERA, 1994, p. 242), e isso nenhuma outra forma de conhecimento poderia praticar com tamanha desenvoltura, com tamanha amplitude, pois o romance toma para si a liberdade de escalar todas as possibilidades de conhecimento em busca dessa tentativa de descoberta.

Ao nos debruçarmos sobre essas páginas reflexivas do escritor tcheco acerca do fazer romanesco, nos encontramos com sua forte convicção de que o romance deve partir de uma atitude *a priori* do autor de não se comprometer com qualquer ideia pré-concebida.

O pensamento, para Kundera – aquele postulado no interior do romance – não deveria ter o caráter de guardião de convicções, mas atuaria no sentido oposto, de questionar

⁵² Eric Arthur Blair (1903 – 1950), escritor e jornalista britânico, conhecido pelo pseudônimo de George Orwell.

todas as certezas pré-existentes. A narrativa literária não surgiria com a intenção de convencer o leitor, de persuadi-lo, mas de apresentar possibilidades reflexivas diversas. É neste sentido que Kundera afirma:

Ora, é preciso que aquele que pensa não se esforce em persuadir os outros a aceitar sua verdade; desse modo, ele se acharia no caminho de um sistema; no lamentável caminho do “homem de convicções”. (KUNDERA, 1994, p. 159).

O que não podemos nos furtar de pensar é que essa maneira de conceber o fazer romanesco também não deixa de ser uma convicção. Seria ingênuo acreditar na possibilidade de uma rejeição completa a qualquer forma de adesão de pensamento. A própria recusa a uma determinada postura já assinala uma tomada de posição. Se Kundera fala que o romance deve se livrar de toda convicção e não buscar a persuasão, não é uma manifestação de suas próprias convicções, mesmo que sejam elas negativas?

Em um raro e breve momento o autor parece assumir tal contradição. Ao criticar a “eterna tentação” dos escritores e filósofos de buscar a sistematização de seus pensamentos, e fazer o elogio de uma atitude reflexiva “experimental” e “assistemática”, Kundera afirma que seu próprio pensamento sofre desta intencionalidade sistematizante (KUNDERA, 1994, p. 159). O fato é que nós, enquanto leitores que propõem uma abordagem mais investigativa dos textos, não podemos também cair na ingenuidade de ler aquilo que é dito pelos próprios autores em sua camada mais superficial, sem refletir sobre o que está nas paragens mais profundas de seu pensamento. Por automatismo, somos levados a crer que Kundera é um autor sem convicções, através de suas próprias palavras. Já a partir de uma leitura mais atenta, podemos apreender uma série de princípios que guiam não só seu fazer enquanto artista, mas sua atitude reflexiva perante o mundo no geral.

Através da pretensa possibilidade de um escritor se desapegar de suas verdades na concepção da obra de arte, Kundera delineia o que crê ser uma diferença basilar entre um escritor e um romancista. Para ele escritores, utilizando qualquer meio e forma (romance incluso), carregam suas composições com suas próprias ideias, fazem do texto um veículo para elas. O caso do romancista é diferente. Aquele que produz romances não faz muito caso de suas próprias ideias (KUNDERA, 2009, p. 137), busca fazer desaparecer a sua figura por trás da obra (KUNDERA, 2009, p. 145), assim, “o romancista não é o porta-voz de ninguém e

chego a dizer que ele não é nem mesmo o porta-voz de suas próprias ideias” (KUNDERA, 2009, p. 146). O Tcheco afirma que o romancista não tem fascinação pela própria opinião, por isso as obras romanescas são permeadas da multiplicidade de vozes, da percepção complexa do mundo. O anseio de um romancista é se esforçar por alcançar um território ainda inexplorado da existência – Kundera afirma e reafirma essa convicção constantemente durante toda a sua produção ensaística: “[...] a sabedoria do romance. Todos os verdadeiros romancistas estão à escuta dessa sabedoria suprapessoal, o que explica que os grandes romances são sempre um pouco mais inteligentes que seus autores” (KUNDERA, 2009, p. 146).

Reiteramos que, mesmo em atitude avessa às palavras do próprio Kundera, continuamos a nos referir ao autor com ambos os termos: romancista e escritor. O fazemos por pensar no Kundera ensaísta, que teoriza a respeito do romance. O pesquisador canadense Pascal Riendeau (2012), ao escrever sobre romancistas franceses e suas incursões ensaísticas, alega que a prática de escrever ensaios complementa o trabalho romanescos de tais autores. Sobre Kundera, o canadense afirma que suas reflexões acerca dos romances de outros autores, embora rejeitem a teoria formal, são permeadas de sua própria intelectualidade, e são uma forma de Kundera inserir a si mesmo na história do romance⁵³.

Para Beauvoir a atitude romanescas de se ater aos aspectos ambíguos da existência representa para o leitor, enquanto indivíduo, uma proteção de sua liberdade reflexiva, diferentemente de quando se lida com um texto que se propõe a formular sistematizações teóricas.

O teórico quer constranger-nos a aderir às ideias que a coisa, o acontecimento, lhe sugeriram. Esta docilidade intelectual repugna a muitos espíritos. Querem salvaguardar a liberdade do seu pensamento; pelo contrário, agrada-lhes que uma ficção imite a opacidade, a ambiguidade, a imparcialidade da vida. (BEAUVOIR, 1965, p. 81)

⁵³ Alguns estudiosos da obra de Kundera levam o papel de seu pensamento ensaístico ao extremo, a ponto de, ao exemplo de Nancy Huston, afirmar que os principais personagens dos romances do tcheco são seus pseudônimos, forçados a nos emitir o que o autor em si quer nos dizer. Para Huston (2004, p.239, apud RIENDEAU, 2012, p. 226), os personagens de Kundera “[...] expriment, parfois en termes très proches, les mêmes idées que celui-ci formule ailleurs, dans ses essais et interviews”. ([...] expressam, às vezes em termos muito próximos, as mesmas ideias formuladas em outros lugares, como em seus ensaios e entrevistas. – tradução nossa).

Nesse sentido, Milan Kundera posiciona-se perante uma discussão tão incontornável quanto inconclusa a respeito da arte e suas “funções”. Para ele a arte do romance se posta em um polo contrário ao da noção de “arte engajada”, ou arte de tese, comprometida com algum tipo de ideia filosófica, política, religiosa, etc. Ariano Suassuna, em sua obra *Iniciação à Estética* (2007) traça a diferenciação entre duas concepções distintas de arte; a arte gratuita e a arte engajada:

O problema da *gratuidade* consiste em verificar se a Arte tem como único fim a criação da Beleza pura, ou se, pelo contrário, a Arte só é legítima quando se engaja, quando se alista, quando se põe a serviço de uma ideia, de uma causa, quando desempenha uma função social educativa, tornando ideias abstratas acessíveis à massa. (SUASSUNA, 2007a, p. 249).

Para Milan Kundera, o romance produzido com a função utilitarista de comungar uma verdade já propagada careceria daquilo que é essencial à sua própria existência: a descoberta.

Então, na Rússia comunista não se publicam centenas e milhares de romances com enormes tiragens e grande sucesso? Sim, mas esses romances não prolongam a conquista do ser. Não descobrem nenhuma parcela nova da existência; apenas confirmam o que já se disse; e mais: na confirmação do que se diz (do que é preciso dizer) consistem sua razão de ser, sua glória, a utilidade que não é a sua. (KUNDERA, 2009, p. 21).

É notável em diversos momentos do pensamento kunderiano a rejeição a esse comprometimento da obra de arte com um juízo específico, como quando afirma ter uma aversão “por aqueles que reduzem uma obra de arte a suas ideias”. (KUNDERA, 2009, p. 123). Tais declarações, em sua constância, nos levam a crer que Kundera advoga em nome de uma arte que seja “gratuita”, como na descrição de Suassuna. Nesse contexto, Maria Veralice Barroso destaca o incômodo de Kundera perante grande parte do material crítico a respeito de Kafka, e como esta aproximação com o escritor e o ato de ser “crítico da crítica” kafkiana fortalece sua convicção em uma arte não comprometida:

[...] pode se dizer que o contato de Kundera com a obra de Kafka muito contribui para o nascimento do romancista que dentro ou fora dos textos sempre se posicionou

contra qualquer manifestação de engajamento da arte e, especialmente em favor da autonomia literária. (BARROSO, 2013, p. 55).

Existe, porém, toda uma tendência reflexiva em interpretar a existência da arte como algo sempre a serviço de uma ideia, de uma postura, uma convicção política, etc. Como lembra Suassuna (2007, p. 250), para diversos pensadores, a arte é sempre *participante*, ou seja, toma sempre parte de alguma forma, não sendo possível escapar dessa situação. Segundo o pensador brasileiro, as duas maneiras citadas de se encarar a Arte podem culminar em dois extremos problemáticos; a arte gratuita passa pela possibilidade de se desumanizar, isolar-se na “torre de marfim” idealizada dos românticos. Já a arte comprometida teria em seu percurso o risco de se converter em propaganda.

A conclusão proposta por Suassuna nos parece bastante razoável e acreditamos dialogar com nossos questionamentos acerca do escritor tcheco. O pensador brasileiro parte da consciência de que o fundamento da “arte gratuita” é a busca pela Beleza, ou seja, o fazer estético por si só, e que a “arte engajada” está subordinada a uma tese, uma ideia. Solução possível é partir da concordância de que a Beleza não é preocupação exclusivamente da arte, embora seja um de seus fundamentos (SUASSUNA, 2007a, p. 253). Desta feita, um equilíbrio imaginável seria um objeto artístico que tenha no interior de sua construção uma tese, mas que não pretende subordinar sua própria estética a ela, ao contrário, a elaboração da tese parte da própria construção estética do objeto.

Ao ilustrar essa alternativa aos debates entre “gratuidade” e “comprometimento”, Suassuna utiliza uma peça de Albert Camus, intitulada *O Malentendido*, e constrói uma reflexão, a nosso ver, bem próxima da visão kunderiana. Ao sublinhar que o autor insere na peça suas próprias preocupações acerca do sentido da vida e do destino do homem, afirma que:

O escritor não “acrescentou” artificialmente seu pensamento filosófico a uma história, mas, realizando uma obra de grande qualidade literária, expressou, de modo artístico e estético, um problema filosófico que, para seu universo particular, para sua particular visão do mundo, era fundamental. Quer dizer: além da preocupação de criar uma obra bela, Camus teve outra; mas esta é **subordinada** à primeira, ou melhor, forma com ela uma coisa só. Não se trata de uma “tese” filosófica justaposta à obra; trata-se de uma obra na qual existe uma forte preocupação filosófica mas

onde, também, **a beleza continua como a pedra de toque da Arte**. (SUASSUNA, 2007, p. 254 - grifos nossos).

Ao ler essas linhas nos parece impossível esquecer os elogios tecidos por Kundera a Robert Musil e Hermann Broch. No último, especificamente, louva a inserção de reflexões filosóficas em forma de ensaio no decorrer da narrativa como uma das maiores renovações do romance no século XX. É necessário retomar a ciência de que Kundera afirma que romances desse tipo não deveriam ser considerados “romances filosóficos”, pois enquanto arte romanesca, constroem sua própria maneira de reflexão, independente dos caminhos da filosofia. Mas nessa separação proposta nos parece clara uma preocupação fundamental em não deixar crer que a literatura se subordine a uma filosofia, mas a elabore sob suas próprias regras reflexivas. De qualquer forma, nos parece coerente relacionar tal posicionamento com a postura reclamada por Suassuna, afinal, como no exemplo citado de Camus, é a filosofia quem se subordina à elaboração estética, e não vice-versa. Nesse sentido, a respeito de Kundera, afirmam Barroso e Barroso (2015, p. 30): “[...] o romance segundo o autor, pode até de aproximar e comungar das discussões filosóficas e faz isso constantemente, mas de modo algum as toma por empréstimo”.

Atentemo-nos mais um pouco às reflexões de Ariano Suassuna. O pensador brasileiro demonstra que inserir reflexões de cunho filosófico, político, religioso, etc., no interior da obra de arte não prejudica sua composição, desde que as reflexões estejam subordinadas ao fazer estético, à intencionalidade da obra de arte em se manifestar como tal. Dito isso, lança uma comparação entre a peça de Camus, e os *Diálogos* de Platão, em que a forma teatral é apenas um elemento para a construção da discussão filosófica. No caso do grego, a preocupação fundamental deixa de ser a arte. (SUASSUNA, 2007a, p. 255). Suassuna prossegue demonstrando como a inclusão de problemas políticos implícitos não diminuem, por exemplo, *Ricardo III*, de William Shakespeare.

Retornando à ideia de que Kundera pretende um desapego às convicções no fazer romanesco, podemos encontrar um posicionamento problemático de acordo com pontos de vista de outros pensadores. Suassuna (id., ibid.) esclarece que “é muito difícil descarregar as palavras de todas as cargas de paixão e pensamento que elas possuem”, o que tornaria qualquer construção narrativa já carregada de significações que partem da visão de mundo do autor. Tal “desapego de convicções”, por mais que possa intentar se desvencilhar de juízos

racionalmente aceitos e escolhidos, tornar-se-ia irrealizável já que, em níveis mais profundos, é muito difícil escapar da reverberação da visão de mundo que o escritor compartilha com outros e com seu tempo.

Um dos capítulos de *A arte do romance* é ocupado por um “dicionário pessoal”, que Kundera escreve como auxílio em sua obstinação de controlar as traduções de seus romances. Neste breve glossário de “palavras-chave”, ou “palavras-problema”, como diz o autor, encontramos a sua acepção pessoal para vocábulos diversos, que vão desde *aforismo* a *Vida*. São as definições cujas significações estão impregnadas em seus romances, em toda a sua obra. Como ler tais designações, construídas tão minuciosamente, e ainda acreditar nas palavras de Kundera, que um autor deve se “desapegar” de suas convicções ao construir romances?⁵⁴ Tais princípios podem não estar etiquetados sob os rótulos de conceitos políticos, morais ou religiosos, etc., mas não deixam de ser resoluções seguidas pelo autor, desde antes de esboçar as linhas iniciais de um novo romance.

À maneira de Suassuna, não afirmamos que tal apego a convicções próprias seja prejudicial à arte. O brasileiro comenta que somente quando a *tese* suplanta a obra acontece um ato ilegítimo, pois sobrepõe-se à estética (SUASSUNA, 2007, p.257). Já em Kundera, parece-nos se realizar outra coisa, próxima ao que nos diz Suassuna:

[...] se a obra nasce *naturalmente* implicada com um pensamento ou uma paixão, fundamentais no universo de seu autor [...] aí as paixões e o pensamento são levados, pela obra, em seu impulso para a Beleza. (SUASSUNA, id., *ibid.*)

A arte parte do autor, é sua expressão, e por isso contará com a impressão de sua pessoa inteira, como dito por Suassuna (SUASSUNA, *id., ibid.*). O pensador brasileiro afirma ainda sobre as marcas do eu do autor em suas obras:

Marca erótica ou obscena se isso é coisa importante no mundo do autor; religiosa se se trata de um homem cujas ideias são fundamentalmente assinaladas por

⁵⁴ Além da dificuldade em crer na possibilidade de um autor se despir completamente de suas convicções ao compor uma obra, ainda existe a história individual, que no caso de Kundera, deixa marcas constantes em sua obra, como afirmam Barroso e Barroso: “Tomando por base as breves informações, atentemo-nos para o fato de que Kundera inicia sua atividade romanesca oficialmente em 1967, pouco tempo antes da invasão à Praga, quando então se observará o endurecimento das ações ditatoriais no país. Neste contexto, por determinações do regime totalitarista soviético, o escritor fora impedido de comercializar ou publicar seus livros no país natal, sendo forçado a pedir exílio ‘voluntário’, passando a morar na França a partir 1975. As experiências e angústias de viver constrangido pelas ações ditatoriais irão refletir-se diretamente em toda literatura romanesca produzida por Kundera”. (BARROSO; BARROSO, 2017, p. 2).

preocupações religiosas; política ou social se suas preocupações fundamentais são essas. O que interessa é que a Beleza seja criada a partir do mundo real e do mundo particular de cada um. Para isso, é preciso que essas tendências particulares surjam **na obra e com a obra**, e não justapostas artificialmente a ela. (SUASSUNA, 2007, p. 257 - grifos do autor).

Simone de Beauvoir afirma haver uma objeção genérica primária ao que se julga uma “intrusão” da filosofia na literatura, o que a reduziria esta a tese, a uma exposição de ideias. Assim, os objetores do entrelaçamento entre os dois campos afirmam que:

[...] qualquer ideia muito clara, qualquer tese, qualquer doutrina que se tentasse elaborar através de uma ficção destruiriam nela imediatamente o seu efeito, pois denunciariam o autor e fariam-na aparecer, ao mesmo tempo, como ficção. (BEAUVOIR, 1965, p. 82–3).

Ao que a escritora francesa rebate que tudo é uma questão de tato, de técnica estética do escritor com relação ao seu material, à sua maneira de construir a narrativa e inserir nela as reflexões de seu interesse. Beauvoir sublinha também que o ato declarado dos autores de desaparecerem por trás de sua obra caracteriza uma espécie de trapaça:

De qualquer modo, fingindo eliminar-se, o autor trapaceia, mente; quando mente suficientemente bem, dissimulará as suas teorias, os seus planos; permanecerá invisível, o leitor deixar-se-á apanhar, a trapaça resultará. (BEAUVOIR, 1965, p. 83)

Para Tijana Miletic, o núcleo do pensamento kunderiano está na tentativa de desmantelamento das crenças políticas, o que também demonstra que o tcheco não deixa de partir das convicções próprias para dar origem à sua criação artística:

Any attempt to realise in concrete existence a fusion of political and individual freedom is doomed not only to fail, but also to generate a dangerous illusion. Any

political Utopia has to be deconstructed, even that of a friendship⁵⁵. (MILETIC, 2008, p. 224).

A pesquisadora afirma que, para Milan Kundera, a desconstrução de qualquer utopia é o favor mais importante que se pode ser feito aos seres humanos (MILETIC, id., p. 225).

III.VI – O romance em um mundo que já não é o seu

Concerne ainda falar um pouco a respeito do que Kundera considera efeito colateral da coexistência de romances com espaços que intentam apregoar verdades unificadoras. Em a *Arte do romance* Kundera afirma ter presenciado o desaparecimento de tal forma literária. O autor nos fala desde sua concepção pessoal do que é o fazer romanesco.

Observamos que Kundera escreve a partir de um momento histórico diferente do nosso. A arte do romance foi concebida e publicada durante os anos de existência do governo soviético, mas tal datação não diminui o valor das reflexões do autor. Kundera não pensa o “totalizante” apenas como fruto de governos e estados, mas também como elemento sintomático do próprio estágio da cultura na modernidade.

Dessa forma, para o tcheco, da mesma maneira que a vida humana é atacada pelos “cupins da redução” (2009, p. 23), também o é o romance. A problemática manifesta-se acentuadamente quando pensamos a existência da obra romanesca dentro de um tempo histórico caracterizado por Kundera como o tempo dos “paradoxos terminais”. Esta noção kunderiana, para a pesquisadora Maria Veralice Barroso, refere-se a um momento de limiar histórico:

Fundada em uma observação histórico-filosófico-literária, a noção de Paradoxo Terminal sobre a qual opera Kundera, refere-se, sim, ao período limítrofe entre dois mundos ou dois modos de pensar: o moderno e o pós-moderno. (BARROSO, 2011, p.2).

⁵⁵ Qualquer tentativa de perceber na existência concreta uma fusão entre liberdade política e individual está condenada não só a falhar, mas também a gerar uma ilusão perigosa. Qualquer utopia política deve ser desconstruída, mesmo a de uma amizade. – Tradução nossa.

Nesse momento histórico uma grande problemática encarada pelo romance, para Kundera, é sua assimilação pela mídia. Embora o autor não deixe claro o que especificamente entende por esse termo, podemos inferir que ele se refere a um processo de massificação e unificação da informação, que reduz e simplifica suas significações, de forma a pretender torna-la aceita pelo maior número de pessoas. Desta maneira, mesmo as aparentes divergências políticas seriam apenas manifestações diferentes de um ponto de vista comum.

Basta folhear os semanários políticos americanos ou 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 gostos artísticos e na mesma hierarquia do que eles acham importante e do que acham insignificante. (KUNDERA, 2009, p. 24).

Em seu discurso ao receber o prêmio Jerusalém, Kundera declara que Flaubert realizou a maior descoberta do século XIX: a *tolice* (KUNDERA, 2009, p. 149). A grande importância dessa “descoberta” é destacada por seu contexto em uma época em que se fortificava o orgulho da razão científica. Não que antes não houvesse consciência da noção de *tolice*, mas Flaubert lhe desvela uma nova concepção; não mais se trataria apenas da ausência de conhecimentos, mas de uma dimensão inseparável da existência humana, e mais, a demonstração de que “a *tolice* não se apaga diante da ciência, da técnica, do progresso, da modernidade, ao contrário, com o progresso, ela também progride!” (KUNDERA, 2009, p. 150),

A noção de “*tolice*”, que teria sido reinventada a partir de Flaubert, dialoga com o espírito de um tempo em que tudo é simplificado e adaptado para manter-se em conformidade com os gostos do maior número possível de pessoas, para agradar à maioria. Kundera fala em termos de um tempo em que as “ideias recebidas” subordinam a reflexão.

A descoberta flaubertiana é mais importante para o futuro do mundo que as ideias mais perturbadoras de Marx ou de Freud. Pois podemos imaginar o futuro do mundo sem a luta de classes ou sem a psicanálise, mas não sem a invasão irresistível das ideias recebidas que, registradas nos computadores, propagadas pela mídia, ameaçam tornar-se em breve uma força que esmagará todo o pensamento original e individual e sufocará assim a própria essência da cultura europeia dos tempos modernos. (KUNDERA, *id. ibid.*).

A invasão de ideias prontas está alinhada à noção de que há um “espírito comum” na mídia, que universaliza e simplifica as interpretações do mundo, tal qual as certezas políticas totalitárias. Situação esta que se apresenta para Kundera como inerentemente contrária ao espírito do romance. O autor pontua que se torna cada vez mais evidente a equivalência entre a atitude reducionista midiática e o espírito de nosso tempo.

Visto sob este prisma, o fazer romanesco tem, segundo Kundera, cada vez mais deixado de lado seu caráter primordial e fundador, o de descobrir e refletir sobre uma situação até então desconhecida da existência. Caráter esse que Simone de Beauvoir (1965, p. 85) caracteriza como uma “autenticidade que distingue uma obra verdadeiramente grande de uma obra simplesmente hábil”. Os autores, aliados à maneira reducionista de ver o mundo, preocupados em confirmar o que todos querem ouvir, estariam relegando a arte do romance ao imediatismo e ao veloz prazer do consumo. De tal forma que, na percepção de Kundera, grande parte dos romances produzidos na atualidade:

[...] não dizem nada de novo, não tem nenhuma ambição estética, não trazem nenhuma mudança nem à nossa compreensão do homem nem à forma romanesca, parecem-se uns com os outros, são perfeitamente consumíveis de manhã e perfeitamente descartáveis à noite. (KUNDERA, 1994, p. 16)

É nesse contexto que o autor tcheco demarca uma caracterização de duas concepções de “moderno” que para ele são fundamentais na compreensão da contemporaneidade. A diferenciação entre o que outrora fora conhecido como *modernismo*, numa acepção de não conformidade e o que seria entendido como moderno, no sentido de “atual”.

Até uma época recente, o modernismo significava uma revolta não conformista contra as ideias recebidas e o kitsch. Hoje, a modernidade se confunde com a imensa vitalidade midiática, e ser moderno significa um esforço desenfreado para ser atual, estar conforme, estar ainda mais conforme do que os mais conformes. (KUNDERA, 2009, p. 151).

E se, ao modo de Kundera, interpretarmos que é do caráter íntimo de nossos tempos esta atitude de entrega a uma visão reducionista de mundo, à aceitação fácil de

verdades prontas, de que forma poderia então operar o romance, cujo espírito é o da complexidade?

Segundo o tcheco (2009, p. 150), Hermann Broch já possuía a consciência, em 1930, do esforço heroico que o romance teria de realizar para continuar existindo na Europa, e de seu possível aniquilamento. Kundera afirma que, para que o romance possa a vir ter sua continuidade dentro desse processo histórico, resta a ele opor-se ao espírito do tempo.

Creio apenas saber que o romance não pode mais viver em paz com o espírito de nosso tempo: se ainda quer continuar a descobrir o que não foi descoberto, se ainda que “progredir” como romance, ele só pode fazê-lo contra o progresso do mundo. (KUNDERA, 2009, p. 25).

Kundera não nos oferece uma perspectiva mais elaborada. Ele apenas reconhece que o romance lida agora com um “mundo que não é mais o seu” (2009, p. 25), um mundo cujo imediatismo parece se contentar com respostas isentas de reflexão, avesso à sabedoria romanesca que sempre nos diz que as coisas são mais complicadas do que pensamos (2009, p. 24).

*Eu sou uma força do Passado
Só na tradição meu amor reside.
Venho das ruínas, das igrejas,
Dos retábulos, dos burgos
Esquecidos nos Apeninos e Pré-Alpes,
Onde meus irmãos viveram.
Vagueio pela Tuscolana como um louco,
Pela Appia como um cão sem dono.
Ou olho os crepúsculos, nas manhãs
De Roma, da Ciociara, do mundo,
Como os primeiros atos da Pós-história,
Aos quais assisto, por privilégio de censo,
Da orla extrema de uma era
Sepultada. Monstruoso é quem nasceu
Das vísceras de uma mulher morta.
E eu, feto adulto, perambulo
Mais moderno que todos os modernos
À procura de irmãos que não existem mais.*

PIER PAOLO PASOLINI, 1964.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cervantes, em *Dom Quixote*, já questionava a noção de racionalidade ao apresentar um personagem que tem uma crença em sua própria lógica, que se acredita racional e sistemático, mas que, para o leitor, apresenta-se obviamente como uma manifestação do irracional. Planta-se desde já uma semente de dúvida. Do questionamento acerca de saber se o que acreditamos ser o racional o é de fato. E mais profundamente, se nos é possível alcançar tal certeza.

Surge uma tensão entre aquilo que o sujeito sabe e como ele sabe que sabe. Tensão importante de se mencionar quando pensamos, como Milan Kundera, que Cervantes é um dos fundadores da modernidade, ao lado de René Descartes.

O filósofo francês, na primeira de suas *Meditações* (1983), pergunta-se como pode se assegurar de que não está louco ou que sua mente foi tomada por um gênio maligno.

Percebe-se que os questionamentos acerca das bases da racionalidade são preponderantes na aurora dos tempos modernos. E tal preocupação perpassa toda a modernidade. Dessa forma, a partir da leitura de Kundera, atamos nosso olhar em uma situação específica, rotulada por Edmund Husserl como um momento de crise europeia.

Dentro da terminologia husserliana, o caminho do racionalismo objetivista extremado que seguiam as ciências modernas estaria deixando de lado – esquecendo – o mundo da vida.

Kundera retoma tal discussão para afirmar que, se as ciências e a filosofia praticaram tal esquecimento, por outro lado, uma manifestação artística, europeia em essência, mantinha o mundo da vida e tudo o que é humano em seu cerne: o romance.

A arte romanesca teria acompanhado o homem em todos os seus desenvolvimentos e questionamentos, desde François Rabelais. Para Kundera, a essência do fazer romanesco é descobrir uma parcela do ser que ainda não fora revelada. E tais descobertas, reflexões sobre o existir no mundo, são praticadas, de acordo com o romancista, de maneira diversa à filosofia e às ciências. Daí Kundera afirmar que o romance possui uma sabedoria que é só sua. Uma sabedoria baseada na exploração do ser do homem no mundo, através de situações e personagens, intitulados pelo tcheco de “egos experimentais”. François

Ricard (2003) acentua que Kundera se apropria do vocabulário de diversas áreas do conhecimento como a filosofia, a sociologia, musicologia, etc., mas que seu método reflexivo dentro dos romances é bastante diverso dessas áreas. O pensamento resultante de tais meditações não pretende nenhuma tese ou demonstração científica, não pretende forma de conclusão alguma. O resultado é a *sabedoria* romanesca, intercambiável, plural, incerta.

A multiplicidade de situações vividas e exploradas pelos diferentes “egos experimentais” culmina naquilo que Eva Le Grand (1999) chama de *variações* dentro da obra kunderiana. Sinteticamente, o desenvolvimento de uma pluralidade de pontos de vista acerca de uma mesma problemática. Com isso Milan Kundera exerce o que considera ser o espírito do romance; um espírito de relatividade, contrário à tentativa de unificação de verdades.

Como o romance acompanha a humanidade em sua jornada de conhecimento, transforma-se e progride com ela. Logo, ao surgirem novas problemáticas a serem exploradas pelos homens, o romance deve se modificar, adaptar suas formas às necessidades reflexivas emergentes.

É assim que a reflexão, o pensamento além da narrativa, começa a entranhar-se no espaço romanesco. Desde Henry Fielding, que interrompe sua narrativa para realizar digressões acerca de assuntos diversos, até culminar em Hermann Broch, que compõe um ensaio filosófico dentro de seu romance *Os sonâmbulos*. Kundera celebra tal incursão reflexiva de Broch como um dos maiores avanços da história romanesca, e cunha o termo “romance que pensa”. Dessa forma, o próprio desenrolar da estética kunderiana passa a ser baseado nessa concepção de romance que expressa pensamento, mais comprometido com a instância reflexiva no espaço romanesco do que com uma pretensão de verossimilhança, de um compromisso entre aquilo que é narrado e a realidade.

Ora, se lidamos com um romance “que pensa”, lidamos com uma obra que emite (ou guarda/oculta) saberes. Tal concepção é um dos motes de partida para nossos estudos a partir da Epistemologia do Romance, que vê no objeto romanesco um território fértil para a apropriação de saberes.

A partir de estudos perpetrados pelo grupo de estudo em Epistemologia do Romance, percebeu-se que o desenvolvimento reflexivo que Kundera insere em suas narrativas é notoriamente marcado pela figura de um narrador bastante específico, que leva a

voz do autor para dentro do romance, desafiando as categorias de narrador, como as propostas por Walter Benjamin (2012), por exemplo.

Wilton Barroso (2008) assinala que as incursões do eco do pensamento do autor, embora cuidadosamente tratadas para que não interfiram na autonomia do romance, garantem a ele uma credibilidade reflexiva. O narrador kunderiano cria para si mesmo um novo lugar no interior da narrativa, o que faz com que sua própria produção romanesca ganhe um espaço de singularidade dentro da literatura contemporânea.

Isso porque, se por um lado o narrador de Kundera, em seu rompimento com as convenções de narrativa, explora novos domínios no campo romanesco, o autor, a partir de seus discursos, não parece à vontade com a posição que a arte romanesca ocupa no “período terminal dos tempos modernos” que está “em vias de se encerrar hoje diante de nossos olhos” (KUNDERA, 1994, p. 151).

Em *Os testamentos traídos* (1994, p.7), Milan Kundera endossa as palavras do filósofo romeno Emil Cioran, que afirma ser a Europa a “sociedade do romance”. Mas, segundo o romancista tcheco, o espírito romanesco e o espírito de nosso tempo já não são compatíveis.

Destarte, se o romance, na visão de Kundera, não pertence mais à nossa época, e se o escritor vê a própria Europa como moldada pelo romance, que momento é esse para o mundo Ocidental? Segundo o tcheco, o romance só pode continuar a existir caso se imponha contra o progresso do mundo. Caberia então também à Europa resguardar-se de tal progresso?

Kundera se afirma ligado a coisa alguma além da herança de Cervantes. Mas que lugar ocupa tal herança - o romance - frente a uma sociedade que, se antes assemelhada, não é mais a sua e abraça o progresso?

Surge um forte ensejo de nossa parte em refletir sobre essa dificuldade premente que, pela ótica de Milan Kundera, enfrenta o romance para existir num mundo que mina as fronteiras da modernidade, esse tempo que deu os contornos da arte romanesca. Apresenta-se um mundo que se lança em direção a novas maneiras de reflexão, pensamento e produção artística que muitas vezes, aos olhos do tcheco, parecem não passar de reducionismos imediatistas.

De acordo com Kundera, contemporaneamente são produzidos muitos livros sob a alcunha de romances, mas tais produções vão de encontro com sua percepção acerca do fazer romanesco. Para o tcheco, tal produção é constituída de romances fora da história do romance, o que configura o processo de morte dessa modalidade artística:

[...] a maior parte da produção romanesca de hoje é feita de romances fora da história do romance: confissões romanceadas, reportagens romanceadas, acertos de contas romanceados, autobiografias romanceadas, indiscrições romanceadas, denúncias romanceadas, lições políticas romanceadas, angústias do marido romanceadas, angústias do pai romanceadas [...] *ad infinitum*. (KUNDERA, 1994, p. 16 - itálico do autor).

Possivelmente, um grande volume de obras que atualmente são alvo de diversos estudos literários, como as pertencentes ao espectro das metaficções historiográficas (HUTCHEON, 1991), figuram para Kundera como tais romances fora da história romanesca.

É possível inferir que exista uma dificuldade em Milan Kundera de lidar com os novos aspectos ontológicos que dão origem às artes na contemporaneidade? Haveria no autor um trato problemático perante as recentes perspectivas estéticas trazidas pela complexidade de um mundo que não é mais aquele em que ele formulou seus ideais a respeito do fazer artístico? Temos ciência de que a relação entre sujeito que cria (artista), objeto (criação) e público toma contornos completamente diversos na arte contemporânea, mas são essas novas relações possíveis ameaças à existência mesma do romance?

Ou, por outro viés, não é a estética emergente, mas – como afirma Carlos Fuentes (2008) – os matizes ideológicos do mundo contemporâneo, em suas tentativas de imposição de verdades únicas, que ameaçam o espírito do romance? Sob essa perspectiva, seriam precisamente as novas experiências artísticas, as inovadoras configurações estéticas e poéticas, aquilo que Kundera sugere como forma de sobrevivência do romance? Leia-se, maneiras da arte se insurgir contra o espírito do tempo?

Os aspectos ideológicos e midiáticos, ambos reducionistas, de acordo com Kundera, são grandes fantasmas a lançar sombras sobre a existência do romance europeu na contemporaneidade. Nesse sentido declara o escritor, em sua conferência proferida em 1985, em Jerusalém:

Até uma época recente, o modernismo significava uma revolta não conformista contra as ideias recebidas e o kitsch. Hoje, a modernidade se confunde com a imensa vitalidade midiática, e ser moderno significa um esforço desenfreado para ser atual, estar conforme, estar ainda mais conforme do que os mais conformes. (KUNDERA, 2009, p. 151).

Kundera sintetiza o âmago de seu descontentamento: “a tolice moderna significa não a ignorância mas o *não pensamento das ideias recebidas*” (KUNDERA, 2009, p. 150 - grifo do autor.)

Emerge uma nebulosa de questionamentos e possibilidades. Kundera pratica uma rejeição exacerbada às manifestações estéticas da contemporaneidade, baseada em suas próprias convicções a respeito da arte e da cultura? Sua tentativa organizacional de preceitos para a arte romanesca – embora renegue a ideia de sistematização – é incompatível com o mundo que dá origem aos romances contemporâneos? Ou são a mídia e as ideologias o cerne do que o romancista considera a redução intelectual dos tempos finais da modernidade? Dessa maneira seriam as novas configurações artísticas, em sua modificação formal, maneiras de desafiar tais instâncias? São questões que surgem do presente trabalho, mas cujos desdobramentos os estreitos limites de uma dissertação não permitem explorar, embora sejam problemáticas que nos interessem intensamente.

Seja qual for a perspectiva escolhida como ponto de partida, verifica-se que o primordial é lançar luz sobre a capacidade racional e intelectual dos objetos artísticos. Kundera nos traz a concepção do romance que pensa, que se interpõe a um tempo que não mais raciocina a partir das ideias recebidas e, embora afirme constantemente que o saber romanesco é divergente das investigações praticadas pela filosofia, para nosso caráter investigativo, a partir da Epistemologia do Romance, a confluência entre tais saberes na obra do tcheco é intrínseca e incontornável.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVES, P. M. S. Introdução. In: **A crise da humanidade européia e a filosofia**. Covilhã: LusoSofia:Press, 2006.

ARISTÓTELES. **Metafísica; Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BARROSO, M. V. **Milan Kundera: uma literatura dos paradoxos terminais da modernidade**. 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0845-1.pdf> Acesso em setembro de 2017.

_____. **A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. Tese (Doutorado em literatura). Universidade de Brasília. Brasília, 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIwpzpbZFpxLXFDQ01xNnM/edit>

Acesso em setembro de 2017.

BARROSO, W. **Elementos para uma Epistemologia do Romance**. In Colóquio: Filosofia e literatura, 2003, São Leopoldo. Usininos.

BARROSO, W. **A voz filosófica do narrador kunderiano**. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/049/WILTON_FILHO.pdf. Acesso em setembro de 2017.

BARROSO, W.; BARROSO, M. V. **Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário**. 2015. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIwpzpbzbeHV6cFpHWkF5Yms/view> Acesso em setembro de 2017.

_____. O Idílio como espaço de intersecção entre literatura e filosofia na obra de Milan Kundera. **Revista Brasileira de Literatura Comparada v.18 n. 31**, 2017. Disponível

em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/413/410>> Acesso em setembro de 2017.

BEAUVOIR, S. DE. **O Existencialismo e a sabedoria das nações**. Lisboa: Minotauro, 1965.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Fábio dos Santos. 8ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 46ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2008.

BROCH, H. **Pasenow ou o romantismo: 1888**. Os sonâmbulos; v.1. São Paulo: Benvirá, 2011.

_____. **Esch ou a anarquia: 1903**. Os sonâmbulos; v.2. São Paulo: Benvirá, 2011.

_____. **Huguenau ou a objetividade: 1918**. Os sonâmbulos; v.3. São Paulo: Benvirá, 2011.

CAIXETA, A. P. A. **Galuco Mattoso, o Antikitsch**. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília. Brasília, 2016. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbaXpnRVo4SU1yeXM/view>> Acesso em setembro de 2017.

CASTRO, S. **Ontologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

CERBONE, D. R. **Fenomenologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DEPRAZ, N. **Compreender Husserl**. Tradução Fábio Dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DESCARTES, R. **Meditações**. (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo – Textos clássicos de Estética**. 2ª Ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São

Paulo: Martins Fontes, 2000.

FUENTES, C. **Em 68: Paris, Praga e México**. Tradução Ebreia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

FRY, P. H. **Theory of Literature**. Yale University Press, 2012.

GADAMER, H.-G. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito II**. 4^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **Curso de estética: o belo na arte**. 2^a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

HUSSERL, E. **The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology**. 5^a ed. Northwestern University Press, 1970.

_____. **A crise da humanidade européia e a filosofia**. 3^a ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KUNDERA, M. **A imortalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (Versão E-book).

_____. **Os testamentos traídos**. 1^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **A cortina: ensaio em sete partes**. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LE GRAND, E. **Kundera or the memory of desire**. Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 1999.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário & A afirmação do romance**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MILETIC, T. **European literary immigration into the french language**. New York: Faux Titre, 2008.
- MORAN, D.; COHEN, J. **The Husserl Dictionary**. Continuum Books, 2012.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. 6^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- OLIVA, A. **Teoria do conhecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. (Versão E-book).
- PAULINO, I. R. **Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra Os Sonâmbulos, de Hermann Broch**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Brasília. 2006. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B3rYBdIpwzpbV2FneVc5ZHBxZXc/edit>> Acesso em julho de 2017.
- PERRY, A. **As origens da pós-modernidade**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- RICARD, F. **Agnes's Final Afternoon**. Harper Perennial, 2003.
- SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. 8^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- TESTER, K. **The life and times of Post-Modernity**. Taylor & Francis e-Library, 2003.
- ZILLES, U. A fenomenologia Husserliana como método radical. In: **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. 3^a ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.