



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

OS SIGNOS DA MEMÓRIA EM MILAN KUNDERA

ROSIMARA APARECIDA DA SILVA

Brasília

2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS
SOCIAIS**

OS SIGNOS DA MEMÓRIA EM MILAN KUNDERA

Por:

Rosimara Aparecida da Silva

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras áreas do conhecimento

Orientador: Prof. Dr. Wilton Barroso Filho

Brasília, fevereiro de 2011

**OS SIGNOS DA MEMÓRIA EM
MILAN KUNDERA**

ROSIMARA APARECIDA DA SILVA

BANCA EXAMINADORA

SILVA, Rosimara Aparecida da. Os signos da memória em Milan Kundera. UnB. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Dissertação de Mestrado em Literatura.

Orientador - Professor Doutor Wilton Barroso Filho
Programa de Pós-graduação em Literatura, UnB

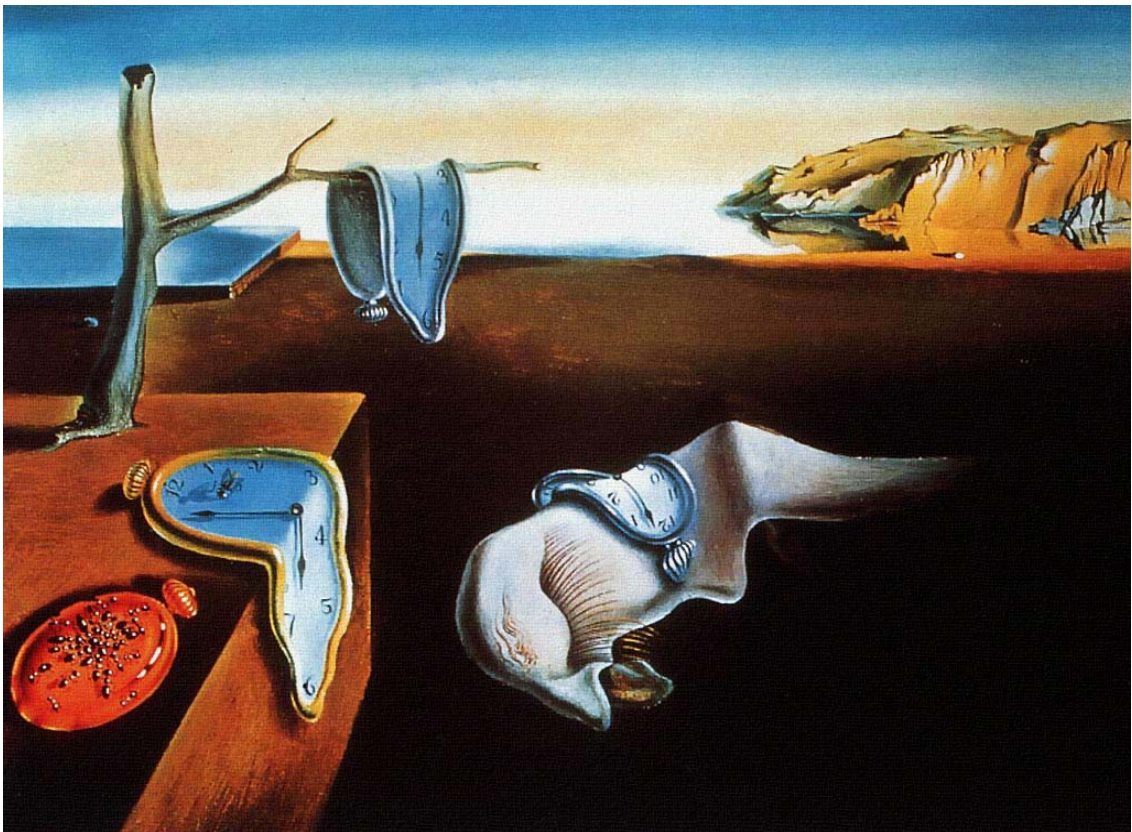
Membro - Professor Doutor Rogério da Silva Lima
Programa de Pós-graduação em Literatura, UnB

Membro - Professor Doutor Eudes Fernando Leite
Programa de Pós-graduação em História, UFGD

Suplente - Professora Doutora Priscila Rossinetti Rufinoni
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UnB

Brasília, fevereiro de 2011

*Por me transmitir o valor do (re)conhecimento das coisas,
à minha amada mãe Maria Lucia.*



A persistência da memória, obra de Salvador Dalí - pintura a óleo 24,1 por 33 cm
(atualmente exposta no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque)

Por definição, o narrador conta o que aconteceu. Mas cada pequeno acontecimento, assim que se torna passado, perde o caráter concreto e se transforma em silhueta. A narrativa é uma lembrança, portanto um resumo, simplificação, abstração. O verdadeiro rosto da vida, da prosa da vida, só se encontra no presente. Mas como contar acontecimentos do passado e restituir-lhes o presente que perderam? A arte do romance encontrou a resposta: apresentando o passado em cenas. A cena, mesmo contada no passado gramatical, é ontologicamente o presente: nós a vemos e ouvimos; ela acontece diante de nós, aqui e agora. (Milan Kundera)

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Charles:

simplesmente por estar ao meu lado;

Ao Professor Wilton Barroso Filho, meu orientador:

por me apresentar Kundera e por me acolher;

À minha querida amiga Veralice:

pelas conversas esclarecedoras e pela leitura atenta do texto;

À minha querida amiga Cleunice:

pela correção minuciosa do texto;

Aos professores do TEL:

pelas contribuições significativas e necessárias;

Aos membros da banca examinadora:

pela disponibilidade em ler meu trabalho;

Aos colegas da Pós-Graduação:

pelas trocas valorosas;

À Dora e à Jaqueline, da secretaria de pós-graduação do TEL:

pela doação diária;

Aos familiares e amigos:

pela presença que preenche minha vida;

E a todos que indiretamente contribuíram para este trabalho:

Meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

A dissertação *Os signos da memória em Milan Kundera* pretende pensar de que forma as imagens apreendidas pela memória, quando traduzidas pela linguagem, viram signos carregados de significados no processo de criação de Milan Kundera. Para tanto, nos aprofundamos na teoria do filósofo Henri Bergson, que apresenta a memória como instância que estabelece a relação entre corpo e espírito e encontra na intuição o caminho para se atingir a interioridade do ser. Nossa hipótese é a de que Milan Kundera se utiliza de suas memórias como base de criação e, tendo na linguagem um meio para revelar o mundo, não fica preso a uma linguagem conceitual fechada, mas se utiliza de uma linguagem que explora a extensão do significado das palavras.

ABSTRACT

The thesis *The signs of memory in Milan Kundera* intends to think how the images grasped by the memory, when translated through the language, become signs filled with meanings in Kundera's process of creation. In order to that we delve into Henri Bergson's theory that the memory is an instance that establishes the relationship between the body and the spirit and finds in intuition the way to reach the inner side of the human being. Our hypothesis is that Milan Kundera uses his memories as a basis for creation and, having in language a means to unveil the world, he is not limited to a closed conceptual language, but instead he uses a language that explores the extension of the meaning of the words.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: MEMÓRIA E LIBERDADE.....	17
1.1 Le Goff: a constituição histórica da memória.....	17
1.2 Bergson: da matéria à memória.....	24
1.3 A liberdade da criação.....	39
CAPÍTULO II – A MEMÓRIA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA..	43
2.1 Memória e subjetividade.....	44
2.1.1 O “conhecimento absoluto” em Bergson.....	49
2.2 O papel do simbólico e a imaginação na literatura.....	52
2.3 Proposta de uma possível epistemologia do romance.....	63
CAPÍTULO III – A OBRA: <i>O LIVRO DO RISO E DO ESQUECIMENTO</i>	66
3.1 Vivências de um escritor em exílio.....	66
3.2 A arte do romance de Kundera.....	71
3.2.1 Um romance em sete partes.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114

INTRODUÇÃO

A dissertação *Os signos da memória em O livro do riso e do esquecimento*, Milan Kundera teve sua semente plantada durante as leituras dos livros de Milan Kundera, no decorrer das aulas ministradas pelo professor Wilton Barroso Filho - grande estudioso do autor, na Universidade de Brasília. O escritor, seguindo o viés literário, traz para seus textos questões que dizem respeito ao humano e a forma como esse percebe a realidade e o mundo ao seu redor.

As memórias perfazem um tema chave para Kundera, por meio delas ele consegue resgatar o que vivenciou, mesmo que de maneira obscurecida e fixar aquilo que ainda resta, mesmo que de maneira traduzida pela linguagem. As reflexões o ajudam a compreender melhor as ações realizadas perante os acontecimentos da vida, da sua própria, bem como a de suas personagens.

E onde ficam as memórias? Elas moram em nós, habitam as esferas mais profundas de nosso ser, por isso podemos escolher entre enterrar no mais profundo abismo aquilo que nos machuca ou deixar à margem o que queremos lembrar.

Tanto Kundera como outros escritores da literatura têm encontrado na memória terreno fértil para seus devaneios. Na atualidade, a memória tem se tornado uma presença constante em obras de grandes escritores¹, que optam por trazer à tona aquilo que os aflige ou traz felicidade e, insatisfeitos por apenas descreverem seus guardados mais íntimos, os transformam em poesia, fornecendo ao que é dito um estatuto de ficção, mais do que de realidade.

No que ainda existe na memória, eles encontram particularidades, pois há vestígios do que primitivamente foi. A subsistência destes vestígios basta para explicar a permanência e a continuidade do tempo próprio para a lembrança e para que lhes seja possível nela penetrar pelo pensamento a qualquer momento.

É na passagem do tempo que os conteúdos vão se acoplando e oferecem ao pensamento uma matéria de acontecimentos. O tempo é limitado e relativo, porém, tem realidade plena e pode oferecer às consciências todo material que necessitam para reencontrar suas lembranças. O pensamento atua como guia da memória e está em movimento e, sendo assim, ela se desloca e se move no tempo - saímos do presente e

¹ A exemplo de Orhan Pamuk, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2006, com o livro *Istambul*, Chico Buarque, ganhador do prêmio Jabuti de 2010, com o livro *Leite derramado* e Cristovão Tezza, com o livro *O filho eterno*, ganhador do Prêmio Portugal Telecom 2008; Prêmio São Paulo de Literatura – melhor livro do ano 2008; Prêmio Jabuti – melhor romance 2008, Prêmio Bravo! 2008 e Prêmio APCA 2007, entre outros.

nos deslocamos para o passado ou regressamos do passado para o presente, confirmando a tendência quase que puramente humana de partir das memórias puras para se alcançar o devaneio.

As memórias são nossas e ninguém pode nos tirar. Ninguém tem acesso a elas, a não ser que permitamos. Elas são o que nos torna mais humanos. O fato de sermos capazes de trazer do passado nossas experiências para compará-las aos acontecimentos presentes nos ajuda a agir diante das situações e transformá-las. Se não nos fosse possível reter nossas experiências, não progrediríamos, andaríamos em círculo buscando lugar nenhum.

Marilena Chauí nos diz que: “[...] a memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total”². Mas armazenar uma totalidade de experiências passadas na memória é difícil e impossível, motivo pelo qual nos esquecemos de fatos muitas vezes importantes.

A memória tanto está presente em nós, quanto é, também, exterior a nós. Construções coletivas do presente também guardam memórias de experiências passadas, por isso a memória que temos do passado não é una e indivisível, ela é também cristalizada fora de nós, em monumentos, culturas, lugares e objetos.

As memórias são múltiplas e combinam-se entre si de diferentes formas.

Ao lembrarmos um episódio vivenciado, podemos reconstituir o que aconteceu a partir das experiências do passado organizadas, por meio de uma estrutura já existente em nós: a linguagem - que é uma forma de memória que nos antecede.

Porém, a relação existente entre memória individual e memória coletiva nunca é unilinear e constante. Nas reconstruções que fazemos do passado, mesmo que nos esqueçamos de diversos detalhes sobre o que aconteceu, guardamos ainda dele aquilo que foi mais importante para nós e que ainda, no presente, permanece importante para nós, guardamos dele o essencial.

Segundo Halbwachs³, na maioria das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. E, sendo assim, devemos duvidar da sobrevivência do passado tal como foi e da maneira como se daria no inconsciente de cada um de nós. Pois estamos sempre reconstituindo o presente a partir do legado que o passado deixou, mas de maneira subjetiva, em reconstruções feitas por nós mesmos ou pelos outros.

² CHAUI, Marilena. *Convite a filosofia*. São Paulo: Ática, 2000, p. 125.

³ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

Nossa vontade de investigar a memória surgiu por acreditarmos que o ser é o reflexo de suas memórias, das pessoas que conheceu, das com quem conviveu, dos lugares que viu. A busca por essas referências para encontrar-se é um processo natural, mesmo que, no caso dos escritores, como Milan Kundera, esse processo seja profundo e crítico, uma vez que, ao escrever uma obra literária, não está preocupado apenas com sua criação, mas em como o processo de criação tem interferência em si mesmo.

Os livros de Kundera passam para os leitores um sentimento de necessidade de resgate de uma história, resgate de algo que passou e que no momento da criação quer se mostrar. A história de Kundera tem relação com seu país, com seus amigos, com sua família, os quais teve que deixar para trás ao ser exilado. Ao lado de fatos ficcionais, o autor apresenta ao leitor passagens aparentemente autobiográficas e alguns fatos históricos. Em seus escritos, ele também denuncia as construções arbitrárias que a história oficial faz do passado e tece críticas a modernidade pensada como perda de uma tradição.

“A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento”⁴ afirma ele, quando em vários momentos de sua obra analisa detidamente a contradição existente entre tradição e liberdade.

As memórias para Kundera são importantes porque fazem do sujeito quem ele é, elas são essenciais. O eu é constituído por um somatório de lembranças. Todavia, apegar-se a essas memórias não é visto por ele com bons olhos quando esse é um ato irrefletido.

Para pensarmos a memória enquanto base de criação de um texto literário e para compreendermos como ela se dá no interior do sujeito que pode acessá-la no momento da criação, buscamos primeiramente compreender como se deu o processo histórico do que podemos entender por memória e, sendo assim, iniciamos nossa pesquisa com a genealogia do que se convencionou chamar de memória.

Para tanto, apresentamos, no primeiro capítulo de nosso trabalho, a leitura de um texto do historiador Jacques Le Goff⁵, que pensou o surgimento da memória nas Ciências Humanas, especialmente, na história e na antropologia. Nossa intenção é a de apresentar uma genealogia resumida do estudo da memória desde a antiguidade até a era moderna e, de alguma forma, refletir a problemática relação existente entre a memória pensada como retenção e, posteriormente, como criação.

⁴ KUNDERA, M. *O livro do riso e do esquecimento*. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1978, p. 7.

⁵ LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas, S P: Editora da UNICAMP, 2006.

O historiador realiza uma retrospectiva histórica da memória, desde seus primórdios, em povos sem escrita, nas sociedades ditas “primitivas”, indo até a contemporaneidade, período marcado pelo desenvolvimento da memória nos campos da filosofia e literatura. Encontramos, na filosofia do século XX, a base teórica de que precisávamos para pensar a memória em seu aspecto subjetivo e criativo. Com o filósofo Henri Bergson temos uma memória assumida como criação, superando a abordagem retentiva apregoada pelos empiristas e racionalistas.

Com o objetivo de fundamentar um princípio para sua ontologia⁶, sem desconsiderar a necessidade de um pensamento lógico como o realizado pelos cartesianos⁷, Bergson inicia seu estudo partindo das imagens. As imagens, quando esclarecidas ao espírito, da mesma maneira que à matéria, demonstram afinidades que se abrem como possibilidades de infinitas formas de consciência, nas infinitas durações, em condições implicadas em um processo temporal, alcançando a essência do que poderia se mostrar como o real desta relação. Por isso, segundo Bergson, “só apreendemos as coisas sob forma de imagens”⁸.

As imagens são o material de que dispõe inicialmente e de onde partirão suas análises em busca de compreender como pode haver uma relação de progresso real entre duas naturezas distintas: corpo e espírito. Para o filósofo, uma delas é a idéia abstrata de uma natureza e a outra, a que a manipula, dentro de uma condição em que não podem se separar, na qual uma ao mesmo tempo em que independe da outra necessita dela.

⁶ “Ontologia (do grego *ontos*, "ser", "ente"; e *logos*, "saber", "doutrina") é, em sentido estrito, o "estudo do ser" e, desse modo, pode equivaler à metafísica. Uma vez que esta, com o tempo, passou a incluir outros tipos de pesquisa e reflexão (cosmológicos e psicológicos por exemplo), desde o século XVII, e sobretudo na filosofia moderna, o termo ontologia passou a designar o estudo do ser enquanto tal. Há duas maneiras possíveis de entender a ontologia, ou seja, dois aspectos segundo os quais se pode estudar o ser: o primeiro é o aspecto dito "existencial", a ontologia, nesse caso, consiste em um saber sobre aquilo que é fundamental ou irredutível, comum a todos os entes singulares. Em outros termos, seria a ciência de um ente primeiro ou primordial em que todos os demais se sintetizam. A segunda maneira de conceber a investigação ontológica refere-se ao aspecto "essencial" do ser e estabelece como meta a determinação daquelas leis, estruturas ou causas do ser em si. Alguns filósofos preferem separar a metafísica, identificada com a ontologia de tipo "existencial", de uma ontologia propriamente dita, definida como teoria formal dos objetos. Outros se opõem a essa divisão e defendem a unidade filosófica no estudo do ser.” (Enciclopédia de Filosofia, disponível em: <http://www.pfilosofia.xpg.com.br>. Acesso em 01/10/09)

⁷ No projeto filosófico cartesiano, a memória é pensada como mais uma das aptidões humanas submetidas à racionalidade. A memória é tirada da categoria de função ativa e classificada como lembrança involuntária. Serve apenas para acomodar as imagens do passado, um conjunto de idéia e sensações captadas pela percepção que ficaram impressas na alma, que não podem ser acessadas pelo espírito, somente pela racionalidade. (DESCARTES, René. *Descartes: Vida e obra*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2004, p. 119-121)

⁸ BERGSON, H. *Matéria e memória*. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 1999, p. 21.

Ao afirmar que o corpo não contribui diretamente em uma representação, na memória ou nas operações superiores do espírito, o filósofo deixa claro que, de alguma forma, mesmo parecendo cavar um “abismo intransponível”, na realidade está indicando o único meio possível de reaproximar corpo e espírito. Ele foi o primeiro a questionar o lugar do espírito ao incorporar também a matéria como matiz da lembrança e do esquecimento.

E, na tentativa de explicar o ato de filosofar como ato simples do espírito que deseja conhecer, mostrando a necessidade de se reconhecer a existência de um “eu profundo” em detrimento de um “eu superficial”, Bergson tenta superar a noção da relação corpo e espírito apresentando um conceito fundamental, a *memória*. Da forma como é pensada por ele, a memória pode ser a responsável pelo princípio de unidade e de continuidade do ser, pois por meio dela é que se constitui a personalidade individual do sujeito e o distingue dos outros seres.

Na teoria bergsoniana, talvez o quesito mais importante da memória seja a sensação de proximidade, que as lembranças passadas trazem ao sujeito; um estado íntimo promovido pelo sentimento de pertencimento a uma história, a um lugar. É, na história passada, que o sujeito consegue refúgio quando se torna aparente o princípio da fragmentação. E, tendo em vista o esfacelamento da identidade, que acomete a modernidade, a contradição entre tradição e liberdade⁹ sugeriria uma revisitação à memória, como ato espontâneo do espírito, importante para que este consiga o seu lugar de estabilidade.

Em nossa pesquisa, intentamos analisar os aspectos referentes ao eu subjetivo e individual da memória, apresentando-os na figura de um autor que escreve seus romances partindo do que tem de seu - suas memórias. Contudo, não temos intenção nenhuma de explicar aqui a criação pelo criador, mas de mostrar que esse é parte daquela.

Nesta perspectiva faz-se necessária a apresentação da questão fundamental a que nos propomos investigar e, na medida em que nosso objeto de pesquisa se constitui a memória, pensá-lo a partir de uma obra literária - *O livro do riso e do esquecimento*, de Milan Kundera -, tentando perceber de que forma o escritor consegue transformar a matéria dada (experiência de vida), guardada pela memória, em matéria de arte (sua

⁹ Ao apontar o valor da memória, Le Goff acrescenta que ela “é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (2006, p. 469, grifo do autor).

obra). O que nos leva a pensar a subjetividade e rever a possibilidade de se falar em um sujeito livre para exercer sua consciência, mesmo que, enquanto espírito, esteja inserido em um universo material e, portanto, de alguma forma, seja influenciado por ele.

Para tanto, em nosso capítulo II, também nos pautamos em Bergson para pensar a problemática da criação/expressão, visto que nosso trabalho se propôs a analisar um material escrito. Se a memória é apreendida na forma de imagens, como um escritor pode traduzir essas imagens para um texto literário? O filósofo propõe a linguagem como forma de transmitir aquilo que é captado pela intuição. Porém, não uma linguagem com sentido fechado, mas uma linguagem que consiga fazer com o símbolo uma analogia da fluidez, que tente metaforizar sem cristalizar as metáforas.

Isso é possível, segundo Bachelard, se houver originalidade, se, por meio da criação, for oferecido à palavra algo novo, que a coloque em movimento, devolvendo-lhe sua função imaginativa. Para ele, a capacidade de imaginar está além do reter as cenas reais, ela extrapola o que a coisa é; a linguagem se apresenta como um ser novo.

E cabe ao escritor, pelo ato da criação, fornecer à palavra possibilidade de suscitar novas imagens, fugindo da cristalização conceitual. O escritor pode fornecer mobilidade aos signos e mesmo sendo eles em número finito, pode extrapolar o significado de uma palavra, realizando-se na capacidade de simbolizar.

Em Kundera, n'*O livro do riso e do esquecimento*, que vamos analisar mais detidamente no capítulo III, vemos um trabalho minucioso com as palavras na tentativa de extrair delas muitas possibilidades de significar. Os signos entram no lugar das coisas para tentar explicar o que elas são e assumem muitos significados, que são pensados e repensados ao longo do texto. No processo de criação do autor, as imagens da memória se transformam em signos que adquirem seus significados de acordo com a aplicação deles na vida das personagens.

CAPÍTULO I: MEMÓRIA E LIBERDADE

Refletir sobre a memória não é tarefa simples, isto porque ao longo dos anos e dos estudos realizados sobre esse tema, percebeu-se que desde a antiguidade já havia uma preocupação em compreender os mecanismos com os quais o homem conseguia reter uma gama de suas experiências. Ao longo do tempo, até nossos dias, os conceitos foram se modificando e tomando novas diretrizes de acordo com as áreas de conhecimento que deles se apropriavam, até nossos dias.

Por isso, iniciaremos nossa caminhada de pesquisa partindo da leitura de um texto do historiador Jacques Le Goff, *Memória*, que consideramos importante por nos trazer os fatos mais relevantes da história daquilo que se convencionou chamar de memória, permitindo-nos perceber que em dado momento histórico a memória tinha apenas a função de guardar, de reter os fatos.

Pensar a memória desde seus primórdios se mostra relevante por nos situar em um período histórico, fazendo com que percebamos nele o que ficou para nós como legado, encontrando elementos indispensáveis para responder às necessidades de nosso tempo e, conseqüentemente, de nossa pesquisa, o que poderá nos fornecer uma melhor compreensão do nosso objeto de estudo – a memória, e posteriormente do livro analisado - *O livro do riso e do esquecimento*¹⁰, de Milan Kundera.

1.1 Le Goff: a constituição histórica da memória

Segundo Le Goff, a memória coletiva de um povo sem escrita se originava de um mito de origem, que eram narrativas míticas que contribuía para que ele encontrasse o fundamento de sua personalidade coletiva e, a partir daí, a continuidade de sua tradição. As revisitações ao mito fundador, por meio da memória, forneceriam à existência do grupo um sentido ético-organizacional. Porém, um povo que se apega a suas tradições, sem ter registro nenhum delas, pode incorrer em um problema: o da dificuldade em distinguir a história, em seu aspecto mais objetivo, com base em fatos descritos por historiadores, de uma história dita “ideológica”, a qual descreve fatos, contudo, do ponto de vista da tradição. A memória coletiva para o historiador, a princípio, seria a que confunde história e mito.

¹⁰ KUNDERA, M. *op. cit.*, 1978.

Nas sociedades sem escrita, existiam os “especialistas da memória”, os quais se apropriavam das duas formas de memória – a histórica, propriamente dita e a mítica – e que desempenhavam um papel de extrema importância: manter a coesão do grupo. A memória “palavra por palavra” não era o tipo de memória transmitida nestas sociedades, mas a memória de histórias que variavam, nas quais os mitos adquiriam versões diversas. A dificuldade não estava apenas em não se ter uma memória objetiva e integral dos fatos, mas por não se sentir necessidade de uma rememoração precisa e exata destes. Existe aí o que Le Goff denomina “reconstrução generativa”, o que vai contra uma memorização mecânica¹¹ e, neste sentido, a memória funcionaria como ordenadora e reprodutora de fatos essenciais para a compreensão da dinâmica social.

Dessa forma, o aparecimento da escrita estaria ligado a uma profunda transformação da memória coletiva, uma vez que a escrita permitiu um duplo progresso e também o desenvolvimento de duas formas de memória: uma comemorativa, que tem sua existência apoiada em monumentos, e outra que se tem por meio de documento escrito. Na segunda forma, a escrita teria duas funções: uma, de armazenar informações enquanto registro e a outra, que seria a de assegurar a passagem da mensagem auditiva para a visual, tornando-a passível de reformulações quando necessário.

O texto, na forma de documento, requer o desenvolvimento de uma capacidade diferente da apenas auditiva, além da necessidade de articulação, coesão, coerência e de certo tipo de sedução do leitor - no qual o leitor precisa querer ler e obter prazer com isso – implica, muito antes, o domínio de um código, que somente na condição de social possibilita o entendimento.

O caráter histórico da memória é adquirido justamente quando reis, querendo conservar as lembranças de seus triunfos e de suas vitórias, exigem que sejam feitos monumentos comemorativos e registros em documentos. O processo de memorização, palavra por palavra, está ligado à escrita e a existência desta implica em modificações no psiquismo, o que, de acordo com Goody, não se trata de um novo *saber-fazer técnico*, mas de nova aptidão intelectual¹².

¹¹ Desta forma, “enquanto a reprodução mnemônica palavra por palavra estaria ligada à escrita, as sociedades sem escrita, excetuando certas práticas de memorização *ne varietur*, das quais a principal é o canto, atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas” (LE GOFF, 2006, p. 426, grifo do autor).

¹² LE GOFF, J. *op. cit.*, 2006, p. 429 (grifo do autor).

O desenvolvimento da memória ligado à escrita também está diretamente relacionado ao desenvolvimento das civilizações e das cidades, pois algumas sociedades antigas já se organizavam por meio de um calendário e de medidas espaciais.

Alguns estudiosos da mitologia afirmam que o termo “memória” veio do grego Mnemósine¹³, referindo-se a uma deusa que presidia a função memorialística. Ela se utilizava de um suporte que era anterior à escrita ou mesmo a uma linguagem codificada. A deusa era tida como a própria personificação da memória, individual e coletiva, passada, presente e futura.

Na Grécia antiga, a memória divinizada se dava a conhecer por meio de Mnemósine, geradora de nove Musas, em consequência de nove noites passadas com Zeus¹⁴. Sua função era a de lembrar “aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da Idade Heróica e, por isso, da idade das origens”¹⁵.

As Musas¹⁶, deusas do canto e da memória, tinham ao seu encargo, cada uma separadamente, um ramo especial da literatura, da ciência e das artes: Calíope era a musa da eloquência e da poesia épica, representada com *A Ilíada* e *A Odisséia* à sua volta. Posteriormente, na representação romana, aparecia também com *A Eneida*. Nas epopéias clássicas, o poeta sempre invocava a Musa, pedindo inspiração, só depois é que narrava a história. Clio era musa da história, representada junto a uma caixa de livros. Euterpe era musa da música, representada com instrumentos musicais como oboé e flauta ou carregando partituras. Melpômene era musa da tragédia, representada com a máscara e o cetro. Terpsícore era musa da dança e do canto, representada coroada de grinalda e tocando harpa. Érato era musa da poesia lírica e erótica, representada sustentando uma lira e uma palheta, tendo ao seu lado o Cupido alado. Polínia era musa da poesia sacra, da retórica e da arte de escrever, representada de pé e apoiada, em uma atitude pensativa. Urânia era musa da astronomia, aparecia vestida de azul e coroada de estrelas. E por fim, Talia, musa da comédia, representada carregando uma máscara cômica e uma coroa de pedra.

¹³ BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia grega: história de deuses e heróis*. Editora Tecnoprint S. A., 1965, p. 18-19.

¹⁴ Na mitologia grega é o rei dos deuses, conhecido por suas aventuras eróticas, o que resultaram em muitos descendentes.

¹⁵ LE GOFF, J. *op. cit.*, 2006, p. 433.

¹⁶ As formas como as Musas eram ou são representadas podem variar de uma época para outra e os elementos com os quais são apresentadas também.

Segundo Kury¹⁷, as Musas inspiravam os poetas e os literatos em geral, os músicos e os dançarinos e mais tarde os astrônomos e os filósofos. Elas estão presentes nas diversas formas de pensamento: persuasão, eloquência, música, poesia, etc. Do termo musa deriva o termo museu, que no grego tornou-se Mouseion. A palavra Museum, em latim, significa Templo das Musas, como um verdadeiro ponto de encontro das inspiradoras e protetoras das artes. Desta forma, o museu, além de ser tido como representação de coisas do passado, pode ser um lugar de inspiração, onde se conserva a criação humana. É, ao mesmo tempo, lugar de preservação e de criação. Abriga o passado e o presente e inspira o futuro.

A relação entre memória e poesia remonta a Homero. Na civilização grega era o poeta quem tinha a função de narrar o passado, de contar a história: “para Homero, versejar era lembrar”¹⁸. A deusa da memória, quando revela os segredos do passado, oferece ao poeta o dom de conhecer os mistérios do além, dando a ele o poder de voltar ao passado e trazê-lo ao presente para conhecimento da coletividade. Esta capacidade era tida como uma espécie de imortalidade - o que atribuía à memória uma identidade divina e até sobrenatural -, pois o registro poderia tornar imortais os mortais, uma vez que esses nunca mais seriam esquecidos.

A memória tem como papel fundamental evitar o esquecimento, por isso, na mitologia grega temos a figura de Lete, que também é nome de um dos rios do Hades. Segundo o mito, aqueles que bebem de sua água experimentariam o completo esquecimento.

E, para que a memória prevalecesse ao esquecimento, foram criadas, na Grécia antiga, novas formas de registro escrito: a mnemotécnica. A mnemotécnica, ou técnica de memorização, deixou profundas marcas na cultura ocidental. Sua invenção é atribuída ao poeta Simônides de Céos que, conforme conta a lenda religiosa, se salvou de um acidente durante um banquete e posteriormente conseguiu se lembrar dos lugares e das roupas de cada um dos outros convidados, ajudando assim na identificação dos mortos. Ele conseguiu resgatar a lembrança das imagens, necessária à memória e fazer a organização destas. Depois disto, Simônides aperfeiçoou o alfabeto, acentuando o caráter técnico e profissional da memória.

¹⁷ KURY, M. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Jorge Zahar Editor Ltda: Rio de Janeiro, 1990, p. 405.

¹⁸ LE GOFF, J. *op. cit.*, 2006, p. 434.

Por volta dos séculos V e IV a. C., Platão se mostra como um dos primeiros pensadores a dar importância à memória, reconhecendo-a como capacidade do poder de recordar algo que, de algum modo, se fez presente a um sujeito que pensa e cuja imagem ficou marcada na alma, da mesma maneira que um objeto conseguiria marcar um pedaço de cera, ensinamento imortalizado em um diálogo entre Sócrates e Teeteto:

“Pois bem, concede-me propor, em apoio ao que tenho a dizer, que nossas almas contêm em si um bloco maleável de cera: maior em alguns, menor em outros, de uma cera mais pura para uns, mais impura para outros, e bastante dura, mas mais úmida para alguns, havendo aquele para quem ela está no meio-termo”. – Teeteto: “Concedo”. – Sócrates: “Pois então, digamos que se trata de um dom da mãe das Musas, Memória: exatamente como quando, à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, que se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (*eidolon*) está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos (*epilelesthai*), isto é, não o sabemos”¹⁹.

De acordo com Ricoeu, a metáfora da cera é citada por Sócrates como tentativa de resolver o que ele chama de “fenomenologia da confusão”, por se considerar a recordação como presença daquilo que é ausente, podendo-se tomar uma coisa por outra. Em Platão, por meio do recordar é que a marca da recordação é encaminhada à ideia que lhe corresponde, um mundo do qual só a alma pode acessar, o corpo não faz parte, pois o conhecimento deve ser desprendido das prisões sensoriais e, nesse sentido, a memória se identifica com o conhecimento.

Outro filósofo a pensar a memória foi Aristóteles. Em sua teoria, conhecimento e memória se complementam. O conhecimento também tem suas origens impressas na alma - tal como em Platão -, mas o ato de recordar não consiste em trazer para o presente ao espírito as ideias, mas em tornar vivas as sensações tidas no passado e meditá-las, tentando perceber o que por meio delas permanece estável, até se chegar à formação de conceitos.

Nessa linha de pensamento, a memória é indissociável das imagens sensoriais e por meio delas se pode alcançar o conhecimento em sua natureza intelectual. Contudo, o recordar não é identificado com o conhecer em sua teoria, apesar de não existir conhecimento sem a recordação de algo, tornando o ato de recordar necessário para adquiri-lo. As imagens sensoriais são imprescindíveis para se chegar ao conhecimento.

¹⁹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora da UNICAMPI, 2007, p. 28 (grifo do autor).

Muito tempo depois, na Idade Média, a memória antiga foi influenciada de maneira significativa pela religião. Coube à memória a responsabilidade de guardar os preceitos que pautavam a religião católica. Nesse período houve a:

Cristianização da memória e da mnemotécnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento, enfim, de tratados da memória (*artes memoriae*), [...].²⁰

No cristianismo, os cristãos sendo chamados a viver as palavras de Jesus Cristo deveriam guardá-las na memória e levá-las para a vida. A existência de Jesus tinha sua comprovação por meio dos registros bíblicos e memoriais de seus apóstolos e sucessores. A religião ensina que Deus não esquece seus filhos e ensina a viver na memória das palavras de Jesus e, desta maneira, o ensino cristão é memória, sendo o culto cristão carregado do significado de comemoração.

A igreja conservava a memória de seus santos, realizando comemorações nos dias de suas festas litúrgicas, que aconteciam no dia de seu martírio ou de sua morte, desta forma os mártires viravam testemunhos. Nesse período, os cristãos adquiriram o hábito de orar por seus mortos, numa tentativa de manter suas lembranças.

Com Agostinho de Hipona, que tinha a fé como via de acesso à verdade eterna, tem-se, em suas *Confissões*, livro X, a memória como receptáculo de conhecimento ou “ventre da alma”. À memória cabia a conservação integral do espírito, todas as suas ações, manifestações e modos de ser. Por parte da filosofia espiritualista, as faculdades da memória deveriam conservar integralmente todo ato ou manifestação do espírito, uma vez que o próprio espírito era tido como autoconservação.

Para alguns, as teses deste pensador não apresentavam rigor filosófico, pois poderiam ser tidas como resultado de sua história pessoal, entretanto, em seus escritos, ele “deixará em herança ao cristianismo medieval um aprofundamento e uma adaptação cristã da teoria da retórica antiga sobre a memória”²¹.

Nos séculos XI e XII, a oralidade aliada à escrita era o que dava base à literatura medieval. Na educação, o aluno deveria decorar os textos sagrados, uma vez que o enfoque era dado na passagem da oralidade à escrita. Assim, as teorias da memória se desenvolveram na retórica e na teologia. Em fins do século XII, a retórica clássica se

²⁰ LE GOFF, J. *op. cit.*, 2006, p. 438 (grifo do autor).

²¹ *Idem*, p. 440.

mostra como uma técnica de arte epistolar de uso administrativo. Em um trabalho realizado por Boncompagno da Signa, a memória é definida como “um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas”²².

No século XIII é atribuído um lugar importante à memória por Alberto Magno e Tomás de Aquino, dentro de uma linha cristã que inclui a intenção na imagem da memória, o papel da memória no imaginário, a metáfora e que tem a memória como indispensável à sabedoria. Magno relaciona a memória com os temperamentos - para ele a melancolia será favorável à memória. Já Tomás de Aquino, tem em seu pensamento a memória natural como fenômeno. Ambos escreveram um comentário sobre o *De memoria et reminiscencia*, de Aristóteles, sendo que Tomás de Aquino acabou por formular regras mnemônicas, que influenciaram os teóricos da memória durante os séculos posteriores. As regras tomistas descritas por Le Goff²³ são:

- 1) É necessário encontrar “simulacros adequados das coisas que se deseja recordar” e “é necessário, segundo este método, inventar simulacros e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma, a menos que estejam, por assim dizer, ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação ao *sensibilia*; por esta razão, o poder mnemônico reside na parte sensitiva da alma”. A memória está ligada ao corpo.
- 2) É necessário. Em seguida, dispor “numa ordem calculada as coisas que se deseja recordar de modo que, de um ponto recordado, se torne fácil a passagem ao ponto que lhe sucede”. A memória é razão.
- 3) É necessário “meditar com frequência no que se deseja recordar”. É por isso que Aristóteles diz que “a meditação preserva a memória” pois “o hábito é como natureza”.

Na Renascença, a memória ocidental é revolucionada pela imprensa. Momento no qual surgiram muitos tratados que ajudaram na memorização do saber. De acordo com Yates²⁴, no século XVI, a arte da memória se torna marginal, uma vez que tem sua trajetória histórica perdida no movimento humanista.

No século XVIII, ocorre um alargamento da memória coletiva e, com a Revolução Francesa, volta-se a considerar mais a memória dos vivos do que a dos mortos. Os túmulos saem da condição de monumentos ao testemunho e se tornam mais simples. Porém, no século XIX, os mortos são novamente lembrados, inicia-se aí uma nova época, e os túmulos voltam a ser centros de lembrança.

²² *Idem*, p. 447.

²³ *Idem*, p. 449 – 450.

²⁴ *Idem*, p.450.

Após a Revolução Francesa, com o desenvolvimento da memória aliado ao da escrita, dentro do processo de evolução social, surge uma questão que interessa à aqueles que se preocupam com a fidelidade histórica: a da manipulação da memória por meio da alteração dos registros para fins específicos. Também se criam monumentos, como estátuas e placas comemorativas que têm por objetivo oferecer à memória coletiva a lembrança.

E, finalmente, entres os séculos XIX e XX, têm-se duas formas de manifestação da necessidade de se conservar a memória: uma que se dá em função da Primeira Guerra Mundial; com a construção de monumentos aos mortos, compondo-se de um lugar onde as famílias pudessem depositar suas coroas de flores; e outra, de muita importância até os dias de hoje, a descoberta da fotografia, o que deu à memória uma “realidade” nunca antes conseguida.

O século XX, período que mais interessa a nossa pesquisa, é também marcado pela expansão da memória no campo da filosofia e da literatura. E dentre os filósofos mais importantes deste período, destaca-se Bergson²⁵, que escreve - do ponto de vista filosófico - a obra mais importante sobre a memória, *Matéria e Memória*²⁶, apresentando a memória não mais como retenção, mas como criação. Pela observação da ação no tempo e da compreensão do sujeito, a memória se coloca em atividade para responder às necessidades do presente.

Ao requisitar da memória o despertar das imagens que compõem sua vida passada, espírito e memória tomariam parte na construção de uma identidade. E, partindo desta concepção, Bergson realiza uma análise privilegiada da exterioridade pura, na tentativa de definir a relação existente entre corpo e espírito da maneira como se apresenta à experiência consciente, dando-se de forma natural, por meio dos sentidos, e à consciência, e assim, ele realiza um aprofundado estudo da subjetividade, reescrevendo o sujeito enquanto memória.

1.2 Bergson: da matéria à memória

A afirmação de que ‘em tudo o que o ser humano faz fica algo do que ele é’ para nós é verdadeira, não que pela obra se possa explicar o artista, ou vice versa, mas por

²⁵ Henri-Louis Bergson nasceu em Paris, no ano de 1859 e faleceu em 1941. Suas teses foram muito bem aceitas na França, local onde o filósofo consolidou uma brilhante carreira acadêmica, na École normale supérieure, em 1898 e, dois anos depois, a cátedra de filosofia no Collège de France. Em 1927 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

²⁶ A primeira edição de *Matéria e Memória* foi realizada em 1896.

acreditar que na obra sempre há algo do artista. Isto pensado em termos de memória nos abre um vasto campo de infinitas conjecturas, entendendo aqui que a literatura - como uma das formas de arte - possibilita ao autor, no ato do processo de criação, acessar seu interior e buscar dentro de si os materiais de que poderá dispor em suas obras. Acreditamos que não há como arrancar de dentro de si aquilo que já não está lá, mesmo que na forma de algo que em nada se pareça com o real, que seja apenas uma imagem apreendida pela memória.

E pensando em imagem, somente em imagens, damos continuidade a nossa caminhada partindo de uma obra prima das artes plásticas, o quadro intitulado de *A persistência da memória*²⁷, de Salvador Dali. Escolhemos esta obra porque ela traz em si uma duplicidade de interpretação das imagens. E, sendo mais conhecida como o quadro dos “relógios moles”, tem como figuras centrais relógios que marcam diferentes horários. Os relógios que deveriam ser a representação da passagem exata e objetiva do tempo - como se o tempo pudesse ser mensurado -, se mostram maleáveis, flácidos, com a aparência de queijo derretido²⁸ em dia muito quente. Assim como o camembert derrete sob o calor do sol, os relógios derretem sob uma força que age e persiste além da possibilidade de se medir, ordenar ou linear, e o que é visível e palpável não resiste ao que segue acontecendo. Os relógios marcam um tempo presente, mas o tempo flui e quando apreendido pela memória, torna-se passado.

Nessa como também em outras obras, o pintor adota uma visão que vai contra a perspectiva racional do mundo, denotando uma fuga da objetividade do mundo real rumo às formas distorcidas de signos indecifráveis e inquestionáveis e, apesar de demonstrar interesse pelas conquistas da ciência moderna, trazendo para seu quadro aspectos que nos remetem a Einstein - com suas teses de tempo e espaço fixos em uma teoria da relatividade - e a Freud - grande estudioso do inconsciente e dos fenômenos do sonho, a quem Dali muito admirava -, segue por caminhos da interioridade, caminhos de sonho em oposição aos da realidade.

No quadro é possível ver a sobreposição de dois tempos: o presente dos relógios, que se apresenta à frente da imagem e o passado da memória, retratado na parte superior e ao fundo desta. A figura retratada na parte superior trata-se de uma paisagem que une um amontoado de terra a uma imensidão de água – imagem representativa do passado

²⁷ Obra realizada em 1931, exposta atualmente no Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque.

²⁸ De acordo com o próprio artista a forma dos relógios derretidos retratados no quadro *A persistência da memória*, teria tido sua inspiração na imagem de um queijo Camembert que ele observava ao pintar.

de Dalí²⁹, portanto, construída a partir de uma imagem conservada pela memória, que no momento de criação se sobrepôs à imagem criada, fornecendo ao quadro um significado.

O pintor nos serve de referência na medida em que percebemos em suas obras aquilo que pensamos representar um trabalho de criação a partir das imagens da memória. No momento em que compõe uma obra, o artista não está delirando, da forma como a pensada pelos surrealistas, mas está demonstrando que, de alguma maneira, ele tem liberdade para criar. As obras de Dalí demonstram uma incrível capacidade de sobreposição de imagens diferentes, que em um mesmo instante se associam para compor um ideal artístico. As imagens do artista, mesmo parecendo advindas do subconsciente de uma mente perturbada - por não representarem a realidade aparente -, na medida em que surgem, são escolhidas a dedo nesse amontoado para se transformarem em criação³⁰.

No quadro de Dalí, os relógios são deformados a ponto de quase deixarem de ser o que são, mas ainda trazem em si algo que os identifica. No sujeito, isto também pode ser percebido, pois o tempo que age modificando seu exterior também pode modificar seu interior, porém algo do seu interior permanece na forma de um agrupamento de imagens apreendidas pela memória que, mesmo sendo alteradas e transformadas, deixam em seu rastro algo que persiste no tempo e que confere ao sujeito uma identidade. A memória quando persiste acaba por conferir ao sujeito também uma realidade.

A despeito disto, falar de um sujeito é falar do universo onde ele está inserido e, portanto, é falar de como este sujeito sente ou apreende este universo. E partindo da idéia de que o sujeito é uma realidade, assumimos com Bergson a defesa de que ele é também *duração*, considerando que, para o filósofo, a realidade última das coisas – a sua essência – é temporal e, portanto, a característica essencial do ser é a temporalidade sentida como experiência interior.

O ato de refletir a pintura de Dalí nos aproxima do pensamento de Bergson e nos oferece meios para adentrar em sua teoria e realizar um estudo da memória de maneira mais bem aprofundada, a partir de seus apontamentos em *Matéria e memória*³¹.

²⁹ Segundo alguns estudiosos, esta imagem seria a representação de Port Lligat, local situado próximo a vila de Figueres, na Espanha, onde o pintor teria nascido, vivido por algum tempo intercalado de sua vida e falecido.

³⁰ Dalí afirmava: “A única diferença entre mim e um louco, é que eu não sou louco”.

³¹ BERGSON. *op. cit.*, 1999.

Nesse livro, Bergson afirma “a realidade do espírito, a realidade da matéria, e procura determinar a relação precisa entre eles sobre um exemplo preciso, o da memória”³², na tentativa de mostrar que a memória representa precisamente o ponto de intersecção entre espírito e matéria, que se inter-relacionam constantemente, em maior ou menor grau, dependendo de sua *atenção à vida*.

A atenção à vida se faz necessária uma vez que o ser necessita estar constantemente avançando com o tempo para, assim, adentrar no futuro. Como a abordagem da subjetividade bergsoniana parte da condição de que o sujeito é uma realidade e, portanto, duração, o sujeito está inserido em um devir, como ato e contração desta realidade. A memória tem a capacidade de condensar uma enorme multiplicidade de estímulos, que a esse sujeito se mostram em um mesmo plano, embora sendo abarcados em uma sucessão de momentos, o que apresenta a questão do sujeito mais em termos de tempo do que de espaço.

Em síntese, a realidade existe em um movimento dinâmico que não pode ser interrompido e é este movimento que é denominado pelo filósofo de duração, percebida inicialmente pela intuição e posteriormente no sujeito que se percebe como ‘eu’. Ao contrário do corpo que é matéria e por isso está preso a um presente que recomeça sem cessar pelas leis mesmas da matéria, o ‘eu’ está livre para voltar ao passado e interpretá-lo por meio da consciência. E, sendo assim, reafirmamos um dos preceitos da teoria bergsoniana, o de que lembramos o passado apenas porque conservamos algo dele em nosso corpo, portanto há algo do passado que persiste em nós.

Em algumas concepções modernas e contemporâneas, a memória preservou o seu caráter de conservação, sendo vista como retentiva. Porém, em Bergson, o corpo não é mais que um condutor e, portanto, à memória são agrupadas, ao longo do tempo, as imagens que ele capta à medida que são produzidas e, assim, durante toda sua vida o ser vai adquirindo memórias, mas estas memórias são memórias puras. Elas vão sendo conservadas em estado de virtualidade somente até que venham a ser materializadas em estados presentes, quando sofrem alteração por planos de consciência diferentes.

Neste contexto, a memória não consiste em se regredir do presente para o passado, pelo contrário, afirma o progresso do passado no presente. O que pode ser confirmado nas palavras do filósofo:

³² *Idem*, Prefácio da sétima edição.

É no passado que nós nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo³³.

Na tentativa de compreender como o corpo, sendo composto apenas por dispositivos motores, teria capacidade para armazenar as ações do passado, Bergson apresenta sua hipótese de que isto ocorreria porque o passado poderia sobreviver de duas maneiras distintas: em mecanismos motores e em lembranças independentes, o que reduz as operações práticas da memória a dois momentos distintos e, desta forma, a memória algumas vezes se fará na própria ação do sujeito, mecanicamente, e outras, implicará um trabalho do espírito, estabelecendo relações com o passado, que será trazido para o presente.

Mas como se conservam as memórias e que relação elas mantêm com os mecanismos motores? Na tentativa de responder esta pergunta chave de seus estudos, o filósofo busca saber se suas proposições são verificadas pela experiência, e para isso apresenta duas formas de memória: a lembrança e o hábito. A lembrança é definida por ser algo que tem sua imagem impressa na memória *como num quadro* e, como acontecimento de vida, ela contém uma data. Ela será de início o que será sempre, não tem sua natureza original modificada. Já o hábito é caracterizado como sendo algo que está na própria ação, como no caso da repetição de um mesmo esforço: em cada nova tentativa tem-se um progresso, que torna a imagem aprendida distinta das precedentes e das subsequentes pela própria posição que ocupa no tempo.

Tanto a lembrança quanto o hábito são tidas como formas de memórias mesmo sendo apresentados como teoricamente independentes. Contudo, há entre as duas uma diferença de natureza. Isto acontece porque o sujeito é capaz de reconhecer um objeto presente, por meio de movimentos, quando isso procede do objeto, mas o reconhecimento do objeto, quando procede do próprio sujeito, se dá por representações.

Enquanto processo de repetição, o hábito requer movimentos de articulação para se chegar a um fim, o que pode ser considerado apenas uma ação, já a lembrança de algo pode ser tida como uma representação na medida em que o sujeito possa lhe atribuir uma duração arbitrária, possa abreviar ou alongá-la e possa também abarcá-la de uma só vez, em uma imagem. De acordo com Bergson, a lembrança,

³³ *Idem*, p. 280 (grifos do autor).

registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada.³⁴

Como a maioria das lembranças é de acontecimentos de vida, têm datas e não se reproduzem jamais, ao contrário das lembranças que o sujeito adquire voluntariamente, por repetição, estas são raras e excepcionais e, por serem espontâneas e imediatamente perfeitas, não poderão ter nada acrescentado à sua imagem sem desnaturá-la. Diferente da lembrança aprendida, a lembrança-hábito, adquirida por repetição, não sairá do tempo à medida que o processo de fixação se complete. E sendo assim, cabe frisar que, segundo o filósofo,

a repetição não tem de modo algum por resultado converter-se a primeira (memória) na segunda (memória); seu papel é simplesmente utilizar cada vez mais os movimentos pelos quais a primeira se desenvolve, organizar estes movimentos entre si e, montando um mecanismo, criar um hábito do corpo. Esse hábito, aliás, só é lembrança porque me lembro de tê-lo adquirido porque apelo à memória espontânea, aquela que data os acontecimentos e só os registra uma vez.³⁵

O autor evidencia que os dois tipos de memória se inter-relacionam e propõe que a lembrança deve inibir o hábito ou aceitar dele apenas o que é capaz de esclarecer ou complementar, de maneira útil, a situação presente, pois o hábito, que é conquistado pelo esforço, “permanece sob a dependência de nossa vontade”, já a lembrança, que é “completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar”³⁶. Pode prestar ao hábito um único serviço, o de lhe mostrar as imagens que precederam as situações presentes, com a finalidade de esclarecer suas escolhas, perfazendo uma *associação de idéias*.

Tanto no prefácio, a sétima edição de *Matéria e memória*, como na conferência, *A alma e o corpo*, há críticas do filósofo às perspectivas teóricas e científicas de sua época, as quais apresentavam a consciência como uma mera função do corpo. No prefácio, ele se utiliza da metáfora do prego e tira qualquer possibilidade de redução da consciência a uma instância do corpo, porém não nega que possa haver solidariedade entre elas:

³⁴ *Idem*, p. 88.

³⁵ *Idem*, p. 91.

³⁶ *Idem*, p. 97.

Que haja solidariedade entre o estado de consciência e o cérebro, é incontestável. Mas há solidariedade também entre a roupa e o prego onde ela está pendurada, pois, se retiramos o prego, a roupa cai. Diremos por isso que a forma do prego indica a forma da roupa ou nos permite de algum modo pressenti-la? Assim, de que o fato psicológico esteja pendurado em um estado cerebral, não se pode concluir o “paralelismo” das duas séries psicológica e fisiológica³⁷.

A palavra solidariedade deixa claro que em algum momento espírito e matéria se interrelacionam; sendo que a relação entre eles se daria mais por necessidade, pois o corpo tem papel coadjuvante no processo de consciência. A vida da consciência está ligada à vida do corpo, mas o que existe entre eles é apenas solidariedade e nada mais.

O fato de haver uma interferência nos mecanismos motores do cérebro poderia tirar da imagem a capacidade de agir sobre o real, o que não a deixaria se realizar, abolindo algo da memória. E, tendo em vista que a alma jamais poderia operar sem um corpo, Bergson apresenta em seu livro *Matéria e memória* alguns apontamentos sobre as doenças da memória, exemplificando sua oposição à ideia da concepção de cérebro como reservatório de imagens e de lembranças, mas é, em *A alma e o corpo*, que ele apresenta esta relação de forma mais sintética:

[...] a ciência localiza em certas circunvoluções precisas do cérebro certas funções determinadas do espírito, como a faculdade de realizar movimentos voluntários, [...]. Lesões em tal ou tal ponto da zona rolândica, entre o lóbulo frontal e o parietal, acarretam a perda de movimentos do braço, da perna, do rosto, da língua. Mesmo a memória, que é tida como função essencial do espírito, pôde ser localizada em parte: junto a terceira circunvolução frontal esquerda estão as lembranças dos movimentos da articulação da fala; numa região que compreende a primeira e a segunda circunvoluções temporais esquerdas conservam-se as lembranças dos sons das palavras; na parte posterior da segunda circunvolução parietal esquerda estão depositadas as imagens visuais das palavras e das letras, etc³⁸.

Na tentativa de mostrar que as perdas ou a diminuição da memória não poderiam ser compreendidas apenas se partindo da destruição de dispositivos físicos e corporais, responsáveis por conservar a memória, o filósofo apresenta a afasia como único caso em que poderia se traçar uma relação direta entre o problema de compreensão da palavra escrita ou falada e a lesão cerebral. Todavia, neste caso não poderia ser observada a destruição mecânica ou definitiva da memória, pois, como afirma Menéndez, “Bergson

³⁷ *Idem*, Prefácio da sétima edição.

³⁸ BERGSON, H. *A alma e o corpo*. In: Cartas, conferências e outros escritos. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 84.

supõe uma indestrutibilidade da lembrança, mesmo em situações de lesão neurológica, uma vez que a memória enquanto tal não depende do cérebro³⁹.

A partir do que foi exposto acima, fica claro que há no sujeito um mecanismo que retém as imagens e que estas podem ser requisitadas no momento em que ele precisar, mas há que se ter em mente que toda percepção prolonga-se em ação nascente, portanto, uma vez que o sujeito guarda as imagens percebidas em sua memória, há movimentos que as continuam, (pois, o processo de guardar imagens é constante e não pára) e estes modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir.

No campo perceptivo do sujeito vivente, as imagens são representações da totalidade das imagens do universo, que passam a fazer parte de sua experiência real. Esta totalidade de imagens gera um amontoado, que deve ser organizado mediante uma ação consciente, por meio das escolhas, tornando-se assim condição essencial do conteúdo subjetivo. Deste modo, há uma mudança positiva no ponto de vista puramente objetivo: a ação do sujeito vivente influencia e marca, em função de seu interesse, o campo restrito da matéria.

E sendo assim, como todo um amontoado de acontecimentos permanece sobre outros em nossa memória? É neste ponto que a teoria bergsoniana se fundamenta de algo que se apresenta como um limite movente entre o futuro e o passado: o corpo e conseqüentemente o próprio sujeito vivente. O corpo desempenha a função de recolher os movimentos e transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, determinados (se a ação é reflexa) ou escolhidos (se a ação é voluntária), só podendo armazenar a ação por meio destes dispositivos, conservando as imagens de maneira diferente; pois colocado em um tempo que é fluido, em um determinado ponto, o passado expiaria em uma ação. Sendo assim, as imagens que o sujeito recebe a todo o momento teriam a função de complementar as representações que ele tem do presente e estabeleceriam uma conexão do real presente na ação. O passado só se realizaria no presente da ação e as imagens se atualizariam nesse presente.

Desta maneira, os movimentos têm sua capacidade ampliada no espaço, diferente do que ocorre à consciência no tempo, a qual retém o passado cada vez melhor para organizá-lo com o presente em decisões ricas e novas, pois, de acordo com Bergson:

³⁹ MENÉNDEZ, J. G. *A relação entre percepção e memória: aproximações e divergências entre Freud e Bergson*. Artigo Publicado na Revista AdVerbum 1(1): p. 23-34, Jul a Dez. 2006.

Não apenas, por sua memória das experiências já antigas, essa consciência retém cada vez melhor o passado para organizá-lo com o presente numa decisão mais rica e mais nova, como, vivendo uma vida mais intensa, condensando, por sua memória da experiência imediata, a um número crescente de momentos exteriores em sua duração presente, ela torna-se mais capaz de criar atos cuja indeterminação interna, devendo repartir-se em uma multiplicidade tão grande quanto se queira dos momentos da matéria, passará tão mais facilmente através das malhas da necessidade⁴⁰.

É da matéria que o espírito retira as percepções que lhe servirão de alimento, devolvendo-as na forma de movimento, movimento esse que trará em si as marcas de sua liberdade. Há no sujeito a presença de um impulso de vida que é criador e que se faz presente num tempo real, uma vez que ele está inserido em um espaço com movimento constante e ininterrupto, em uma duração que ele consegue perceber intuitivamente.

O movimento que existe no processo de armazenamento das imagens é responsável pelas constantes modificações na memória, que se transforma a todo o momento e, apesar de ser assentada no presente da ação do sujeito, considera apenas o futuro. E, retendo “do passado os movimentos inteligentes coordenados que representam seu esforço acumulado, ela (a memória) reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam”⁴¹, por isso esse tipo de memória não representa ao sujeito seu passado, mas o encena e pode ser considerado memória não porque conserve as imagens antigas, mas por prolongar seu efeito útil até o presente.

Bergson propõe que pensar em espírito é pensar em consciência e que “consciência primeiramente significa memória”⁴², seu traço mais aparente. E mesmo que a memória abarque apenas pequena parte dos acontecimentos passados ou acontecimentos recentes, ela existe, ou não existiria consciência. A consciência é algo que permanece e se não conservasse nada do passado, pereceria. Ela se caracteriza por ser uma antecipação do futuro, pois as ações do espírito o impulsionam para frente, uma vez que não há preocupação somente com o que o espírito é, mas fundamentalmente com o que ele será.

Bergson diz que para se fazer a evocação do passado em forma de imagem, há que abstrair-se da ação presente, valorizando o inútil; e querer sonhar, capacidade talvez apenas possível ao homem, pois o passado nos escapa, não é possível apreendê-lo completamente e, esta memória regressiva, mais natural, tem um movimento que nos

⁴⁰ BERGSON. *op. cit.*, 1999, p. 291.

⁴¹ *Idem*, p. 89.

⁴² BERGSON. *op. cit.*, 1979.

leva a agir e a viver. A memória é o que possibilita ao ser se fazer presente em meio a um amontoado de acontecimentos, fixando deles muitas situações, que aparentemente não apresentam nenhuma relação entre si e, desta forma, transformando o eu superficial em eu profundo, que flui em uma unidade em perfeita mudança.

Com a intenção de ir além de uma análise da percepção dentro de teses materialistas e espiritualistas, nosso filósofo se mostrou determinado a chegar aos dados elementares da experiência, o que demonstrou ser possível o estabelecimento do alcance real e objetivo da percepção para alcançar uma experiência mista. Isso permitiria a entrada no campo objetivo e, pela adição de imagens, ir em direção à objetividade e pela subtração destas, ir em direção à subjetividade. Para Bergson, a memória é uma atividade unificadora, que “enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas”⁴³.

A argumentação de Bergson, de início, se dá partindo do conjunto de imagens em seu nível de inserção no mundo, o qual aos poucos vai sendo transposto para o campo interno das representações e, demarcada a condição puramente objetiva entre espírito e matéria, ele esclarece de que forma a objetividade tem participação nos fenômenos conscientes e, portanto, subjetivos.

Por isso é possível perceber na teoria bergsoniana uma clara relação entre uma experiência externa e o surgimento da consciência, pois por meio das imagens o filósofo consegue criar um elo entre o que é objetivo do real e o que é interno, que a consciência capta dessa objetividade. E, dessa forma, passa a considerar ora uma imagem, ora outra, proporcionando uma mudança absoluta na objetividade, graças a uma sucessão temporal. Isso, aplicado à realidade existencial do sujeito vivente, demonstra que nunca poderá haver duas imagens que possam se sobrepor ou coincidir, uma imagem poderá apenas suceder a outra, o que fornece ao fator temporal uma objetividade incontestável, não sendo ele introduzido pela consciência, mas pelo esforço consciente de um observador.

O recordar se faz presente na passagem da recordação em estado puro à imagem consciente. O estímulo das imagens nos nervos sensíveis captados pela percepção passa, por contigüidade, aos nervos motores, estritamente físicos, que acabam por sugerir ao

⁴³ BERGSON. *op. cit.*, 1999, p. 31.

organismo do sujeito determinadas predisposições à ação, porém, futuramente este mesmo indivíduo pode vir a reagir do mesmo modo, mas apenas se obtiver estímulos iguais. A memória, então, não é fenômeno meramente mecânico, mas sim é sensorial e motor ao mesmo tempo; é um acontecer psicofísico.

E neste processo, cabe à memória trazer para o presente as percepções passadas, que apresentam alguma relação com estas percepções do presente, sugerindo a ação virtual que melhor cabe no momento. O sujeito adquire consciência na medida em que seu corpo, devido a complexidade do sistema nervoso, apresenta ao estímulo recebido uma variedade de “aparelhos motores”, demonstrando haver um grande número de ações possíveis. A memória seriam os múltiplos momentos captados em sua duração, que num instante preciso tem a função de trazê-los à tona e, para isto, ela os condensa em um único momento, tornando mais sólida a apreensão da matéria. Por isso:

A percepção então não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa as necessidades da imagem que chamo meu corpo.⁴⁴

Esse tipo de percepção seria a percepção pura, filtrada de suas “impurezas” na medida em que apreendida como uma imagem externa teve retida apenas sua ação virtual. Desse modo, podemos notar uma diferença entre a teoria da mudança da percepção como “pura”, que pressupõe uma evolução no campo das imagens e dos sentidos, da teoria de uma mudança que envolve uma escolha consciente, pautada na ação, o que explicaria a razão de ser da percepção. E, para demonstrar de que forma se daria uma percepção consciente, Bergson se apóia nas lembranças:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então, mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie. Nada impede que substitua essa percepção, inteiramente penetrada de nosso passado, pela percepção que teria uma consciência adulta e formada, à exclusão de qualquer outra atividade, na tarefa de se moldar ao objeto exterior⁴⁵.

Assim, a percepção distingue-se da imagem pura e simples por se ordenar em relação a um centro variável, ela é restrita pela indeterminação do corpo, pela indeterminação do querer. Todavia, há que saber o porquê e como uma imagem é

⁴⁴ *Idem*, p. 267-268.

⁴⁵ *Idem*, p. 30.

escolhida para fazer parte da percepção do sujeito, enquanto tantas outras são excluídas. E, mesmo parecendo que o fenômeno cerebral é suficiente para a produção de uma imagem, faz-se necessário perceber a importância crucial da memória, pois como já vimos “uma vez admitida a percepção tal como a entendemos, a memória deve surgir e que essa memória, tanto como a própria percepção, não tem sua condição real e completa num estado cerebral”⁴⁶.

A necessidade de escolha imposta ao sujeito vivente, na qual está a essência mesma da ação, deve ser pensada na passagem da percepção pura à consciente. O escolher pressupõe que a memória traz em si, não somente a permanência do espírito – pensada como ato livre -, mas também um progresso da ação e, portanto, uma ontologia. A percepção estaria na própria base de nosso conhecimento das coisas e, por não ser diferenciada da memória, ela inteira seria considerada como “uma espécie de visão interior e subjetiva, que só se diferenciaria da lembrança por sua maior intensidade”⁴⁷. O que impõe à percepção certa duração, tendo a memória como fator que prolonga os momentos.

Baseado nisso, é que o papel dos movimentos seria o de atuar na preparação das ações do corpo à ação dos objetos exteriores e, assim, determinar a posição dele em relação às imagens que o cercam. E, como “É o cérebro que faz parte do mundo material e não o mundo material que faz parte do cérebro”⁴⁸, não haveria possibilidade de o cérebro abarcar integralmente todas as representações do universo material, uma vez que ao corpo, enquanto *centro de ação*, caberia apenas receber e devolver o movimento e, mesmo que algumas vezes ele escolhesse entre fazer a devolução dos estímulos e recebê-la, não teria capacidade para fazer nascer uma representação.

Além de ser um instrumento que capta as imagens, se colocando em presença delas, o corpo constitui-se em uma imagem que prevalece sobre as outras. Ele age como um centro de memória, o qual é responsável por captá-las por meio de seus movimentos cerebrais e fazê-las surgir novamente. Desta forma, ao entrar em contato com uma imagem o corpo é afetado por ela e convidado a empreender uma ação, que pode ser exercida ou não, mediante uma liberdade de escolha denominada de consciência, esta sim, seria a responsável pela criação de imagens novas, particulares, fornecidas pelo corpo.

⁴⁶ *Idem*, p. 42.

⁴⁷ *Idem*, p. 31.

⁴⁸ *Idem*, p. 13.

O corpo⁴⁹, com sua indeterminação, é que, possibilita ao sujeito vivente uma dupla continuidade objetiva com o mundo, por um lado, inserindo-se na materialidade e por outro, sendo indeterminado, empreende uma renovação no campo das imagens, gerando outro tipo de objetividade, a da percepção. Na teoria bergsoniana, o “perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo neste discernimento prático”⁵⁰.

Definida a percepção por este modelo puramente objetivo, no qual o corpo limita o universo do sujeito vivente, à percepção cabe o papel de preparar o corpo para a ação, e a este, por sua vez, de acordo com sua necessidade e interesse, caberia perfazer o caminho de movimentos começados, diferenciando, assim, sua matéria inerte, o que produziria novas imagens e renovaria o conteúdo de sua duração interna.

Ao renovar o campo das imagens, o espírito é tirado do campo estático da matéria e recebe, por meio da própria memória, a capacidade de se conectar às várias apresentações parciais recebidas da percepção, cabendo à consciência as escolhas para realizar uma ação. Essas escolhas, por sua vez, são inspiradas em experiências passadas e somente a partir da conservação das imagens percebidas é possível avaliar as atitudes que devem ser tomadas no presente, em função de um futuro, o que demonstra ser a memória a repercussão da indeterminação da vontade do sujeito.

E, determinando o ponto de contato entre a consciência e as coisas, entre o corpo e o espírito, Bergson diz que “por mais curta que suponhamos ser uma percepção, na verdade, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige, por conseguinte, um esforço da memória, a qual prolonga uns nos outros uma pluralidade de momentos”⁵¹, ou seja, como todas as percepções são acompanhadas de uma duração, “não existe percepção sem memória”⁵², assim a memória seria a sobrevivência das coisas passadas, que se misturam a todo momento à nossa percepção do presente.

Deduz-se daí que a percepção, enquanto fato psíquico, faz-se presente na consciência que o sujeito tem a partir de seu corpo e a representação é gerada nas modificações ocorridas nele mesmo. Mas o que se conserva é muito diverso das representações, é apenas uma imagem-lembrança concebida (não conhecida) e, uma vez

⁴⁹ “Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os abjetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expiar em uma *ação*.” (BERGSON, 1999, p. 84-85, grifo do autor)

⁵⁰ *Idem*, p. 49.

⁵¹ *Idem*, p. 30-31.

⁵² *Idem*, p. 23-28.

que a consciência não é mais que um presente, a imagem permanece na forma inconsciente de pura recordação.

Dentro desta perspectiva, o passado sobreviveria por meio dos mecanismos motores, nas ações realizadas pelo nosso sistema cerebral ou na busca de representações. A representação e a percepção são retiradas, desde o primeiro momento, de uma totalidade de imagens, mas há uma distinção entre as duas que merece ser apresentada: enquanto a percepção possui sede objetiva no corpo, a representação é uma atividade do espírito. Esta condição permite ao espírito interceder nos resultados da percepção externa e oferecer aos dados da pura exterioridade uma independência.

No cérebro são produzidas as mudanças, constantemente, e a elas é acrescida “fosforescência, iluminando-se, por assim dizer, a si mesma, cria singulares ilusões de ótica interior; é assim que a consciência se imagina modificar, dirigir, produzir movimentos dos quais ela é apenas resultado; nisto consiste a crença numa vontade livre”⁵³. Acreditar que o que se vê é apreendido pelo olhar, tal qual é na realidade, é, desta forma, um engano, pois a consciência somente torna mais clara para nós a face que interessa do objeto e não consegue fornecer a aparência do objeto de todo.

A idéia de que perceber é conhecer e de que a percepção seria conhecimento puro é contestada por Bergson e, dentro desta linha de pensamento, cabe ao cérebro apenas: analisar os movimentos recolhidos e fazer a seleção dos movimentos a serem executados. E tendo como princípio que o conhecimento das coisas se dá por meio de nossos sentidos, denunciado pela filosofia, desde seus primórdios, como incapaz de apreender o real⁵⁴, nossa percepção não se caracteriza por um conhecimento verdadeiro, ao contrário, pode nos levar à ilusão, na medida em que depende de um corpo material e recebe influências tanto internas quanto externas a ele.

E, a partir do que foi exposto acima, ficam claros os limites da representação, que, enquanto movimento de apreensão interno das imagens, apresenta, por meio dos mecanismos da percepção, uma versão diminuída do universo total das imagens, o que reduz a representação a uma apresentação parcial do mundo. E, no que transcende à simplicidade da relação percepção-representação, o universo somente pode ser apreendido pelo espírito como algo total e absoluto se isto se der por meio da intuição⁵⁵.

⁵³ *Idem*, p. 85.

⁵⁴ “No universo bergsoniano a tradição está mais radicalmente separada do Saber, e o senso comum, mais distante da verdade.” (PRADO JÚNIOR, 1989, p. 30)

⁵⁵ Neste ponto de nosso texto não nos ateremos a explicar a intuição, isto porque sendo de suma importância para nossa pesquisa, este conceito será retomado mais adiante, no segundo capítulo.

Segundo Deleuze, as noções de duração, memória e impulso vital, em Bergson, implicam um progresso, que tem a intuição como método⁵⁶. E, como já foi dito, a teoria bergsoniana parte do pressuposto de que a realidade última das coisas é o tempo, a duração. Sendo assim, o ser é temporalidade. Mas como poderíamos definir a duração? Há algo na existência do ser que pode ser contemplado com a qualidade da permanência do que passou e do que permanece na passagem do tempo: a memória; que fornece a ele um princípio de unidade e continuidade⁵⁷, e sendo assim, a duração seria um ato simples do espírito.

A oposição entre interior e exterior se dá quando Bergson tenta ultrapassar os limites da inteligência, questionando suas formas de apreensão do real – como as pensadas pela tradição filosófica – para descrever de maneira neutra os fenômenos e propor uma relação entre sujeito e objeto em sua pureza. Há no espírito um impulso de vida que cria e que em um tempo real progride, culminando no aparecimento de um ‘eu’ constituído de consciência, memória e liberdade. Bergson diz que:

Ao lado do corpo que está confinado ao momento presente no tempo e limitado ao lugar que ocupa no espaço, que se conduz como autômato e reage mecanicamente às exigências exteriores, apreendemos algo que se estende muito mais longe que o corpo no espaço e que dura através do tempo, algo que solicita ou impõe ao corpo movimento não mais automáticos e previstos, mas imprevistos e livres: isto que ultrapassa o corpo por todos os lados e que cria atos ao se criar continuamente a si mesmo, é o “eu”, é a “alma”, é o “espírito” – o espírito sendo precisamente uma força que pode tirar de si mesma mais do que contém, devolver mais do que recebe, dar mais do que possui.⁵⁸

Inferimos assim, que a memória, portanto, é a razão primeira de uma estrutura, na qual se dá a ação do espírito na matéria. No campo da metafísica, a memória é capaz de fazer a conexão dos conteúdos da percepção, perfazendo uma representação e, no campo da psicologia, segue atuando frente às escolhas, de maneira singular, fundada para além dos acidentes da matéria, incapaz de superar a indeterminação progressiva e inacabada, que se funda cumulativamente no sujeito, o que resulta em um tipo de determinação, que ganha o nome de subjetividade.

⁵⁶ “Do ponto de vista do conhecimento, as próprias relações entre Duração, Memória e Impulso vital permaneceriam indeterminadas sem o fio metódico da intuição.” (DELEUZE, 2008, p. 8)

⁵⁷ “É assim que podemos resumir uma das teses centrais de Bergson da seguinte maneira: a subjetividade é a própria explicitação do tempo, naquilo que ele tem de mais característico: ato (e não uma coisa) e criação (e não uma mera repetição), ligação do passado com o futuro por um movimento de contração ou tensão, que no sujeito humano efetiva-se como apreensão dos estímulos materiais por uma contração que se dá sob o fundo de uma história pessoal” (MORATO PINTO, Artigo *Memória, ontologia e linguagem bergsoniana da subjetividade*, publicado na Unimontes Científica, v. 6, n.1, jan./jun. 2004).

⁵⁸ BERGSON. *op. cit.*, 1979, p. 84.

1.3 A liberdade da criação

Segundo Bergson, a liberdade⁵⁹ considerada no tempo e no espaço está pautada na necessidade de organiza-se intimamente, pois, ao tirar da matéria suas percepções, o sujeito as devolve na forma de movimento, demonstrando sua liberdade. A consciência não se define pelo progresso temporal e a determinação do sujeito como memória se explicita na afirmação da liberdade como fato inegável, uma vez que é escolha e indeterminação, pois durante o percurso existencial é apresentada ao sujeito uma infinidade de possibilidades de ação, cabendo a ele a escolha da mais acertada.

A partir disso, podemos afirmar que o sujeito é livre porque tem consciência e sua liberdade é conquistada em cada movimento que seu corpo realiza, mediante a necessidade de escolha de uma ação, podendo ser o cérebro considerado o órgão material da liberdade. Sua liberdade foi conquistada dentro de um processo de evolução, o que gerou um sistema nervoso altamente desenvolvido e capaz de, por meio de seus sistemas neuronais, conservar as imagens na forma de memória, fazendo com que ela progrida no presente da ação. De acordo com Leopoldo e Silva:

A singularidade do homem entre as demais espécies provém do fato de que, se por um lado ele está em continuidade com as outras formas de vida surgidas ao longo da evolução, todas elas fruto do mesmo impulso originário, por outro lado o homem é o ser em que precisamente este impulso triunfou sobre os obstáculos que o determinavam – e assim ele se fez indeterminação⁶⁰.

Então, para falar de liberdade há que se falar em um sujeito, isto porque tocamos na essência do que significa ser homem: um ser em contínua in-definição, aberto ao futuro; um ser histórico e finito. A liberdade faz-se em uma disposição humana originária, presa à gangorra, que se apóia ora no dado, ora na escolha, tendo na existência humana - lugar onde se inter-relacionam a necessidade e a indeterminação -, o seu campo de decisão. Mauer concorda que a filosofia bergsoniana é uma filosofia da liberdade:

Com efeito, ainda que Bergson estenda a liberdade a todos os graus do ser entendido como duração, ele continua pensando a especificidade do indivíduo humano a partir da idéia de *liberdade*. O homem se distingue do animal e da matéria inerte por seu maior grau de indeterminação [], por sua maior capacidade criadora. É inclusive por meio do ato criador que

⁵⁹ O primeiro livro de Bergson, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, tem como tema central a questão da liberdade, que pensada pelas teses deterministas ou que pregavam o livre-arbítrio, caracteriza-se por ser um dos problemas que a filosofia não conseguiu resolver. O tema da liberdade será retomado por ele em todas as suas obras posteriores.

⁶⁰ SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994, p. 339.

a individualidade, a unicidade de uma pessoa, realiza-se e manifesta-se: segundo Bergson, o ato livre é produto de um esforço de síntese de “nossa personalidade inteira”, da qual esta “emana” e que um tal ato “expressa” []. Por último, se a duração é definida por Bergson como a espiritualidade mesma, ela o é, principalmente, em virtude de seu caráter criador. A filosofia bergsoniana é, portanto, uma filosofia da liberdade⁶¹.

Como vimos, a idéia de indeterminação é muito presente na teoria bergsoniana, pois só se podendo colocar o problema da relação percepção e universo material “em função de imagens, e somente de imagens”⁶² e o campo das imagens conduzir a uma experiência heterogênea e absoluta, a indeterminação surge da tentativa de inserção da idéia de simultaneidade em um campo temporal, no qual se dá a existência. O que caracteriza o aspecto temporal é a duração e, desta maneira, a primeira condição da abordagem da subjetividade está pautada na afirmação de que o sujeito é uma realidade e, por isto mesmo, é também duração.

Se por um lado, Bergson apresenta a matéria pautada na imutabilidade, por outro, ele afirma que o espírito é caracterizado pela tendência à mudança e, conseqüentemente, está voltado para a criação. A matéria tem em si a espacialidade e apresenta em seu todo o universo. O espírito traz em si a temporalidade enquanto continuidade do passado, do presente e do futuro. A relação entre ambos conduz a um problema que além grande parte dos metafísicos, uma vez que com as imagens tem-se uma ligação superficial entre vida consciente e matéria. Contudo, há uma lógica mais profunda do que a abstração corpo e alma erigida pelo pensamento, há uma ligação constante entre matéria e percepção.

Atrelada às variações espaciais que as imagens sofrem, a indeterminação, proposta por elas, recebe por meio dos sentidos a importância de uma tradução⁶³, realizada por um corpo, que enquanto imagem é consciente. A matéria adquire um caráter mutável e, em alguns aspectos, adquire liberdade. Esta transformação do real percebido explicaria um progresso do espírito na matéria, o que lhe dá a possibilidade de realização, mediante uma organização da vida, de acordo com sua necessidade, gerando mudanças e também criação. É desta forma que o corpo passa do âmbito de matéria inerte para o âmbito de matéria viva.

⁶¹ MAUER, M. *Tempo, diferença e alteridade: Lévinas, leitor de Bergson*. In: *Imagens da imanência: Escrito em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

⁶² BERGSON. *op. cit.*, 1999, p. 21.

⁶³ Bergson chama tradução a forma de conhecimento relativo, que depende de um ponto de vista adotado e de símbolos para expressá-lo.

O progresso da matéria viva consiste numa diferenciação das funções que leva primeiramente à formação, e depois à complicação gradual, de um sistema nervoso capaz de canalizar excitações e organizar ações: quanto mais os centros superiores se desenvolverem, mais numerosas se tornarão as vias motoras entre as quais uma mesma excitação irá propor à ação uma escolha.⁶⁴

A idéia de indeterminação é algo que estabelece uma conexão entre os dois sistemas opostos – realista e espiritualista - e sendo pautada em uma liberdade de escolha é talvez o ponto mais alto da intenção de se estabelecer uma relação entre corpo e espírito. Assim, o sujeito enquanto consciência vai sendo destacado dos estreitos limites do material e adentrando o campo mais profundo e subjetivo.

A indeterminação, ou o modo como o sujeito é “lançado” no devir, demonstra que ele é uma realidade e, sendo assim, é também corpo, uma imagem, na qual se dá a relação entre o interno e o externo, evidenciando a sua indeterminação e o colocando em um espaço-temporal. O corpo é ao mesmo tempo sentido e percebido. Ele tem sua importância não apenas na medida em que não é apenas material e concreto, mas em sua possibilidade de variar no campo das imagens e de esta variação lhe fornecer o novo pela indeterminação.

Leopoldo e Silva nos diz que a indeterminação oferece ao homem a realidade em dois movimentos: um para cima, na direção do crescimento e engrandecimento perante a vida, dando a conhecer seu estatuto criador, que pode ser exercido de maneira absoluta, uma vez que a liberdade é requisito imprescindível à criação, e outro para baixo, no qual o movimento se faria em direção à determinação total, movimento estagnado na matéria bruta, isenta de qualquer atividade vital. Desta forma, a autonomia seria o que marca de maneira original a atividade criadora, “na medida em que liberdade e criação são indissociáveis. *O homem é livre* significa: *a liberdade está no homem*, enquanto o momento da evolução no qual a vida encontrou “passagem livre” para o impulso criador”⁶⁵.

Na busca de realizar-se, o homem empreende um movimento para cima, tentando alcançar o engrandecimento do espírito, e esse se dá quando ele se vincula a tudo o que existe ou a tudo que vive, e não se separando do mundo, acaba por conservá-lo dentro de si cada vez que emprega esforços para transformá-lo.

Somente a livre criação é compatível com o espírito, criação esta que, estando em continuidade com a expressão da intuição interior, tem sua afirmação e existência pautada na arte, na medida em que a criação do artista dá-se realmente a partir do que

⁶⁴ BERGSON. *op. cit.*, 1999, p. 290.

⁶⁵ LEOPOLDO E SILVA, *op. cit.*, 1994, p. 339.

ele intui do mundo a sua volta, pois “Só a criação inteiramente livre é compatível com a soberania do espírito. No artista a solicitação da ação, da vontade, coincide com o núcleo interior da vida, e deste se irradia a produção da forma como pura criação”⁶⁶.

Sendo assim, a leitura que o sujeito faz de sua realidade externa é entendida a partir de sua interioridade, portanto, é internamente que ele compreende o mundo em sua verdade absoluta, por isso a criação artística pode ser tida como uma manifestação verdadeira, na medida em que revela o devir interno das coisas e na forma de poesia reproduz ou traduz o real que a fantasia e a imaginação apresentam como o mais autêntico acesso à verdade. Nesta perspectiva, liberdade e criação estão diretamente relacionadas.

⁶⁶ *Idem*, p. 283.

CAPÍTULO II: A MEMÓRIA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA

*Uma vida intelectual é fundamentalmente
conhecimento e liberdade.
Edward Said*

Antes de pensarmos a memória como base da criação literária nos parece importante refletir o ato de criação. Toda vez que lemos um livro, as perguntas que fazemos: de onde o escritor teria tirado aquelas ideias, o que teria inspirado nele a vontade de falar daquele tema e não de outro e o porquê de ele ter escolhido aquela forma para comunicar-se, são questionamentos que demonstram a nossa necessidade humana de desvendar algo que pode estar além de uma ação física. Na maioria das vezes, um artista não consegue explicar o seu processo de criação. Há casos em que ele próprio afirma que tinha uma ideia inicial da qual partira, mas que durante o percurso a obra tomara vida⁶⁷, demonstrando que o final não havia sido dado de antemão.

O processo de criação é muito investigado por psicólogos e cientistas cognitivos, entre outros, que tentam determinar o que ocorre no interior do sujeito, que faz com que este crie coisas novas. Kastrup⁶⁸ diz que os processos de criação são muitos e variados, presentes a todo o momento na vida cotidiana do sujeito e por isso não são processos exclusivos das artes.

A criação seria a potência que a cognição possui de diferir de si mesma, não sendo sujeita à previsibilidade por não estar submetida a leis gerais, a exemplo de Bergson, que ao ser perguntado por um jornalista sobre como seria a literatura do futuro, na ocasião em que ganhara o prêmio Nobel⁶⁹, respondeu que, se fosse possível sabê-lo, ele próprio a faria. As palavras de Bergson demonstram que fazer previsões quanto aos resultados de seu trabalho futuro não é possível a um escritor, sendo ele mesmo entendido como efeito do processo de criação.

E fazendo das palavras de Kastrup as nossas, entendemos que “O desafio é explicar a criação sem apelar para uma instância criadora”⁷⁰, a criação não é um processo espontâneo, pode partir de uma ideia, mas não se esgota nela. A ideia é o que

⁶⁷ Por exemplo, quando um escritor cria um personagem para seu romance este pode impor um rumo à história que não havia sido previsto, dada a maneira como reage a partir da ideia inicial. E assim, na medida em que o escritor realiza sua obra, acaba por abrir mão da direção do processo, deixando que o elemento da imprevisibilidade se faça presente.

⁶⁸ KASTRUP, V. *Flutuações da atenção no processo de criação*. In: *Imagens da imanência: Escrito em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

⁶⁹ Henri Bergson ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1927.

⁷⁰ *Idem*, p. 60.

ativa o processo de criação, iluminando do objeto a face que interessa à ação e a escolha é o que faz sobressair uma imagem em detrimento de tantas outras apreendidas.

O ato de ter uma ideia é um momento importante no processo de criação, algo que Deleuze⁷¹ caracteriza como uma *espécie de festa*, embora as ideias pertençam a um domínio determinado: uma ideia em filosofia, uma ideia em literatura, uma ideia em ciência. O que ocorre é que uma pessoa não poderia ter todas elas, a ideia é potencial e dá-se em um domínio do qual tem-se conhecimento. Contudo, há entre os domínios limites comuns, o que possibilita que o sujeito de um domínio possa transitar no domínio de outro. Deleuze chama a isso de *espaço-tempo*: algo que está entranhado em toda disciplina criadora. E mesmo tendo em mente que as ideias se dão em um domínio conhecido, o filósofo insiste em afirmar que “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem profunda necessidade”⁷², talvez esta necessidade seja gerada pela emergência do novo.

2.1 Memória e subjetividade

Literatura é linguagem carregada de significados.
Ezra Pound

Em nosso primeiro capítulo, ao nos debruçamos sobre a obra de Bergson, *Matéria e memória*, percebemos que: se há algo na existência do sujeito que pode ser contemplado com a qualidade da permanência, esse algo é a memória. Atribui-se à memória a capacidade de reter uma gama de imagens do universo do sujeito vivente, oferecendo às coisas uma permanência, porém não uma permanência do que as coisas são de fato, mas do que passa, fica ou resta da passagem temporal. Daí decorre que, durante sua vida, o conhecimento do universo ao redor dá-se ao sujeito por meio dos sentidos, utilizados para a sobrevivência em um mundo predominantemente material. O sujeito precisa necessariamente interagir e, nessa interação, ele não tem certeza se a coisa é de fato tal qual se mostra a ele ou se os sentidos ocultam-lhe a realidade.

Em seu livro *O ser e o tempo da poesia*⁷³, Bosi propõe-se a refletir a questão da imagem e do discurso. No texto que tem por título *Imagem, discurso* a imagem é retratada como algo que é anterior à palavra, o que permanece da apreensão das coisas e que pode ser suscitada pela reminiscência ou pelo sonho mesmo que de maneira

⁷¹ DELEUZE, G. *O ato da criação*. Caderno Mais! Folha de São Paulo, 27 de junho de 2007.

⁷² *Idem*, p. 6.

⁷³ BOSI, A. *Imagem e discurso*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

obscrecida e deformada. “A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”⁷⁴. A imagem é o que estabelece a relação entre o que o objeto é de fato - sua realidade - e aquilo que fica para o sujeito que o percebe, sua aparência.

Bosi diz que “A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade”⁷⁵. A coisa, a partir do momento que tem sua imagem apreendida pelo sujeito, deixa de ser uma e passa a existir como um duplo, se constituindo um “outro” em virtude do que já existia. Contudo, a imagem nunca é um elemento, componente físico, ela “tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência”⁷⁶. Nesse ponto Bosi concorda com Bergson que a imagem não se dá de todo à apreensão, isto porque existe nela algo que escapa à apreensão do sujeito que a capta: a simultaneidade.

Como já foi dito, o universo ao redor do sujeito é composto por objetos em sua grande maioria materiais, que são conhecidos por ele na interação que estabelece com o mundo. O mundo se mostra a ele primeiramente na forma de imagens, que são armazenadas pela memória⁷⁷. E, sendo assim, a memória é o que coloca o sujeito em posição de viver o presente, buscar o passado e mirar o futuro.

O ato da representação é permitido à memória porque a imagem apreendida tem algo de sólido, que se mostra como um quadro fixo e finito, fazendo com que o sujeito capte a realidade do objeto como uma fotografia, fixando dele sua imagem sem considerar seu movimento. Isso acaba por gerar um simulacro da natureza dada. Segundo Bosi, tal situação acontece porque o sujeito, sendo constituído de um corpo com sistema de percepção finito, acaba por realizar uma “organização imagética”⁷⁸, dando às formas apreendidas um mínimo de contorno, com margens e limites que as ajudarão a subsistir em sua mente.

A imagem é finita e simultânea, dada, mas é também construída na possibilidade do movimento, o que deixa transparecer uma complexidade que, de acordo com Bosi, só é passível de compreensão por causa do longo tempo em que a percepção do olho foi sendo aprimorada e valorizada. Bosi e Bergson concordam que o movimento é o que faz com que as coisas mudem, envelheçam, mas que não pode ser captado de uma só vez

⁷⁴ *Idem*, p. 19.

⁷⁵ *Idem*, p. 21.

⁷⁶ *Idem*, p. 22.

⁷⁷ Podemos acrescentar que a distinção entre o conhecimento da coisa em si e o conhecimento de nossa percepção das coisas é a questão fundamental da Alegoria da Caverna de Platão, filósofo grego clássico.

⁷⁸ De acordo com Bosi, no livro já citado, esta expressão é de Max Wertheimer, um estudioso da Gestalt.

pelos sentidos. Por isso, o movimento contínuo produz sempre o novo. Deduz-se daí que a natureza da imagem é mais complexa do que se imagina, “*eppur si muove*”⁷⁹, “ela trabalha com as outras imagens, perfazendo um jogo de *alianças* e *negaças* que lhe dá aparência de mobilidade”⁸⁰. Bosi chama esta mobilidade de imaginação, o que acaba por produzir novos fantasmas.

Dessa forma, o sujeito não mais está preso em um tempo fixo, estático, mas, por causa do movimento, está em um tempo que flui e consegue perceber esta fluidez comparando as imagens do presente às do passado. Com isso, a todo o momento, as imagens do passado ganham mais detalhes, mais contorno e ficam parecidas com o real quando são atualizadas.

A necessidade da atualização é gerada pela necessidade de ter-se uma imagem mais real do objeto, mas mesmo assim não se pode dizer que o conhecimento que o sujeito tem das coisas é a realidade, pois isto se dá pelos sentidos e estes podem enganar. Desde a tradição filosófica já se sabia que os sentidos são falhos e não são capazes de oferecer a realidade das coisas. Entretanto, não são apenas os sentidos que enganam o sujeito, mas o fato de que as coisas têm uma duração que não pode ser apreendida por eles de uma só vez; duração essa que é traduzida em um movimento incessante de mudança, de devir.

Como já foi dito, ao fornecer ao sujeito a temporalidade e localizá-lo em um tempo presente, a memória consegue atualizar as cenas do passado para tornar as imagens do universo mais limpas e claras. Todavia, é a memória que apresenta ao sujeito um lugar, um lugar de memória que é a sua história, onde ele pode encontrar um princípio, que faz com que ele seja quem é; a sua essência.

Em Bergson, o sujeito é representado por um corpo que é uma imagem que prevalece sobre as outras. E esse corpo, por ser também imagem, está sujeito ao movimento, passando por um processo infundável de mudanças, alterando-se sempre, mas mantendo sua essência. A identidade do sujeito⁸¹ é o que persiste e se intensifica no tempo, ela permanece por causa de seu espírito, que se move pela criação; criando incessantemente ele muda o real a todo instante.

⁷⁹ Alegado protesto de Galileu, depois de ter sido obrigado a renunciar à sua teoria de que a Terra se movia ao redor do Sol em 1632.

⁸⁰ *Idem*, p. 26.

⁸¹ Na duração bergsoniana não cabe o movimento no qual nada subsiste: algo do ser permanece e se perpetua: a própria mobilidade; pois o ser é movimento.

A identidade seria algo que, por estar relacionada à essência do sujeito, intensifica-se na medida em que ele, exercendo sua consciência, realiza suas escolhas perante os dilemas da vida. Em Bergson, as memórias são parte do sujeito e mostram as infinitas possibilidades de (re)conhecimento do mundo, o que ajuda a definir sua essência quando esse busca em seu passado as experiências para tomar as decisões no presente.

Neste ponto podemos utilizar como exemplo a personagem de Jorge Luis Borges⁸², do conto *Funes, o memorioso*⁸³, Irineu Funes, um sujeito que após um acidente teve sua capacidade de memória ampliada - adquiriu a faculdade de dilatar o espaço e o tempo - e por isso o ato de lembrar para ele passou a ocorrer de maneira quase que patológica, tendo em sua vida a presença constante do passado no presente.

Muitas vezes o sujeito que convive com a presença constante do passado no presente direciona sua energia psíquica ao mundo quimérico das imagens irrealis e passa a se transferir espontaneamente ao universo do abstrato, por este lhe parecer mais agradável e satisfatório, substituindo o imediatismo de um presente inconsolado e incompleto.

Por meio da memória, um artista/escritor tem a capacidade de transitar em dois mundos, que a nosso ver complementam-se: o mundo real e o mundo dos sonhos - se levarmos em consideração que estamos falando de literatura. O segundo pode ser tomado como mundo do imaginário⁸⁴. Bergson deixa claro que “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. E complementa: “Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo”⁸⁵.

Como sabemos, as imagens são dados encontrados na experiência consciente do sujeito e a indeterminação é algo que, de maneira essencial, representa um modo de descrever esta experiência. A memória é o que estabelece a relação entre corpo e espírito, instaurando a autonomia do segundo, que vivencia sua própria interioridade ao se presentificar enquanto indeterminação. A indeterminação é distinta da consciência, sendo esta última a que exerce sua capacidade de discernimento no campo empírico das

⁸² BORGES, Jorge Luis. *Funes, o Memorioso*. In: *Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1.

⁸³ No conto *Funes, o memorioso*, Borges fala do personagem Irineu Funes, que após um acidente teve aberta sua capacidade de memória, o que lhe proporcionou infinitas possibilidades de (re)conhecimento do mundo.

⁸⁴ Ao nos referir ao efeito da imagem memorial sobre o sujeito nos vem à mente as obras de Gaston Bachelard, poeta e epistemólogo que ressalta a importância do devaneio poético e da imaginação material, do qual falaremos mais a diante.

⁸⁵ BERGSON, H. *op. cit.*, 1999, p. 90.

imagens. A duração é o que possibilita o acesso à interioridade do sujeito para desvendar na exterioridade a sua origem, ou seja, possibilita recorrer ao universo pré-subjetivo no qual a exterioridade se confunde com a matéria para compreender de onde ela teria sido retirada.

Na teoria bergsoniana, a visão metafísica do conhecimento parte do interior da consciência para transcendê-la e encontrar fora dela suas raízes e, sendo assim, pressupõe o falar de outras dimensões do real ou sobre o real em si⁸⁶. Isto porque, como já foi dito, o filósofo nega ao corpo o papel na preparação ou explicação de representações, resta a ele somente o lugar de instrumento de ação.

A tematização das imagens mostrou-se possível na teoria bergsoniana a partir da refutação das clássicas concepções idealista e realista, nas quais mundo e representação estariam ligados numa relação intelectual. Estas duas concepções partem da mesma questão: As ideias correspondem ou não às coisas? Na teoria bergsoniana a matéria é um conjunto de imagens e a existência dela está situada entre a coisa e a representação que o sujeito tem dela. Temos em Paiva que:

Poderíamos conjecturar que, no intento de desviar-se da tradicional antítese filosófica, Bergson toma o que se convencionou designar realismo ingênuo como método, ou seja, transforma em parâmetro teórico a impressão primeira que o homem comum tem acerca da realidade, suspendendo momentaneamente a inquietação originária da reflexão filosófica. Nesse registro, o real não está circunscrito ao âmbito do pensamento, tampouco sua existência independe da consciência; os objetos reais existem neles mesmos, mas ao mesmo tempo a imagem que deles temos coincide com sua realidade⁸⁷.

Com a recusa à tradição, Bergson propõe um novo olhar do mundo, um olhar como o proposto pela filosofia, de espanto e de admiração, que deve deixar de lado as leituras canonizadas e voltar-se para a ideia de conhecimento da realidade baseada no senso comum, tomando-a como objeto de reflexão filosófica e, saindo do campo dos pressupostos já estabelecidos pela tradição, vê o mundo como conjunto de imagens existentes em si, de maneira neutra, como se ele só no momento a ser conhecido se mostrasse à investigação. Isto porque, para ele, o conhecimento que o sujeito tem do mundo mostra-se primeiramente na forma de imagens, o que acaba por transcender a lógica intelectualista, incompatível com a natureza do Eu profundo.

⁸⁶ O “real em si” será compreendido melhor quando da apresentação da definição de conhecimento absoluto em Bergson.

⁸⁷ PAIVA, Rita. *Subjetividade e imagem*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005, p. 139.

2.1.1 O “conhecimento absoluto” em Bergson

A vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para frente e para o alto, complexo mais nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples. É o próprio movimento do conhecimento. Seja qual for a forma que adote, conserva o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade.

Kandinsky

Na teoria bergsoniana, há uma crítica ao fato de as coisas serem previamente definidas para o sujeito por meio de conceitos, dentro de uma análise fechada, estática e fixa, como imagens cristalizadas que se mostram como representações exatas de símbolos que tentam representar, insuficientemente, uma realidade que flui. Os símbolos são uma forma metodológica de facilitar a comunicação, eles são criados para representar as manifestações cognitivas do sujeito, mas acabam por tornar o pensamento descontínuo, fazendo com que a vida da consciência fique de fora do processo de apreensão da realidade.

Na *Introdução a Metafísica*⁸⁸, Bergson afirma haver uma necessidade de transição da psicologia para a metafísica com a finalidade de estabelecer a passagem do interior para o exterior do sujeito dentro do processo de conhecimento. Opondo-se ao conhecimento intelectual, ele propõe um conhecimento intuitivo como expressão máxima do conhecimento da realidade em si. Evidencia que para os filósofos existem duas maneiras para conhecer-se uma coisa: uma dar-se-ia ao rodearmos a coisa e a outra implicaria em que entremos na coisa. A primeira detém-se no relativo, já com a segunda é possível que se atinja o absoluto, porém, tanto em um caso como no outro o sujeito do conhecimento coloca-se fora do objeto e, de acordo com ele, “Quando falo de um movimento absoluto, é que atribuo ao móvel um interior e como que estados de alma, e, também, porque me simpatizo com os estados e me insiro neles por um esforço de imaginação”⁸⁹.

⁸⁸ BERGSON, H. *op. cit.*, 1979.

⁸⁹ *Idem*, p. 13. (Aqui ele apenas define o que pode estar no espírito do sujeito quando se fala em conhecimento absoluto e de maneira nenhuma propõe uma maneira de reconhecer um movimento absoluto ou não, isto porque dependendo da mobilidade do objeto o que se experimenta não é a mesma coisa).

No conhecimento absoluto, é atribuído ao móvel um estado de alma, um interior, que não depende de um ponto de vista adotado ao objeto, que pode ser conhecido independente do movimento que realiza. O sujeito do conhecimento absoluto está no próprio objeto⁹⁰. Por isso o ponto de vista adotado não é importante e nem os símbolos com os quais esses seriam traduzidos, pois o sujeito renunciaria a toda tradução na intenção de possuir o original.

A intuição, por perceber o movimento como um contínuo e dinâmico, é que atinge o absoluto e o conhecimento intuitivo, sendo interior, é também contemplativo e criador, que coincide com o movimento próprio do ato gerador da realidade e princípio de tudo; não é apreendido de fora, mas de dentro do sujeito, nele mesmo, em si mesmo, a exemplo de um personagem de romance que o próprio Bergson cita:

O romancista poderá multiplicar os traços de caráter, fazer falar e agir seu herói tanto quanto queira: tudo isto não valerá o sentido simples e indivisível que eu experimentaria se coincidisse um instante com a própria personagem. Então, as palavras, os gestos e as ações me pareceriam correr naturalmente, como da fonte. Já não seriam acidentes acrescentando-se à idéia que me fazia da personagem, enriquecendo-a sempre mais e mais sem nunca completá-la. A personagem me seria dada de uma vez, integralmente, e os mil acidentes que a manifestam, em lugar de se acrescentarem à idéia e enriquecê-la, me pareceriam, ao contrário, então, destacarem-se dela, sem, entretanto, esgotá-la ou empobrecer sua essência⁹¹.

Nesse exemplo fica claro que quando se descreve uma pessoa, ou uma personagem, o que se fornece são dados que a comparam a outras pessoas já conhecidas, ela nos é caracterizada, descrita de maneira simbólica. E, Bergson afirma que a expressão por meio de símbolos é o que coloca o sujeito do conhecimento fora do objeto, fazendo com que ele conheça apenas o que o objeto tem de comum ou igual com outros objetos, mas não evidencia aquilo que o objeto tem de seu. O que é próprio do objeto não poderia ser percebido de fora, pois sendo interior não pode ser expresso simbolicamente e, nesse caso, “Somente a coincidência com a própria pessoa (o próprio objeto do conhecimento) me daria o absoluto”⁹².

Então, o absoluto poderia ser tomado como sinônimo de perfeição, dentro dos limites daquilo que é fornecido ao sujeito pela representação. O absoluto não é a coisa em si, com sentido interno do original, mas uma representação no que tem de mais fiel, contudo “o absoluto é perfeito no sentido de que é perfeitamente o que é”⁹³. E, desta

⁹⁰ “Em suma, o movimento não será mais apreendido de fora e, de alguma forma, a partir de mim, mas sim de dentro, nele mesmo, em si. Eu possuiria um absoluto.” (*Idem*)

⁹¹ *Idem*, p. 13-14.

⁹² *Idem*.

⁹³ *Idem*.

forma, a palavra *absoluto* tem relação com a palavra *infinito* quando nos propomos a pensar o conhecimento como uma enumeração inesgotável de possibilidades, mas restrita a nossa apreensão individual das coisas. Decorre disto que em Bergson o absoluto só poderia ser dado em uma intuição, enquanto que o restante mostra-se como objeto de análise. Ele acrescenta:

Chamamos aqui intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. Ao contrário, a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comum a este objeto e a outros⁹⁴.

Paiva⁹⁵, ao concluir com Bergson que a intuição consiste no método que torna possível o encontro do ser e sua interioridade, acaba por pontuar a diferença existente entre instinto e intuição, quando o filósofo coloca em evidência a inteligência.

Segundo o autor, o instinto equivale a uma simpatia cujo conhecimento claro de si é interdito, uma vez que este não se explica em pensamento claro, em idéias justapostas. Não obstante, se o pudesse, ele, sim, nos forneceria a compreensão do processo vital. Coisa que a inteligência, cujo norte de persecução reside na matéria inerte, não pode nos dar, porquanto ao lançar-se na aventura do conhecimento produz a ciência, que intercepta a realidade movente e logra unicamente a sua tradução em segmentos inertes que a cercam pela exterioridade. Mas o instinto que está voltado para vida e não para as coisas, se submetido a um alargamento, nos conduziria ao interior do movimento e da duração⁹⁶.

A intuição é o que possibilita ao sujeito adentrar o objeto para que ele próprio fale de sua realidade, é a capacidade que ultrapassa a condição humana da intelectualidade⁹⁷, o que tornaria viável à filosofia o encontro com o ser e sua interioridade. Segundo Leopoldo e Silva⁹⁸, a concepção bergsoniana de método supõe que a verdade do conhecimento depende da adequação entre as condições do conhecimento e o objeto a conhecer e, nesta perspectiva, o filósofo insiste que tanto a ciência quanto a metafísica atingem igual certeza e objetividade dentro de seus respectivos domínios, mas a separação se faz necessária quando se propõe pensar o conhecimento tendo como quesito essencial o aspecto ontológico do sujeito.

E, retomando, o instinto equivaleria a uma simpatia cujo conhecimento claro de si é interdito e não explicitado de maneira clara. Mas se assim o fosse, nos forneceria a

⁹⁴ BERGSON, H. *op. cit.*, 1979, p. 14 (grifo do autor).

⁹⁵ PAIVA, R. *op. cit.*, 2005, p. 294.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ “Importante precisar: a questão da gênese do real é negligenciada, seu equacionamento é improcedente, porquanto a consciência é imagem entre imagens e não se encontra na posição de observar ou equacionar aquelas que lhe são por natureza semelhantes.” (PAIVA, 2005, p. 140)

⁹⁸ LEOPOLDO E SILVA, F. *Intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 31-32.

compreensão do processo vital, coisa que a inteligência não pode nos fornecer uma vez que traduz a realidade e não apreende seu movimento. Todavia, o instinto, quando voltado para a vida e submetido a um alargamento, nos conduziria ao interior do movimento e da duração e, nas palavras de Paiva, nesse ponto ocorre o que poderíamos caracterizar como uma junção entre intelecto e instinto:

O aprofundamento eventual dessa consciência virtual intrínseca ao instinto poderia operar uma absoluta coincidência com a força geradora da vida, de modo que ele se tornasse essencialmente desinteressado, estabelecendo uma censura com a ação, à qual está naturalmente vinculado⁹⁹.

Ainda nas palavras de Paiva¹⁰⁰, é no ponto onde se estabelece a relação entre instinto e intelecto que a intuição se torna o recurso maior de conhecimento na teoria bergsoniana. Deduz-se daí que as memórias funcionam como base para o conhecimento das coisas e, emergindo da consciência por uma necessidade do espírito de se manter como existente, fornecem ao sujeito dados das experiências passadas, o que lhe é de grande utilidade diante do enfrentamento dos dilemas da vida.

A visão metafísica do conhecimento adotada por Bergson nos possibilita pensar a criação literária na medida em que tem a memória como instância, que estabelece a relação entre matéria e espírito e coloca o sujeito vivente em um espaço-temporal. Compreendemos que as imagens têm papel fundamental na constituição da consciência, por se mostrarem como algo que está na base do conhecimento que o sujeito tem do mundo, uma vez que são elas que oferecem, a princípio, à experiência, o universo em seu total, de uma só vez, sem se pautar em preconceitos teóricos desnecessários, mesmo que o campo das imagens seja dado ao sujeito pelo campo da simultaneidade e esse sofra mudanças por causa da indeterminação. Cabe agora investigar de que maneira as imagens guardadas pela memória poderiam ultrapassar o estatuto da mera tradução pragmática em direção a uma representação literária criativa.

2.2 A imaginação e o papel do simbólico na literatura

Em certos estados de alma quase sobrenaturais, a profundidade da vida revela-se por inteiro no espetáculo. Por mais comum que seja, que se tem sob os olhos. Ele se transforma em seu símbolo.

Baudelaire

⁹⁹ PAIVA, R. *op. cit.*, 2005, p. 294.

¹⁰⁰ *Idem.*

Se pensarmos que o papel da arte é justamente o de transformar uma matéria dada em material artístico, teremos descrito de maneira resumida o processo de criação. E, nesse momento, temos que ter bem definido a que arte estamos nos referindo. Para tornar mais evidente, afirmamos que a arte a que estamos focando constitui-se na arte literária. Temos bem claro que Bergson não dedicou nenhuma obra especificamente à questão estética, mas sabemos que sua filosofia apresenta uma relação estreita com as artes, principalmente com a arte da escrita, uma vez que existe entre o discurso filosófico e a linguagem poética uma proximidade muito grande.

Podemos dizer que ambos, filósofo e escritor são direcionados pela intuição. A serviço do conhecimento, ambos se utilizam da linguagem naquilo que ela tem de mais expressivo. Tanto para o filósofo como para o escritor a linguagem é o que fixa a intuição, por isto o escrever bem é importante, na medida em que só assim é possível transmitir, da maneira mais verdadeira possível, certo pensamento, certa idéia.

Segundo Johanson, “A aproximação entre filosofia e literatura realiza-se, pois, no movimento que é a própria ligação entre intuição e expressão; ou seja, no modelo pelo qual deverá se constituir uma expressão que seja adequada, respectivamente, aos princípios de uma filosofia intuitiva e de uma arte poética”¹⁰¹. A expressão de um pensamento tenta apreender seu objeto de maneira absoluta, sem se pautar em referências simbólicas, que apenas lhe forneceriam o relativo. Para se descrever uma coisa, de maneira mais verdadeira, tem-se que conhecê-la integralmente, profundamente, a partir de sua essência, não de fora apenas, mas em seu interior. A coisa deve ser conhecida a partir dela mesma e não em relação às outras coisas.

Mas então, como se daria a expressão do conhecimento de mundo de um escritor literário, por meio da linguagem, sem que ele apenas traduzisse ou representasse um original? Sabemos que a memória tem por função guardar tudo que é captado do mundo exterior pelos sentidos desde o início da vida do sujeito, conservando sua experiência em sua totalidade necessária. Sabemos também que tudo aquilo que não tem serventia ao sujeito, perante o enfrentamento da vida, em situações presentes, pode ser guardado no quarto escuro da memória e, diante desta seleção, apenas as lembranças úteis são atualizadas.

A linguagem é o que nos possibilita substituir nossa percepção original por formas simbólicas anteriormente dadas, contudo, o processo de simbolização é

¹⁰¹ JOHANSON, I. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, FAPESP, 2005, p. 74.

imperfeito quando se tenta descrever a essência das coisas, quando se tentar falar de sua interioridade que é essencialmente espiritual. Johanson afirma que “A opção pela linguagem é a opção pelo símbolo e a renúncia à apreensão da própria coisa”¹⁰². E sendo assim, a opção pela linguagem não é uma escolha nossa, mas uma imposição da vida, isto porque nossa percepção do mundo se dá pela via intelectual e, portanto, simbólica e analiticamente.

É aí que, segundo Leopoldo e Silva, surge a contradição ou impasse, que provém da inadequação entre as formas de expressão e o conhecimento obtido por meio da intuição: “[...] para Bergson, a intuição é método filosófico e a superação do simbolismo da linguagem não é simplesmente o mutismo do filósofo fechado na sua própria contemplação. Isto significa que a expressão do conteúdo da intuição vai depender de uma tensão deliberadamente estabelecida no interior da linguagem”¹⁰³. Ele acrescenta que para se organizar o real de forma invariável, os conceitos devem se mostrar imutáveis, todavia a linguagem apresenta certa flexibilidade, o que faz com que a cristalização conceitual não esgote o jogo simbólico. O estudioso de Bergson diz que:

Já vimos que a arte do romancista e do poeta consiste em estabelecer dentro das possibilidades fundamentais da linguagem um jogo simbólico em que a cristalização conceitual cede lugar à fluidez imagética que pretenderia nos fazer, na medida do possível, coincidir com a personagem para compreendermos *por dentro* a mobilidade dos sentimentos que constitui o ser de cada personagem e a trama das subjetividades aí envolvidas. O artista torce a linguagem, no limite com a finalidade, diz Bergson, de nos fazer esquecer que ele emprega palavras¹⁰⁴.

Assim, é a capacidade de simbolizar, intrínseca à inteligência, que vai possibilitar a superação da cristalização simbólica, tentando de alguma forma vencer a linguagem com a própria linguagem e, buscando com o símbolo fazer uma analogia da fluidez, tentando metaforizar as imagens a partir da intuição, mas sem cristalizar as metáforas.

De acordo com Leopoldo e Silva, entramos no plano negativo da simbolização quando a atividade simbólica cristaliza metáforas ao tentar representar espacialmente a realidade espiritual, por ser “principalmente o espírito” o objeto da metafísica. Desta forma, ele acrescenta que:

Para que a metáfora sirva como meio de aproximação direta da realidade é preciso que a imagem não *cristalize* um significado, mas *sugira* uma visão, que não é interpretação, mas contato.

¹⁰² *Idem*, p. 75.

¹⁰³ LEOPOLDO E SILVA, F. *op. cit.*, 1994, p. 95-96.

¹⁰⁴ *Idem*. (grifo do autor)

Portanto, a imagem não vai *figurar* a realidade espiritual; ela vai conscientemente sugerir algo que sabemos situar-se para além da imagem. É neste sentido que a metafísica tem algo a ver com a literatura no sentido em que a entende Bergson, isto é, expressão imagética da fluidez do universo afetivo: assim como o escritor emprega palavras para que não reparemos nas palavras em sua simples opacidade, mas para que atravessemos as imagens na direção da coincidência com a personagem e a trama, assim também o metafísico recorrerá às imagens para que o *movimento metafórico* que ele estabelece na linguagem provoque o espírito a captar no jogo imagético uma realidade situada mais além¹⁰⁵.

O falar na literatura, enquanto “expressão imagética do universo afetivo”, nos remete diretamente ao pensamento de Gastón Bachelard¹⁰⁶, filósofo estudioso do devaneio poético e da imaginação material, com quem Bergson concorda em alguns pontos. Bachelard também acredita que o espírito poético obedece inteiramente à sedução de uma imagem preferida. Para ele a descoberta da força psíquica na linguagem, dá liberdade à poesia de fugir da mera descrição. A poesia deve modificar o leitor, por isto ela deve ter uma força que faça com que sua imaginação seja realmente aberta. Há que se ir além do que o texto diz, renovando a imagem fundamentalmente dada, detectando as falsas imagens e os falsos valores.

As imagens em Bachelard não são meras figuras de retórica, nem detalhes do texto, mas convites a leituras realizadas pelos sentidos, a impressões mais que sensações. As imagens não podem ser tidas como meras representações do real vivido ou percebido guardado pela memória, mas representações do real sonhado. Uma imagem no texto deve ser percebida como o irreal e, de acordo com Tadie¹⁰⁷, deve dizer aquilo que nunca será imaginado mais que duas vezes, como se os elementos não estivessem na vida real, como se uma linguagem fosse criada e, assim, eles só pudessem ser encontrados nos livros.

Na Introdução de *A poética do espaço*¹⁰⁸, o autor faz algumas considerações sobre a imagem poética:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que

¹⁰⁵ *Idem*, p. 97.

¹⁰⁶ Criador de vários métodos filosóficos por se interessar pela epistemologia e filosofia das ciências, posteriormente passou a se dedicar ao comentário da poesia. Escreveu *A psicanálise do fogo*, tendo o fogo, elemento fugidivo à ciência, como tema central e como força motriz que desperta o devaneio. Este livro foi um marco da passagem do conhecimento científico para o conhecimento poético na teoria do filósofo, que trouxe menos exemplos científicos e mais exemplos encontrados em textos literários. Segundo Tadie, este livro prepara instrumentos para a crítica literária objetiva, propondo que há uma “lógica” no devaneio, um “psiquismo criador”. (*A crítica do imaginário*. In: *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992).

¹⁰⁷ TADIE, J. *A crítica do imaginário*. In: *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

¹⁰⁸ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

profundezas esse ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*¹⁰⁹.

Quando se lê um texto literário, a imagem construída através dele tem significado em si mesma, no momento presente e de maneira distinta em cada leitor, que se torna nesse momento também autor.

Ainda na *Introdução*, Bachelard deixa claro que seu objetivo com o livro *A poética do espaço* é o “[...] de examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz”¹¹⁰, por isso escolhe os espaços íntimos, pois são estes que desencadeiam sentimentos e lembranças no sujeito, por participarem da vivência humana. No livro, em que se configura um tratado extremamente poético sobre as imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços recorrentes na literatura, tais como: casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto, o filósofo, seguindo o método da “topo-análise”, ou seja, realizando um “estudo psicológico sistemático da nossa vida íntima”¹¹¹, analisa as imagens do secreto, espaço interior e essencial do ser, intimidade na qual se enraíza a dimensão poética do existente e do onirismo que funde imaginação e memória.

Todos os tipos de matéria são constituintes de imagens, em *A poética do espaço*, o filósofo passa da psicanálise dos elementos para a fenomenologia das imagens. Segundo ele, por meio do espaço se pode chegar a uma fenomenologia da *imaginação*, ou seja, pode-se chegar a uma fenomenologia da origem, em sua essência, sua pureza. Partindo de uma análise do significado da imagem da casa humana, Bachelard desvela o espaço de interioridade projetado nas coisas. Diz que no espaço interior a alma cresce e se transforma pela *imaginação*. A realidade que nos rodeia, na medida em que projetamos nela nossa alma, adquire uma presença estética, e a casa é um dos primeiros espaços de intimidade conhecidos pelos homens, primeiro universo.

De acordo com Ecléa Bosi “A casa materna é uma presença constante nas autobiografias”¹¹², talvez porque iniciamos nossa existência em um ambiente familiar, com pessoas queridas e passamos a nos conhecer conhecendo nossa casa e vice e versa, pois fazemos dela um santuário de recordações. Dentro dela guardamos objetos que são extensões de nós mesmos, tudo aquilo que nos acompanhou em nossa caminhada,

¹⁰⁹ *Idem*, p. 2. (grifo do autor)

¹¹⁰ *Idem*, p. 19.

¹¹¹ TADIE, *op. cit.*, p. 27.

¹¹² BOSI, E. *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 435.

objetos que ajudaram e ajudam a constituir nossa identidade. A casa e a família são portos seguros de memória, comprovam se o que lembramos um dia realmente aconteceu. A casa pode representar o lugar onde vivemos os momentos mais felizes de nossa infância, nosso centro de memória, perfazendo, como afirma Bosi, “o centro geométrico do mundo”, a partir do qual o mundo, enquanto espaço externo, cresce e mostra-se a nós em todas as suas dimensões.

Bachelard entende por “fenomenologia da *imaginação*”, “um estudo do fenômeno da imagem poética quando esta emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser e do homem captado na sua atualidade”¹¹³; como se a fenomenologia vivesse uma intencionalidade poética e não descrevesse de modo empírico os fenômenos poéticos. Pode-se dizer que a ação de uma imagem poética não pode ser explicada por uma descrição objetiva, cabe à fenomenologia dar um sentido, mesmo que subjetivo, às imagens.

O filósofo utiliza-se de uma fenomenologia em um sentido próximo ao de Edmund Husserl, para quem ela seria a “ciência do fenômeno”, cabendo a ela “distinguir, revelar, o que há de essencial na percepção, na recordação, na *imaginação*”¹¹⁴. Husserl afirma que a fenomenologia procura descrever a estrutura peculiar de cada um destes atos e de cada um de seus correlatos e significações: percepção-percebido, imaginação-imaginado, recordação-recordado, ideação-ideado, e etc, que constituem um campo de ação de trabalho e das descrições fenomenológicas.

De acordo com Husserl, cada par constitui uma determinada região do ser e, desta maneira, a fenomenologia é uma “ontologia regional”, na medida em que trata do ser enquanto estruturado com sentido diferente, conforme seja visado pela consciência. Então, cada região, estabelecendo significação do objeto, é uma região eidética.

A fenomenologia de Husserl estuda as essências da região consciência, suas estruturas e seus atos. Também distingue a região “mundo” (exterior) e a região “consciência (interior). E, em se estabelecendo as relações entre mundo e consciência, no aspecto transcendental, a consciência torna-se região fundamental que produz o significado das demais.

Há uma ambigüidade na função imaginativa, que tem influência no valor e na posição que os sistemas filosóficos dedicam à formação de conhecimento. Algumas vezes a imagem é considerada cópia fiel da sensação, inteiramente enraizada no corpo,

¹¹³ BACHELARD, G. *op. cit.* 2005, p. 2.

¹¹⁴ HUSSERL, E. *Vida e Obra*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

apesar de poder nascer de uma ação voluntária do cérebro. Outras vezes a imagem será uma espécie de transposição da sensação para uma realidade trans-sensorial, embora conserve as relações de situação e qualidade do mundo sensível.

A dualidade da imaginação leva-nos a distinguir duas manifestações: uma, a faculdade mental de evocar, sob a forma de imagens, objetos ou fatos conhecidos por uma sensação ou experiência anteriores; e outra, a faculdade pela qual a mente vê e representa - ainda que sob uma forma sensível e concreta - seres, coisas e situações das quais não teve experiência direta.

No primeiro caso, a imaginação estaria em dependência direta com nossas percepções, ou seja, de alguma coisa que já conhecemos e que depende substancialmente da nossa memória; residiria numa evocação. No segundo caso teríamos a imaginação emancipada do mundo sensível, produzindo novas sínteses de imagens libertas da sensação ou da percepção imediata de objetos externos.

Em Didier Julia¹¹⁵, há uma caracterização semelhante quando considera a imaginação como faculdade de representação de um objeto ausente. Ele faz uma distinção entre a imaginação reprodutora, que representa a imagem de alguma coisa que já conhecemos e a imaginação criadora, pela qual o homem é capaz de produzir obras de arte e fazer as ciências e as técnicas progredirem.

E, José Ferrater Mora, estabelece com maior precisão um vínculo entre a imaginação e a memória, demonstrando haver entre elas uma relação necessária, como se a primeira fosse uma re-significação da segunda. Diz ele:

Não poucos autores modernos têm reconhecido que a imaginação é uma faculdade ou, em geral, uma atividade mental distinta da representação e da memória, embora de alguma maneira ligada às duas: à primeira, porque a imaginação costuma combinar elementos que foram previamente representações sensíveis; à segunda, porque sem recordar tais representações, ou as combinações estabelecidas entre elas, nada poderia imaginar-se. A imaginação é, em rigor, uma representação, no sentido etimológico deste vocábulo, quer dizer, uma nova apresentação de imagens.¹¹⁶

Ao contrário do que diz Ferrater, a imaginação geralmente é definida como a faculdade que a mente possui de produzir imagens, entendendo-se por imagem a representação mental fantasiosa de um objeto ou a reprodução de uma sensação. Mas

¹¹⁵ *Apud* SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. *A imaginação material segundo Gastón Bachelard*. 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

¹¹⁶ *Idem*, p. 35.

como poderia a imaginação criar livremente imagens, reproduzindo as sensações na ausência de uma “causa” que as tenha produzido?

Dentro da tradição filosófica, a imaginação consiste tanto na evocação de imagens mnemônicas, quanto na construção de imagens criadas livremente pela fantasia. Isso nos possibilita pensar a imaginação de duas maneiras: uma primeira, enquanto faculdade mental de evocar, sob a forma de imagens, objetos conhecidos por uma sensação ou experiência anteriores, a que podemos denominar de *imaginação reprodutora*, meramente evocativa, que depende substancialmente de nossas sensações e da memória; e a segunda, a faculdade pela qual a mente cria e recria, ainda que a partir de formas sensíveis e concretas, denominada de *imaginação produtora*, emancipada do sensível, essencialmente criadora, simbolizante, inventora de novas imagens ou síntese originais de imagens.

A imaginação pode ser tida como a faculdade mental de produzir imagens e estas podem ser de dois tipos: cópias mentais de um objeto externo ou, então, criações mentais, desligadas de qualquer objeto externo, embora possamos em parte identificar a sua sensação originária.

Simões afirma que a concepção bachelardiana da imaginação poética é considerada por vários comentadores de sua obra como herdeira da tradição romântica. Ele ainda lista as principais idéias, que compuseram o conceito romântico da imaginação criadora:

1. A imaginação é o poder mental de apresentar energicamente uma cena ou uma situação e sua aura emocional, com um forte impacto de realidade;
2. A imaginação, devido ao seu poder de mudar/recombinar as impressões armazenadas pela experiência, é a fonte da invenção e da originalidade;
3. A imaginação é a fonte de visões mais profundas do que a compreensão lógica, e não totalmente compreensíveis para a razão humana;
4. A imaginação é a base da compreensão afim, por meio da qual podemos penetrar os sentimentos dos outros homens e comunicar-lhes os nossos.¹¹⁷

Ainda, segundo ele, como a imaginação dos românticos era considerada muito mais que uma faculdade mental destinada a receber, reviver e manipular imagens, podia ser tida como um conceito mágico-metafísico, que transportava a fantasia para um plano transcendente e trans-humano. Todavia, o resgate da imaginação criadora para o plano imanente, humano e cósmico coube a Bachelard, que viu na imaginação uma “função do irreal” e uma faculdade de deformação.

¹¹⁷ *Idem*, p. 44.

Contudo, longe de ser apenas uma faculdade interior de evocação, na teoria bachelardiana, a imaginação confunde-se, com o trabalho e o jogo sobre a matéria. Fundamentalmente, a imaginação material vincula-se aos quatro elementos da física pré-socrática: o fogo, o ar, a terra e a água, os quais são fontes inesgotáveis para os devaneios criadores, essências materiais recorrentes, substâncias elementares que alimentam a criatividade interminável da arte.

Segundo Bachelard, no texto *A imensidão íntima*, constante no livro *A poética do espaço*, “Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação de grandeza”¹¹⁸. O devaneio é um estado constituído desde o início, quando o sujeito ainda contempla uma imagem, uma vez que ele não tem noção de onde ela começa e por isso pode ser localizado para além dela. Porém, esta forma de contemplação só se mostra natural se não estiver alojada na casa do passado, podendo apresentar-se como primordial.

De acordo com o filósofo, “A imensidão está em nós”¹¹⁹ quando o sujeito sonha e se coloca em movimento em um mundo imóvel, dando às coisas que vê um significado mais profundo. A imensidão, enquanto categoria da imaginação poética, dissolve e absorve o mundo sensível. Quando o sujeito vive a palavra *imenso*, é como se ele não tivesse um passado que o fixasse. Ele tem liberdade para viver da constituição dos momentos presentes que cria, “Já não é mais prisioneiro de seu próprio ser”¹²⁰ e, deixando de lado o peso das imagens, o sujeito ganha em imensidão, afastando as metáforas fáceis e adquirindo uma profundidade humana.

Japiassú diz que para Bachelard: “A *imaginação* não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na medida em que é um super-homem”¹²¹. A memória é uma atividade puramente humana, pelo o que se sabe apenas o homem tem a capacidade de guardar cenas do passado para evocá-las no presente, quando lhe convier. Mas, a capacidade de imaginação proposta por Bachelard exige que o homem ultrapasse sua condição humana e tente a exceção, “que

¹¹⁸ BACHELARD, *op. cit.* 2005, p. 189.

¹¹⁹ *Idem*, p. 190.

¹²⁰ *Idem*, p. 200.

¹²¹ JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976, p. 159.

crie uma imagem nova enxertada na antiga”¹²². A capacidade de imaginar está além do olhar e do reter na memória as cenas reais, ela extrapola o que a coisa é, a nosso ver, ela amplia a capacidade da ‘visão’.

Japiassú afirma que na teoria bachelardiana não se deve procurar os antecedentes de uma imagem na própria existência da imagem, mas que devemos tomar a imagem poética, em seu ser apenas, pois a consciência poética, de tão absorvida que é pela linguagem, fala com a imagem poética, em uma linguagem que é nova e que não se pode considerar utilmente como correlação entre passado e presente¹²³.

Em Bachelard a linguagem se apresenta como um ser novo, uma vez que o poeta a utiliza para dominar o seu drama. E esse ser novo é o que ele chama de homem feliz, aquele que se torna feliz por meio da palavra, pois é desta maneira que o poeta consegue transformar suas dores e tudo aquilo que o aflige e atormenta em flores. Para ele o poeta é aquele que conhece, transcende e dá nome ao que conhece, e não há poesia se não há absoluta criação.

Então, para que algo seja denominado imagem literária, é preciso que haja originalidade, que por meio da criação se ofereça à palavra um significado novo, isto porque “Não há poesia antecedente à imagem literária”¹²⁴; o que há é algo novo, que põe em movimento as palavras, devolvendo-lhes sua função imaginativa.

O artista é o tradutor universal.
Octavio Paz

De volta à teoria bergsoniana para pensá-la em relação a teoria de Bachelard, temos com Leopoldo e Silva¹²⁵ a afirmação de que, uma atitude positiva da linguagem resulta no uso desta para recuperação da metáfora como atividade de formar novas imagens, é uma maneira de sugerir no discurso aquilo que o próprio discurso, enquanto articulação, não comporta. Por outro lado, para obter-se uma gama de infinitas possibilidades de falar a respeito de uma mesma coisa - sem tirar da coisa aquilo que a torna o que é, fornecendo à palavra uma originalidade -, só se mostra possível porque a

¹²² *Idem*, p. 154.

¹²³ Apesar de nos utilizarmos mais das análises de Bachelard no que diz respeito à escrita poética, podemos dizer que no âmbito da percepção e apreensão da realidade ele não nega o passado, ou as memórias, mas que esses só são considerados na medida em que podem gerar algo novo, que esteja para além deles.

¹²⁴ *Idem*, p. 156.

¹²⁵ LEOPOLDO E SILVA, F. *op. cit.*, p. 97.

linguagem contém em si, como que em estado de virtualidade, algo que estabelece uma relação de identificação das palavras com a realidade mesma do mundo, da vida, das experiências. E pensando nisto, uma pergunta nos vem à mente: Qual seria a base real de significação da linguagem?

De acordo com Leopoldo e Silva, quando Bergson¹²⁶ diz que “Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversificadas, emprestadas a ordem de coisas muito deferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para um ponto preciso em que há certa intuição a ser apreendida”, demonstra que há na linguagem a possibilidade de suscitar diferentes imagens, as quais deverão indicar, de acordo com o conteúdo significativo de cada uma, o que elas têm em comum ou em que ponto divergem, tendo na plurivocidade da linguagem uma maneira de escapar da precisão abstrata da cristalização conceitual. Mas isso só será possível quando se tiver diferentes imagens representando tentativas de expressão da mesma coisa.

Dentro da literatura um escritor tem liberdade para fornecer mobilidade a um signo, levando-o de uma coisa à outra, pois a linguagem poética apresenta caráter ilimitado dentro das infinitas possibilidades de referência. E, mesmo sendo os signos em número finito, o escritor pode extrapolar a extensão do significado de uma palavra, realizando-se plenamente em sua capacidade de simbolizar. Mas, podemos dizer que essa liberdade é provisória, pois não consegue inverter a finalidade original da linguagem, a de “designar coisas e somente coisas”.

Portanto, a extensão do significado não muda sua origem e mesmo a palavra tentando imobilizar aquilo que a coisa tem de movimento, fazendo sobressair suas diferenças, ela estará presa à economia da linguagem, na tentativa de designação de uma coisa pelo que a coisa não é. E quando identificamos uma coisa por ordens diferentes de realidade, estamos trabalhando com a redução, o que acaba por fazer prevalecer o significado em seu nível primitivo e também faz com que o objeto descrito acabe por aparecer como se fosse a própria coisa.

Como, então, apesar de tudo o que foi dito, se pode dizer que um escritor pode se utilizar da linguagem, trocando a cristalização simbólica pela expressividade mutável das imagens, se apoiando na intuição de uma realidade? Em Bergson, a negação simbólica convive com a metáfora como única forma de expressão da intuição, mas há

¹²⁶ *Idem*, p. 17.

que se superar a linguagem para desvelar-se a realidade, elevando a criação literária para além dos conceitos. Somente assim, pode-se acreditar que “o significado é o real que se encerra no significante”¹²⁷.

Na recriação simbólica, a qual deriva da intuição, a interioridade do artista coloca-o acima de si mesmo, o faz transcender, e nessa transcendência ele não consegue compreender o processo de criação. Leopoldo e Silva nos diz que:

A imagem pode refletir o absoluto. A recriação de significação através da construção de metáforas pela subjetividade criadora se dá por meio da transcendência das interioridades; daí o poder *evocador* da imagem: despertar a virtualidade indeterminada pela qual o absoluto se faz presente, ou *presença*. A realização dessa virtualidade indeterminada – precisamente porque ela é indeterminada – é *criação*. Assim a originalidade de *um mundo* reflete a originalidade do *mundo*: a liberdade da imaginação reencontra a Liberdade criadora¹²⁸.

A nosso ver, um escritor faz uso das imagens para criar simbolicamente, do mesmo modo que delas também faz uso para expressar-se, e assim, da mesma forma que a obra de arte se mostra como um reflexo do mundo, ela acaba por criar outro mundo. Ainda, nas palavras de Bachelard, “a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge, então, como um fenômeno de liberdade”¹²⁹.

2.3 Proposta de uma possível epistemologia do romance

*Afortunados os tempos para os quais o céu
estrelado é o mapa dos caminhos
transitáveis e a serem transitados, e cujos
rumos a luz das estrelas ilumina.*

Lukács

Pensar na possibilidade de estudo de uma obra de arte literária partindo de conceitos fundamentados filosoficamente é pressupor que em algum sentido as noções de literatura e filosofia se convergem: ambas são frutos da experiência humana. Em se tratando de obra de arte, uma das questões, própria da filosofia estética, refere-se à sua origem: sobre o que seria a obra de arte e o porquê de ela ser o que é¹³⁰. Como fruto da experiência humana, a obra de arte está diretamente relacionada ao humano e à forma como este apreende o universo ao seu redor e, como isto já foi bastante discutido nos

¹²⁷ *Idem*, p. 109.

¹²⁸ *Idem*, p. 325.

¹²⁹ BACHELARD. *op. cit.*, 2005, p. 11.

¹³⁰ JOHANSON, I. *op. cit.*, 2005, p. 23.

capítulos iniciais de nosso trabalho, só nos resta agora compreender de que maneira aquilo que é percebido pelo sujeito de memória é trazido para a obra; no caso da literatura, para o texto literário.

Kundera, autor de *O livro do riso e do esquecimento*, obra com a qual trabalharemos mais especificamente no capítulo III, em *A arte do romance*¹³¹ deixa claro que o romance é o lugar onde a imaginação pode explodir como num sonho, podendo o escritor libertar-se do imperativo aparentemente inelutável da verossimilhança. Segundo ele, o espírito do romance é o da complexidade, pois diz aos leitores que as coisas são mais complicadas do que se pensa, uma vez que examina aspectos do ser, da existência. Sendo assim, a existência retratada pelo romance não é simplesmente a do que aconteceu, mas a do campo das possibilidades humanas, de tudo aquilo que o homem poderia vir a tornar-se.

Embora partamos da ideia de que a existência do autor, a sua experiência de mundo e as suas vivências têm influência nas obras que escreve, temos noção clara de que não se pode determinar até que ponto o que o autor escreve é ou não retrato fiel da realidade. Caso acreditemos que um romance é algo passível de ser estudado e conhecido, pensaremos em uma *epistemologia do romance*.

Quando falamos em epistemologia do romance, estamos entendendo a uma busca pela genética do texto literário, uma epistemologia com sensibilidade histórica, que tem como objetivo declarado - comum as dimensões filosófica e histórica - esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária.

A proposta de uma epistemologia do romance que vamos adotar para nossa análise é uma proposta voltada para a viabilidade epistemológica de leitura de uma obra literária, que nos proporcione uma compreensão ainda mais aprofundada da estrutura íntima do romance. Devemos nos utilizar para isto da decomposição, procurando regularidades e procedimentos formais, ou um princípio geral. Essa atividade é denominada por Wilton Barroso¹³² de “*serio ludere*”. O *serio ludere* busca inicialmente uma decomposição da obra, para saber que elemento literário faz com que um romance seja iniciado e finalizado. Este elemento pode apresentar-se na forma de um

¹³¹ KUNDERA, M. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

¹³² BARROSO, W. *Elementos para uma epistemologia do romance*. Crátulo, Brasília, v.7, pp. 1-12, junho, 2003.

contexto/problema, uma personagem ou uma situação histórica, entre outros, representando o fundamento primeiro da obra. De acordo com o professor e estudioso:

O objeto do romance é distinto do objeto da epistemologia do romance: o primeiro contribui com a criação, execução e divulgação do romance, com a coisificação do romance, enquanto o segundo, só pode dar a sua contribuição após a efetivação do primeiro, já que o objetivo declarado, a vocação primeira da epistemologia – Filosofia e História – do romance, é a de esclarecer as etapas da genética literária do texto.¹³³

O problema epistemológico é distinto do problema da teoria literária, da mesma forma que o objeto do romance é distinto do objeto da epistemologia do romance. Pela epistemologia do romance podemos estabelecer um diálogo entre filosofia e literatura e, a partir dele, traçar estruturas de conhecimento para a compreensão de questões essenciais de uma obra literária e incentivar muitas discussões válidas para uma compreensão mais ampla e aprofundada do objeto literário.

Sendo assim, partiremos para a análise de *O livro do riso e do esquecimento*, de Milan Kundera, romance composto de sete partes, cada uma apresentando uma história independente, mas que se inter-relacionam para fornecer à obra um sentido fundamental. O narrador conta as histórias de vários personagens, todas sob o mesmo eixo epistemológico: a memória, e as histórias servem para nos introduzir “conceitos” que não se querem fechados. Tais conceitos vão fornecendo informações que ajudarão o leitor a compreender a história de Tamina, personagem para quem o narrador afirma que o romance é construído.

¹³³ *Idem.*

CAPÍTULO III - A OBRA: O LIVRO DO RISO E DO ESQUECIMENTO

3.1 Vivências de um escritor em exílio

*Para quem não tem mais pátria,
é bem possível que o escrever se torne sua morada.*
Adorno

Em *El escritor y sus fantasmas*¹³⁴, Ernesto Sabato apresenta-se como um “*ser doblemente atormentado*”, que emprega algumas meditações na tentativa de compreender o que motiva a escrita de ficção. A escrita não é tida como passatempo, mas como a mais profunda e completa forma de análise da condição humana, uma vez que “*el individuo solo no existe: existe rodeado por una sociedad, inmerso en una sociedad, sufriendo en una sociedad, luchando o escondiéndose en una sociedad*”¹³⁵. As atitudes do sujeito são consequência de uma troca constante entre ele e o mundo que o rodeia, e, por mais subjetivista que seja sua narrativa, “*de una manera más o menos tortuosa o sutil nos da un testimonio sobre el universo en que su personaje vive*”¹³⁶.

Ao compor seus romances, o autor utiliza-se de algo que tem de seu: suas memórias, permeadas de conhecimento de mundo para, a partir disto, criar. Segundo Milan Kundera, carregamos conosco um lugar e uma data em que aconteceu o nosso nascimento, e não cabe questionar como seria nossa vida ou o que teria sido de nós se tivéssemos nascido em outro lugar: “O “eu” é inconcebível fora da situação concreta e única de nossa vida, ele só é compreensível dentro e por causa desta situação”¹³⁷.

De acordo com o sociólogo Halbwachs e também discípulo de Bergson:

A memória está presente em tudo e em todos. Nós somos tudo aquilo que lembramos; nós somos a memória que temos. *A memória não é só pensamento, imaginação e construção social; ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências, a partir de resíduos deixados anteriormente.* A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor e do tempo físico, pois ela é também o resultado de si mesma; ela é objetivada em representações, rituais, textos e comemorações.¹³⁸

A memória, porém, pode ser pesada como constituição de uma identidade na medida em que diferencia o sujeito, mesmo que ele seja parte integrante de um

¹³⁴ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

¹³⁵ *Idem*, p. 15.

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ KUNDERA, Milan. *A cortina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹³⁸ HALBWACHS, M. op. cit., 2006, p. 25-26 (grifo nosso).

imaginário social. Memória e tradição são vistas como resultado de um tempo determinado e de um conjunto social já existente, mas há uma identidade que, quando confrontada com uma pluralidade, permanece - a identidade essencial -, somente permanece porque o sujeito traz em si uma história de vida, de pertencimento a um lugar ao qual, buscando na memória, pode retornar sempre que queira.

Contudo, a noção de um não pertencimento a um lugar também pode ser definida em termos de memória, uma vez que os lugares só nos pertencem enquanto imagens fixadas e podem mostrar-se como nossos quando requisitados por ela a se apresentarem no presente. Entretanto, estes lugares só são nossos enquanto memória passada, pois mediante a atualização no presente podem se mostrar como outros. Ambos, o sujeito de memória e o lugar de pertencimento devem estar num mesmo momento, pertencendo a um mesmo espaço e tempo, pois do contrário a memória pode ser obscurecida, deformada.

“Quem ainda se lembra, hoje, da invasão da Tchecoslováquia pelo Exército russo, em agosto de 1968?” Difícil responder a pergunta que Milan Kundera faz em seu livro de ensaios *A Cortina*, lançado em 2006. Para tanto, há que se recorrer à memória, tentando resgatar dela o que se sabe sobre esse período histórico. Mas, se partiu de alguém que não viveu essa experiência, a resposta poderá mostrar-se vazia de significados, pois não sentiu, tal como o autor, na pele, a dor de ter seu país¹³⁹ privado do último vestígio de independência.

No livro *Em 68: Paris, Praga e México*, Carlos Fuentes, a partir de um ponto de vista pessoal, destaca os acontecimentos singulares do ano de 1968: A revolução de maio em Paris, a Primavera de Praga na então Tchecoslováquia e o Massacre de Tlatelolco na cidade do México.

De acordo com ele, “O ano de 68 [...] é um desses *anos-contelação* nos quais, sem razão imediatamente explicável, coincidem fatos, movimentos e personalidades aparentemente inesperadas e separadas no espaço”¹⁴⁰. E, após fazer uma análise dos movimentos revolucionários que aconteceram nos três países, traça um panorama histórico no qual une a história revolucionária das três cidades em questão,

¹³⁹ Apesar disso, com a intenção de conhecermos melhor o período histórico pelo qual passou nosso autor, intentamos pesquisar a história da Tchecoslováquia, todavia percebemos que no Brasil são poucos os livros que trazem alguma informação sobre este país; não sabemos se por eles na existirem ou se apenas por não serem traduzidos para o português. Quando encontramos alguns, estes quase sempre retratam um mesmo período histórico, a Primavera de Praga; talvez porque este seja um dos momentos mais marcante na trajetória histórica deste país.

¹⁴⁰ FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 9 (grifo nosso).

demonstrando que apesar de os fatos ocorridos em 68 darem-se em cidades diferentes e distantes, eles contribuíram para um mesmo fim, o de abrir caminhos para a democracia e a crítica social, demonstrando que esses países estavam igualmente sentido necessidade de mudança.

De acordo com Fuentes, a Primavera de Praga não combatia o sistema comunista, “humanizava-o, democratizava-o e socializava-o”¹⁴¹. Sob o regime de Husák¹⁴², a ordem totalitária foi estabelecida: humilhando-se os líderes políticos e intelectuais do movimento, encarcerando-os ou exilando-os, até “a paz” ser restabelecida. Ele afirma que a Primavera de Praga foi além dos objetivos originais, pois além de ganhar a batalha, ainda conseguiu derrubar o império soviético e eleger para a Presidência da República um dos líderes da dissidência de 68, o escritor Václav Havel¹⁴³.

Em *A Cortina*¹⁴⁴, Kundera fala do encontro que teve com os três autores latino-americanos: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes, e cita a "ponte prateada" como metáfora da ligação que há entre os escritores, que mesmo estando em lugares diferentes, países diferentes, tem seus pensamentos conectados e, segundo ele, seria o que proporciona uma "evolução natural do romance".

Por outro lado, Kundera afirma que a marca inevitável e fundamental de um romance seria o fato de ele ser uma “criação única e inimitável, inseparável da imaginação de um só autor”¹⁴⁵. Isto quer dizer que dois autores não conseguiriam imaginar a mesma coisa, pois mesmo tendo o mesmo conteúdo histórico, a forma faria com que os conteúdos fossem apresentados diferentemente.

Então, o que torna possível a escritores diferentes escreverem livros diferentes, mesmo que pensem em escrever sobre um mesmo tema? Por que, mesmo o conteúdo de um romance sendo comum a mais de um escritor, a obra final mostra-se diferente? Se respondermos que isso acontece por causa da “imaginação”, faremos surgir em nossa mente outras questões também pertinentes, tais como: De onde parte a imaginação? Se ela é parte de todo ser humano, se todos têm a capacidade de imaginar, o que faz com que um imagine diferente do outro? Partimos do pressuposto de que para imaginar é

¹⁴¹ *Idem*, p. 12.

¹⁴² Gustáv Husák foi um político conservador da Eslováquia e Presidente da Tchecoslováquia. Membro do Partido Comunista da Tchecoslováquia (1969-1987), governou no período de normalização durante a Primavera de Praga.

¹⁴³ Foi o último presidente da Tchecoslováquia e o primeiro presidente da República Tcheca.

¹⁴⁴ KUNDERA. *op. cit.*, 2006, p. 78-79.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 93.

necessário, antes, possuir uma base, que, a nosso ver, é constituída a partir de memórias, e, sendo as memórias individuais, estas podem tomar formas inesperadas de acordo com a liberdade criativa de cada artista. Quanto às vivências, estas são o que dá forma às memórias, por isso o romancista não é apenas o único dono de sua obra, a obra constitui-se por meio dele.

A obra de Kundera traz profundas e importantes reflexões sobre as mudanças políticas pelas quais seu país passou. Sua trajetória de vida fora guiada pelas mudanças ocorridas em seu país. Assim como muitos outros artistas tchecos, Kundera envolveu-se na Primavera de Praga de 1968. Atuou na organização de um levante reformista frente ao totalitarismo comunista da União Soviética até o ano de 1975, um dos motivos que resultou no seu exílio.

Durante a Primavera de Praga, foi publicado seu romance, *A brincadeira*, e seu livro de contos, *Risíveis amores*, em edições de cento e cinquenta mil exemplares. Depois da invasão russa, o escritor perdeu seu cargo de professor na academia de cinema, além de ter todos os seus livros retirados das prateleiras das bibliotecas públicas. Depois de sete anos, Kundera e sua esposa mudaram-se para a França, local onde ele tornar-se-ia um dos escritores estrangeiros mais lidos.

Kundera deixou seu país e tornou-se cidadão francês nos anos 80, entretanto, em seus livros, seu país natal sempre está presente e, mesmo que não apareça como espaço físico temporal, se apresenta como uma silhueta carregada de simbolismo. Mesmo que distante, seu país faz-se presente por meio de suas memórias.

Said¹⁴⁶, ao analisar o *exílio intelectual*, afirma que há uma idéia equivocada de que o exílio significa um “corte total, um isolamento, uma separação desesperada do lugar de origem” e que, pelo contrário, ao exilado é proporcionada uma situação torturante de ter que conviver com a proximidade gerada e facilitada pela vida contemporânea, mas sem um permanecer em definitivo no lugar de origem, o que faz com que ele viva em um estado intermediário entre o novo lugar e o antigo, “cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade”.

De acordo com Said:

Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. Não voltar a uma condição anterior, e

¹⁴⁶ SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências*. Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 56.

talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca podemos chegar por completo à nova casa, nos sentir em harmonia com ela ou com a nova situação.¹⁴⁷

O estudioso propõe que na condição de exilado o intelectual tende a sentir-se feliz com a ideia da infelicidade, de tal maneira que esta insatisfação pode vir a tornar-se, não apenas um estilo de pensamento, mas uma nova morada do intelectual, que se beneficia de tamanha *angústia produtiva*.

Em entrevista a Philip Roth, descrita no livro *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*, ao ser perguntado sobre a sensação de ser um imigrante, Kundera responde que:

Para um escritor, a experiência de viver em vários países é uma tremenda vantagem. A gente só pode compreender o mundo depois que o vê de vários ângulos. Meu livro mais recente [*O livro do riso e do esquecimento*], que foi escrito na França, se desenvolve num espaço geográfico especial: os eventos que transcorrem em Praga são vistos pelo ângulo da Europa Ocidental, e as coisas que ocorrem na França são encaradas pelos olhos de Praga. Trata-se de um encontro de dois mundos. De um lado minha terra natal; em apenas meio século ela viveu uma série de experiências: democracia, fascismo, revolução, o terror stalinista e também a desintegração do stalinismo, as ocupações alemã e russa, a deportação em massa e a morte do ocidente em seu próprio território. Assim, o país está afundado sob o peso da história e encara o mundo com um ceticismo imenso. Do outro lado a França: durante séculos ela foi o centro do mundo e agora está sofrendo a falta de grandes eventos históricos. É por isso que ela se entrega a posturas ideológicas radicais. É a expectativa lírica, neurótica, da realização de algum grande feito, só que isto não está acontecendo, e não vai acontecer nunca mais.¹⁴⁸

Em solo francês, Kundera escreveu *O Livro do riso e do esquecimento*, nosso material de análise, que fora lançado no ano de 1978. Esse romance, ao mesmo tempo em que revela um amadurecimento do autor, apresentando suas reflexões sobre as marcas que ficam no sujeito, que se vê na angústia do exílio e traz ainda como pano de fundo as situações vivenciadas em sua cidade natal, Praga.

A ideia de deslocamento é algo que percorre toda a obra kunderiana, porém, nesse livro especificamente, as narrativas são desprovidas de uma ambientação espacial. A cidade onde se passa a história é deixada no anonimato, gerando a ausência de um cenário determinado, o que parece reforçar ainda mais a sensação de leveza, de fluidez das personagens, que flutuam num vazio desterritorializado e angustiante.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 60-61.

¹⁴⁸ A entrevista de Roth trata-se de uma condensação de duas conversas que ele tivera com Kundera em 1980, em solo francês, depois de ler, ainda em manuscrito, uma tradução de *O livro do riso e do esquecimento*. (ROTH, Philip. *Conversa com Milan Kundera*. In: *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 102.)

Ainda com Said, temos que “embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais que esforços para superar a dor mutiladora da separação”¹⁴⁹. Como se a escrita se constituísse em uma maneira de o autor conseguir resgatar momentos de uma vida passada, de uma história, que pode ser ou não a sua; guardada pela memória. Para Kundera, o homem distancia-se de seu passado pelo esquecimento que apaga e pela memória que deforma, e só o romance tem a capacidade de rasgar as cortinas e revelar as verdades.

3.2 A arte do romance de Kundera

A verdadeira pátria de Kundera é o romance.
Silviano Santiago

Interessa-nos agora adentrar o mundo kunderiano por meio da análise do livro *O livro do riso e do esquecimento* para, a partir de nosso eixo epistemológico e objeto de pesquisa que se constitui a memória, compreender como se dá o processo de criação de Kundera. Sempre que possível, retornaremos ao centro da teoria bergsoniana, com o propósito de ver de que forma as imagens advindas de um universo mnemônico, absolutamente virtual, permitiriam ao nosso escritor ultrapassar as representações do Eu e ir em direção a uma construção literária rica de significados.

Kundera, ao ser questionado por Roth sobre ser ou não *O livro do riso e do esquecimento* um romance, responde que de acordo com seu juízo pessoal, esse seria sim um romance, mas deixa livre para que cada um faça seu próprio juízo. E, ao afirmar que a forma romanesca contém uma liberdade, o escritor define um romance como sendo,

uma extensão longa de prosa sintética fundada no jogo de personagens inventados. Esses são os únicos limites. Por “sintético” entendo o desejo do romancista de apreender seu tema de todos os ângulos, de modo mais completo possível. Ensaio irônico, narrativa romanesca, fragmento autobiográfico, fato histórico, rasgo de fantasia – o poder sintético do romance é capaz de combinar tudo num todo unificado, tal como as vozes da música polifônica. A unidade do livro não precisa se fundar no enredo, mas pode ser dada pelo tema.¹⁵⁰

¹⁴⁹ SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

¹⁵⁰ ROTH. *op. cit.*, 2008, p. 104.

No livro, Kundera apresenta dois temas importantes: o riso e o esquecimento. Ele constrói, a partir deles, reflexões que vão permear a obra e que servirão de base para a compreensão do romance como um todo. Um tema constitui-se de uma interrogação existencial e, nas palavras de Kundera,

cada vez mais me dou conta de que tal interrogação é, afinal, o exame de palavras particulares, de palavras-temas. O que me leva a insistir: o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais. É como a “série de notas” de Schönberg. Em *O livro do riso e do esquecimento*, a “série” é a seguinte: o esquecimento, o riso, os anjos, a “litost”, a fronteira. Estas cinco palavras principais são, no decorrer do romance, analisadas, estudadas, definidas, redefinidas, e assim transformadas em categorias da existência. O romance é construído sobre estas poucas categorias como uma casa sobre pilares.¹⁵¹

As palavras-temas são para o escritor, a princípio, um enigma. Defini-las passa a ser sua obsessão. Elas são apresentadas, no livro, em sete partes, sustentando as diferentes narrativas, que aparentemente mostram-se como independentes em sua estrutura, ligadas pelos mesmos temas. Esse recurso é utilizado por Kundera em quase todas as suas obras¹⁵². Na estrutura do livro, temos também subcapítulos, designados por números, a única exceção da quinta parte, que recebe subtítulos. A independência das partes se mostra na medida em que as narrativas apresentam começo, meio e fim, porém esta independência torna-se dependência quando percebemos que o conhecimento das histórias anteriores é importante para obter-se uma melhor compreensão da história principal, pois a coerência do romance é assegurada pela unidade temática.

O livro é composto de duas partes principais, a quarta e a sexta, que nos apresentam a personagem Tamina e revelam a história de sua vida. O narrador nos diz, na sexta parte, que esse livro “É um romance a respeito de Tamina e, no momento em que ela sai de cena, é um romance para Tamina”¹⁵³. Isso nos faz supor que o objetivo principal do livro seja o de apresentar o drama dessa personagem e refletir sobre esse drama na medida de suas possibilidades humanas, pois, de acordo com Kundera, todas

¹⁵¹ KUNDERA, M. *op. cit.*, 1986, p. 78.

¹⁵² No livro *A arte do romance*, ao ser questionado por Christian Salmon para uma revista nova-iorquina, a *Paris-Review*, a respeito de *O livro do riso e do esquecimento* ser composto de sete partes, assim como outros livros seus, Kundera afirma que seus romances são variantes da mesma arquitetura fundamentada sobre o número sete, mas que isso é apenas um imperativo profundo, inconsciente, incompreensível, arquétipo da forma da qual não pode escapar, estabelecida na tentativa de se conseguir uma clareza maior do que é apresentado, sem rodeios. Por isso, a arte da elipse lhe parecia uma necessidade, pois só a partir dela ele teria podido esperar apreender “a complexidade da existência no mundo moderno”, uma vez que ela exige que se vá direto ao coração das coisas. (KUNDERA, 1986, p. 68)

¹⁵³ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p. 156-157.

as outras histórias do livro são variações sobre a história de Tamina, as quais se reúnem em sua vida como um espelho.

Isso ocorre porque, durante a narrativa das outras histórias, muitos símbolos¹⁵⁴ vão sendo apresentados aos leitores. Símbolos esses que carregam em si significados que vão sendo desvelados e apresentados ao leitor, entremeados na vida dos personagens.

O romance é polifônico¹⁵⁵, composto de várias vozes que realizam também suas reflexões e tem como base os acontecimentos de vida dos personagens. Por isso, os temas trabalhados no livro são recorrentes. As situações vividas pelos personagens são muito parecidas e muitas vezes mostram-se como variações da mesma situação. Em alguns momentos, dependendo de uma determinada situação que ocorra com um personagem, as palavras utilizadas para descrevê-lo tomam diferentes significados ou reafirmam o anterior, pois ao longo da narrativa e, até das outras histórias, as palavras ou símbolos são cuidadosamente pensados e repensados pelo autor-narrador.

Barroso, em seu artigo *A voz filosófica do narrador kunderiano*¹⁵⁶, propõe que a narrativa de Milan Kundera faz coexistir sem nenhum tipo de hierarquia uma profusão de vozes, de histórias e personagens independentes, em que tudo isso possui um mesmo estatuto ficcional e, dessa forma, uma das marcas do autor é a de sua presença podendo ser percebida no texto. Segundo ele, “O autor se afirma no interior do romance através da sua voz narrativa e do eco do seu pensamento”, descobrindo-se como um narrador autoral e, uma vez que não se contenta mais em apenas narrar o romance, “aparece como uma instância distinta e autônoma”, “renunciando assim a posição de neutralidade narrativa e assumindo um papel de autoridade narrativa efetiva”. Para Barroso, isso assegura ao autor a possibilidade de explicar suas escolhas, e a nosso ver, oferece a ele a oportunidade de apresentar ao leitor o seu ponto de vista, trazendo para o plano

¹⁵⁴ O termo *símbolo* poderia ser trocado pelo termo *palavra*, pois não temos intenção nenhuma de que ele nos remeta ao período da Literatura denominado Simbolismo, apenas queremos demonstrar que a linguagem é composta por palavras e que essas por carregarem em si significados podem ser tidas como símbolos.

¹⁵⁵ A estrutura polifônica de Kundera tem sua explicação baseada na estrutura musical, na qual se tem o desenvolvimento simultâneo de duas ou mais vozes, que embora perfeitamente ligadas, têm sua relativa independência resguardada. O uso desta estrutura se mostra como uma maneira de fugir da unilinearidade, abrindo brechas na narrativa, porém, as partes se ligam a um todo por meio de um tema comum que fornece ao romance uma unidade e uma coerência interior, sendo assim “A polifonia romanesca é muito mais poesia que técnica”. (KUNDERA, 1986, p. 71)

¹⁵⁶ BARROSO, Wilton. *A voz filosófica do narrador kunderiano*. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.

reflexivo sua posição perante os acontecimentos, posição esta que pode alterar-se ao longo da narrativa, pois ele testa suas possibilidades.

Ainda em Barroso, temos que em *O livro do riso e do esquecimento*, Kundera também traz para o interior do romance suas reflexões autobiográficas e, sendo assim, a presença do autor completa uma tríade que ele denomina de *autor-narrador-personagem*. A autobiografia é uma forma de variação, que constitui o romance de Kundera e sua existência é retirada do âmbito da realidade, o que faz com que a autobiografia só tenha significado no interior do romance, quando englobada ao âmbito da ficcionalidade.

Em *A arte do romance*, Kundera, que é também estudioso da evolução e da estética do romance, propõe que descobrir o que somente um romance pode descobrir seria a única razão de ser do romance. De acordo com ele, os personagens romanescos não têm intenção de ser admirados por suas virtudes e feitos, como nas epopeias, apenas querem ser compreendidos, assim a razão de ser da arte do romance seria a compreensão da vida.

Todavia, para se compreender a vida, há que se compreender primeiramente o que, para Kundera, apresenta-se como uma das questões fundamentais do romance: o enigma do “eu”. Perguntas como: *o que é o eu?; como o eu pode ser apreendido?* são feitas quando personagens imaginários são criados e essas perguntas podem definir as diferentes tendências desses personagens, de acordo com as diferentes respostas fornecidas, pois “[...] é pela ação que o homem sai do universo repetitivo do cotidiano em que todo mundo se parece com todo mundo, é pela ação que ele se diferencia dos outros e que se torna indivíduo”¹⁵⁷.

O escritor acredita que aquele que age revela sua imagem, porém não esconde que algumas vezes a ação mostra-se como um *caráter paradoxal*, pois a imagem pode não ser revelada na ação realizada pelo sujeito, se esse desviar-se do mundo visível da ação e inclinar-se sobre o invisível da vida interior para buscar aí suas respostas. Na ação fica visível uma parcela, até então, ainda oculta do sujeito. Porém esse, no momento em que se depara com as diversas situações, deve buscar em seu interior o amparo de que dispõe para decidir entre agir ou não e pela maneira pela qual se dará essa ação. Só assim a ação pode ser elevada a categoria de autorretrato.

¹⁵⁷ KUNDERA. *op. cit.*, 1986, p. 27.

Contudo, não é pela vida interior do homem que se pode atingir o “eu” em seu caráter único, pois isso ultrapassaria as possibilidades do romance, no qual o sujeito se vê tolhido pelas determinantes exteriores, que acabam por esmagar as causas interiores. Segundo ele, “somos cada vez mais determinados pelo exterior, por situações das quais ninguém pode escapar e que cada vez mais nos fazem parecer uns com os outros”¹⁵⁸. Com isso, não nega que seus personagens tenham vida interior, mas propõe que, em seus romances, ele tenta desvendar outro enigma: o da existência.

Desse modo, Kundera foge da descrição meramente psicológica e comprova que seu interesse pela problemática existencial do personagem não torna o romance *vazio*, mas torna *vivo* o seu personagem. Em suas palavras, “tornar um personagem “vivo” significa: ir até o fim de sua problemática existencial. O que significa: ir até o fim de algumas situações, de alguns motivos, até mesmo de algumas palavras com que ele é moldado. Nada mais.”¹⁵⁹. Sendo assim, o “eu” ou a “vida interior”, dentro de uma perspectiva psicológica, mostrar-se-ia mais leve, se comparado ao peso que adquire quando carrega nos ombros o fardo do mundo, presente na coletividade.

Portanto, apreender um “eu” em Kundera significa apreender a essência de sua problemática existencial. Como já foi dito, o escritor compõe seus romances realizando a descrição de seus personagens por meio de algumas palavras-chave, apresentadas como códigos existenciais. Cada palavra pode apresentar um significado diferente no código existencial de outro personagem, por ser ele revelado progressivamente apenas na ação e mediante as situações.

As leituras que nosso escritor faz do interior de seus personagens são realizadas de fora para dentro, nelas as ações desencadeiam as reflexões. Dependendo da ação que um personagem exerça, podem ser possibilitadas várias reflexões, que não são reflexões do personagem somente, mas também do autor Milan Kundera, por isso seus personagens são denominados de *egos experimentais*. Podemos definir os *egos experimentais* como personagens inventados para que o autor possa compreender as possibilidades da existência e também esclarecer para si próprio seus preconceitos¹⁶⁰.

Como para Kundera um romance tem a intenção de descobrir uma parcela até então desconhecida do autor, no momento de criação ele não sabe ainda o que está por

¹⁵⁸ *Idem*, p. 30.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 36.

¹⁶⁰ De acordo com Gadamer, os fatos históricos estão inseridos em nós, pois somos seres marcados pela temporalidade do mundo, por um lado eles limitam nossa compreensão, mas por outro, se analisados e interpretados, podem ser tidos como aquilo que a propicia.

vir, apenas tem um tema ou uma idéia, que enquanto fio condutor vai nortear sua proposta de escrita.

3.2.1 Um romance em sete partes

Para desvendar *O livro do riso e do esquecimento*, é preciso mergulhar de cabeça em uma narrativa, na qual predomina a repetição e a recorrência não só de capítulos, mas também de parágrafos, temas e palavras no interior de uma construção romanesca, em sete partes, que parecem distribuídas em uma estrutura na qual as memórias vão e vêm, persistem, mas tomam várias formas na construção/criação de uma narrativa não linear. O romance é criado gradativamente a partir do pressuposto de que para atribuir um significado às palavras - dando às imagens um estatuto de criação poética -, o escritor utiliza-se da memória e busca, na base, aquilo que oferece às palavras um sentido vital.

O livro que escolhemos para nossa análise, como já dissemos, tem como personagem principal Tamina, e as histórias dos outros personagens servem, sobretudo, para que, ao final da narrativa, o autor possa construir significados para a história dessa personagem principal - história que é também a sua -, no intuito não só de resgatá-la, mas também de refletir sobre ela e compreendê-la melhor. E como o percurso que vamos realizar no interior da obra será determinado pelo nosso eixo epistemológico - a memória -, cabe aqui também apresentar partes das outras narrativas presentes no livro para colocar o leitor a par do processo de criação de Kundera.

As partes do romance são distribuídas sob os seguintes títulos:

- primeira parte: As cartas perdidas;
- segunda parte: Mamãe;
- terceira parte: Os anjos;
- quarta parte: As cartas perdidas;
- quinta parte: Litost;
- sexta parte: Os anjos;
- sétima parte: A fronteira.

Há duas partes do livro em que os títulos se repetem: a quarta e a sexta, que contam a história de Tamina e as quais temos interesse em analisar mais detidamente.

Tamina, como o próprio autor deixa claro, é a protagonista do livro e, apesar de nele conter várias histórias, com outros personagens, é a história dela que interessa ao

autor contar. Ao que nos parece, Tamina será para o autor seu *ego experimental*, um personagem que se aproxima muito dele, na medida em que *esquecer* passa a ser o problema existencial, que mexe profundamente com sua vida.

No início da quarta parte do livro, o autor-narrador nos apresenta sua heroína:

Dessa vez, para mostrar mais claramente que minha heroína é minha e só pertence a mim (estou mais preso a ela do que a qualquer outra), vou chamá-la por um nome que nenhuma mulher jamais teve: Tamina. Imagino que ela é bela, alta, que tem trinta e três anos e que é de Praga.¹⁶¹

Mas quem é verdadeiramente Tamina? O autor não nos fornece muitas informações pessoais sobre ela: sua personalidade, o que se passa em seu interior, como ela sente as coisas ao seu redor. Apenas nos coloca a par do que considera ser o maior problema de sua vida e algo que interfere diretamente em sua existência: a tentativa de resgate das lembranças de seu passado.

O esquecimento, junto com o riso, são as duas palavras que ditam o rumo da história de Tamina. Ela não quer esquecer. O apego às suas memórias é tamanho a ponto de impedi-la de seguir adiante. Contudo, mesmo vivendo em função das memórias, ela tem ainda um objetivo de vida, e este quando perde o sentido, faz com que viver passe a ser irrelevante para ela.

O livro de Kundera é composto de sete partes, entretanto, Tamina, personagem central da narrativa, só nos é apresentada na quarta e na sexta, ou seja, praticamente ao final. Partimos do pressuposto de que isso ocorre porque o autor apropria-se de um processo de criação que vai além da mera descrição de fatos, de personagens e de acontecimentos. Ele busca refletir a realidade que se apresenta e, para isso, precisa necessariamente introduzir o leitor no espaço de sua narrativa, levando-o a pensar o significado de alguns termos que lhe serão apresentados a todo o momento.

Contudo, definir esses termos não é tão simples como parece, pois eles não estão fechados dentro de um significado. Eles adquirem um significado quando são pensados e refletidos na vida dos personagens, quando o leitor passa a compreender melhor o drama que acomete cada personagem e, percebendo como aquilo interfere em sua vida, consegue compreender suas atitudes, tomadas diante das situações que vão sendo apresentadas ao longo da narrativa.

Muito do que aflige Tamina foi realmente vivenciado pelo próprio autor: a fuga de seu país; o deixar para traz seu passado; o distanciamento das pessoas que amava; o

¹⁶¹ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p. 77.

medo do esquecimento com o obscurecimento e a perda das memórias; entre outros dramas existenciais. Porém, Tamina é apenas uma personagem. E, ao contrário do autor, conseguiu deixar para traz o que mais a incomodava, mesmo que para isto tivesse que abdicar de sua própria vida.

A narrativa de *O livro do riso e do esquecimento* é erigida sobre a base da memória, contudo, a memória, quando entendida como forma de fixação de um passado que quer escapar, apresenta-se como esquecimento. O esquecimento, então, mostra-se como um dos temas mais importantes do romance e sobre o qual a obra será construída. Por isso tentar defini-lo, o mais brevemente possível, passa a ser um dos objetivos de Kundera, já na primeira parte do livro. E como já foi dito anteriormente, esse é um romance em variações. Sempre que possível, há necessidade de um retorno às outras narrativas para que estas venham a complementar a história de quem acreditamos ser a personagem principal do romance: Tamina.

Durante o andamento do livro, nas primeiras partes, percebemos uma necessidade do autor de esclarecer para o leitor o significado de palavras-chave que serão utilizadas por ele no decorrer da história. Os esclarecimentos dão-se mediante interrupções¹⁶² da narrativa e em momentos nos quais o narrador apresenta alguns fatos Históricos¹⁶³ que tiram sua linearidade, o que se repetirá no decorrer do livro.

Contudo, devemos ter em mente que uma interrupção, logo de início, não demonstra que o autor queira que o leitor adote subitamente significados fornecidos para o tema e para as palavras-chave durante a descrição das passagens e que os carregue durante toda a leitura da obra. Como já afirmamos, em Kundera os significados serão “analisados, estudados, definidos e redefinidos” no decorrer da narrativa. As metáforas serão transformadas e só adquirirão um significado final, ou não, durante o desenrolar da ação dos personagens dentro de suas situações existenciais.

Os vários momentos nos quais a narrativa é interrompida para dar espaço ao narrador e para que ele relate um fato Histórico servem também para fornecer a ela certa credibilidade. Os fatos históricos servem para que o autor, por meio do narrador, possa

¹⁶² Em artigo intitulado *A voz filosófica do narrador kunderiano*, Barroso afirma que “O narrador kunderiano é um autor emancipado, inventa um espaço para si no interior da narrativa, seu lugar é onde esta é interrompida, esse efeito permite a dissipação da ilusão realista e introduz uma reflexão realista sobre questões significativas da existência humana e sua insignificância eterna” (2008).

¹⁶³ “Todas as circunstâncias históricas eu trato com uma economia máxima. Eu me comporto em relação à História como o cenógrafo que monta uma cena abstrata com alguns objetos indispensáveis a ação” (KUNDERA, 1986, p. 37).

trazer para o romance suas reflexões e até seus pontos de vista iniciais. Um desses momentos dá-se logo, de início, quando lemos que:

O assassinato de Allende encobriu rapidamente a lembrança da invasão da Boêmia, efetuada pelos russos; o sangrento massacre de Bangladesh fez esquecer Allende; a guerra no deserto do Sinai cobriu com seu alarido as lamentações de Bangladesh; os massacres do Camboja fizeram esquecer o Sinai, e assim por diante, até o esquecimento completo de tudo e de todos.¹⁶⁴

O autor-narrador realiza uma reflexão sobre o caminhar da história na modernidade, afirmando que, antigamente, a história seguia lentamente e conseguíamos guardar os fatos na memória, mas hoje, o tempo avança a grandes passos: um acontecimento histórico modifica-se com o novo no dia seguinte e assim sucessivamente. Ele afirma que, por isso, os acontecimentos históricos não são mais “pano de fundo no relato do narrador, mas sim uma surpreendente *aventura* que se desenrola no segundo plano da banalidade, demasiado familiar, da vida particular”¹⁶⁵. O narrador deixa claro que não existe um só acontecimento histórico que se possa supor conhecido de todos, pois, muitas vezes “é preciso falar de acontecimentos que se passaram a alguns anos como se tivessem mil anos de idade”¹⁶⁶.

Há um momento na primeira parte do livro, em que o narrador fala da Primavera de Praga, diz que para não distrair o país de seu idílio¹⁶⁷ restaurado, foi preciso reduzir os acontecimentos ruins a nada. Assim, encobriu-se o que não se queria que o povo lembrasse e, por isso não se comemora o dia 21 de agosto, como forma de apagar da História os nomes dos que se rebelaram.

Por essa entre outras passagens do livro é que acreditamos que o processo de criação de Kundera dá-se a partir de uma tentativa de resgate da memória, de uma memória que é a sua, que é a de seu país e, por perceber que em alguns momentos o autor ampara-se sobre os fatos Históricos, este processo também se mostrará como uma tentativa de resgate da História. De acordo com o autor, como a historiografia escreve a História pelo ponto de vista da sociedade e não do homem, os acontecimentos históricos

¹⁶⁴ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p. 11.

¹⁶⁵ *Idem*, grifo do autor.

¹⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁷ Esta palavra é muito usada na escrita de Kundera e de acordo com Fuentes, seria “o nome do vento terrível que, constante e desordenado que atravessa as páginas dos livros de Milan Kundera. [...]. Alento túbio da saudade, resplendor tormentosos da esperança: o olho gelado de ambos os movimentos, o que nos conduz a reconquistar o passado harmonioso da origem e o que nos promete a perfeita beatitude no futuro, confunde-se em um só, o movimento da história. De forma única, a ação histórica saberia nos oferecer, simultaneamente, a saudade do que fomos e esperança no que seremos” (*Em 68: Paris, Praga e México*, 2008, p. 113).

muitas vezes são esquecidos, mas que esses acontecimentos são importantes para quem foi obrigado a viver sob o regime comunista¹⁶⁸, ou seja, Kundera não está preocupado em reproduzir a história factual, mas interessa-se, sobretudo, pela história do indivíduo dentro dela, como foi o seu caso.

Apesar disso, Kundera nos diz que a Primavera de Praga não é descrita no livro em sua dimensão político-histórico-social, mas como uma das situações existenciais fundamentais: “o homem (uma geração de homens) age (faz uma revolução) mas seu ato lhe escapa, não lhe obedece mais (a revolução reprime, assassina, destrói), ele faz tudo para retomar e domar este ato desobediente (a geração funda um movimento oposicionista, reformador) mas em vão. Não se pode nunca retomar o ato que uma vez nos escapou”¹⁶⁹.

Quando iniciamos a leitura da sexta parte percebemos que ela nos faz retornar à primeira parte do livro, que conta a história de Mirek, entremeada pela história de Praga. Nessa parte o narrador nos diz que em 1948, Gottwald, dirigente comunista, discursou para centenas de milhares de cidadãos, que se encontravam na Cidade Velha, em Praga. Ao seu lado achava-se Clementis, que solidário tirou seu gorro de pele e o colocou na cabeça de Gottwald, pois nevava e fazia frio, e ele estava com a cabeça descoberta. Foram tiradas muitas fotografias retratando esse momento, pois na sacada onde eles se encontravam, segundo o autor, começou a história da Boêmia comunista. Quatro anos mais tarde, Clementis, acusado de traição, fora enforcado e, conseqüentemente, desaparecera também de todas as fotografias. Dele, só ficara nos retratos, o gorro de pele na cabeça de Gottwald.

O personagem Mirek é introduzido na narrativa quando faz a seguinte afirmação: “A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento”¹⁷⁰. Em *A arte do romance*, Kundera define a palavra esquecimento a partir da frase dita por Mirek e nos dá pistas do caminho pelo qual vai seguir no decorrer do romance:

“A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento”. Esta frase de *O livro do riso e do esquecimento*, pronunciada por um personagem, Mirek, é freqüentemente citada como a mensagem do romance. É que o leitor reconhece em um romance, de início, o “já conhecido”. O “já conhecido” deste romance é o famoso tema de Orwell: o esquecimento imposto por um poder totalitário. Mas a originalidade do relato sobre Mirek eu vi inteiramente sob outro aspecto. Esse Mirek que, com todas as suas forças, se defende para que não o

¹⁶⁸ KUNDERA. *op. cit.*, 1986, p. 39.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p. 7.

esqueçam (ele e seus amigos e seu combate político) faz ao mesmo tempo o impossível para fazer esquecer a outra (sua ex-namorada de quem se envergonha). Antes de se tornar um problema político, o querer do esquecimento é um problema antropológico; desde sempre, o homem conhece o desejo de reescrever sua própria biografia, de mudar o passado, de apagar os vestígios, os seus e os dos outros. O querer do esquecimento está longe de ser uma simples tentação de enganar. (...) O esquecimento: ao mesmo tempo injustiça absoluta e consolação absoluta. O exame romanesco do tema do esquecimento é sem fim e sem conclusão.¹⁷¹

Como já dissemos, a palavra esquecimento aparece relacionada diretamente à memória, como se a lembrança pudesse significar também esquecimento. Clementis é lembrado pela presença do gorro na cabeça de Gottwald e o objeto entra na narrativa como uma forma de fazer com que aquele não seja esquecido. Por meio do gorro Clementis faz-se presente na fotografia e acaba por ser lembrado.

Sabendo não ser seguro expor com liberdade suas palavras, sem atentar contra a segurança do Estado, o personagem Mirek decide tirar de seu apartamento alguns de seus escritos comprometedores: diários, correspondências, minutas de reuniões e levar para um lugar seguro. Decide também procurar Zedna, mulher com quem tivera uma ligação por três anos, a vinte e cinco anos atrás. Em uma época da qual restaram apenas algumas lembranças, entre elas algumas cartas das quais Mirek gostaria de se desfazer para esconder seu passado. Com a chegada dos russos, ele recusou-se a negar suas convicções, foi demitido de seu trabalho e perseguido por policiais à paisana. Ela, ao contrário, fazia parte dos dois por cento da população, que acolheram a chegada dos tanques russos. Quando está indo ao encontro de Zedna, Mirek percebe que está sendo seguido pela polícia secreta e que ainda não tivera tempo de se desfazer de seus papéis comprometedores.

O narrador nos diz que ele não vê a hora de rever Zedna, principalmente agora que está pressentindo a proximidade de seu fim. No passado ele não se casara com ela, não por problemas de convicção ou porque era muito novo e ela mais velha, o fato é que ela era feia¹⁷², “o nariz protuberante de Zedna projetava uma sombra em sua vida”¹⁷³. O narrador nos revela que Mirek dormia com as mulheres feias porque não tinha coragem de abordar as bonitas; fraqueza que escondia. Contudo, Zedna representava para ele a sua juventude detestada, um passado que insistia em presentificar-se em folhas de papel, que guardavam uma explosão de sentimentos que ele queria esquecer.

¹⁷¹ KUNDERA. *op. cit.*, 1986, p. 114.

¹⁷² A palavra “feia” em Kundera não pode ser substituída por termos como “horrível” ou “insuportável”, pois representa a definição de um julgamento estético para uma situação moral e em sua concepção ela é insubstituível, uma vez que “a onipresente feiura do mundo moderno, misericordiosamente velada pelo hábito, surge brutalmente no menor de nossos momentos de desespero” (KUNDERA, 1986, p. 116).

¹⁷³ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p.15.

Ao se reencontrarem, Mirek e Zedna conversavam quando ela pede para que ele recapitule, que negue tudo o que disse ou fez contra o partido comunista. Porém, ele sabe o que acontecerá se o fizer: “Vão forçá-lo a jogar longe sua vida e transformar-se numa sombra, num homem sem passado, num ator sem papel, e a transformar em sombra até mesmo sua vida rejeitada, até mesmo esse papel abandonado pelo autor. Dessa maneira, metamorfoseado em sombra, eles o deixarão viver”.¹⁷⁴

E, aproveitando o momento em que a conversa toma outro rumo, Mirek pede a Zedna as cartas, que em outro tempo havia-lhe escrito. Pensando que as cartas poderiam ter sido escritas por amor, volta ao passado, porém imagina-se as levando consigo para jogá-las na lixeira. Zedna pergunta o porquê de ele querer as cartas e ele responde que é porque está em uma idade em que se olha para trás. Diz que olha para trás porque se esquece de como era quando jovem, que sabe que fracassou e, por isso, quer saber de onde partiu para saber onde cometeu o erro. Zedna nega-se a devolver as cartas, então Mirek as pede emprestadas, e novamente tem seu pedido negado. Mirek tinha medo de que Zedna desse as cartas para alguém ler, tinha medo de que os outros soubessem que ele havia tido um caso com uma mulher feia. Ele foi ao encontro com Zedna para tentar “esmagar” seu passado com o punho, mas não conseguiu, “Achava insuportável que um pedaço de sua vida ficasse nas mãos de Zedna [...]”.¹⁷⁵

Mirek conta a Zedna que está sendo perseguido, mas ela não acredita. Ele tenta despistar seus seguidores, vê uma casa e flores na janela e recorda-se de uma época há muito esquecida. A imagem de outra casa pintada de branco com begônias vermelhas no peitoril lhe vem à mente. Trata-se de um pequeno hotel numa cidadezinha nas montanhas, durante suas férias de verão. Lembrança de quando tinha 20 anos e amava Zedna. Ele queria tirar Zedna de suas lembranças não porque a amava, mas porque a tinha amado, queria encobrir esta passagem de sua vida e reescrevê-la, apagando do passado o que não lhe agradava. Da mesma maneira que o partido comunista apagou Clementis da História, Mirek tentava apagar a ex-amante de sua vida. Nas palavras do narrador o futuro é um vazio que não interessa a ninguém, mas o passado cheio de vida fere. Por isso queremos destruí-lo ou pintá-lo novamente e, sendo assim, “Só queremos ser mestres do futuro para podermos mudar o passado”.¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Idem*, p. 18.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 21.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 24.

Ao voltar para casa Mirek encontra o carro e os homens que havia conseguido despistar. Eles estavam acompanhados de seu filho e traziam em mão um mandado de busca, junto a uma lista de objetos apreendidos: cartas de amigos, documentos dos primeiros dias de ocupação russa, análises da situação política, atas de reuniões e alguns livros.

Concluindo a primeira parte do livro, o autor-narrador informa ao leitor que no contexto político-histórico retratado emigraram 120 mil pessoas e que outras 500 mil, que foram reduzidas ao silêncio e expulsas de seus trabalhos, desapareceram invisíveis e esquecidas. Com a prisão e desaparecimento dessas pessoas, os russos “queriam apagar da memória centenas de milhares de vida, para que ficasse apenas o tempo imaculado do idílio imaculado”¹⁷⁷, contudo, o romance de Kundera afirma que Mirek ficará na história como uma mancha, assim como o gorro de Clementis, que aparece na cabeça de Gottwald.

A História trazida por Kundera para o romance serviu para criar uma nova situação existencial para o personagem, tornando transparente algo dele, desnudando-o na ação diante das infinitas possibilidades que lhe foram apresentadas. O personagem Mirek fora colocado em uma situação existencial na qual fora preso e condenado a seis anos de prisão, assim como muitas outras pessoas na história de Praga – episódio que também faz parte da história de Kundera -, com a diferença de que, para Mirek, - que é apenas um personagem - a prisão seria apenas uma “cena maravilhosamente iluminada de História”¹⁷⁸ e ele não poderia imaginar fim melhor para o romance de sua vida.

Assim como Mirek, Tamina é apenas uma personagem e, por isso, afirmar que pensar em Tamina é pensar em Kundera, mostrar-se-ia como senso comum, quando pensamos que muito se diz sobre afirmar que um personagem possa trazer em si muito de seu autor. Mas temos bem claro, a partir de nossa explanação e análise do texto de Kundera, que há uma linha muito tênue entre o que seus personagens vivem e o que viveu seu criador. Nas passagens do livro vemos claramente um “eu” que ao mesmo tempo em que tenta se esconder atrás de um personagem, se mostra nas reflexões que realiza sobre a vida dele. E são essas reflexões que devolvem a Kundera um passado de lembranças mal compreendidas, que tira de suas costas o peso de uma vida que poderia ter sido vivida de outra maneira, se não fossem as influências do mundo exterior.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 26.

¹⁷⁸ *Idem*.

Tamina é de Praga, porém não vive mais lá, tal qual Kundera, teve de deixar seu país por problemas políticos. Para continuar mantendo qualquer tipo de vínculo com suas raízes, acabou por promover uma busca sofrida e solitária no intuito de trazer da terra natal algumas cartas e diários que foram deixados em seu país, na casa da sogra. Nos diários estão descritos os 11 anos de sua vida, passados ao lado do marido, agora falecido. O resgate destes pertences apresenta-se como uma tentativa de resgate de um tempo que passou e que só foi conservado em seus escritos.

A obsessão em recuperar os escritos revela, acima de tudo, a necessidade vital de manter acesas as chamas das lembranças, e isso só lhe parece possível por meio do contato físico com o passado, pois, no nível da abstração, as lembranças diluem-se e perdem-se numa velocidade espantosa. Assim, a batalha travada no campo objetivo, com o intuito de recuperar as cartas e diários, acontece paralelamente à intensa luta desencadeada no universo subjetivo, no sentido de reter, a qualquer custo, o que sobrou das frágeis lembranças e dos fragmentos de memória, uma vez que sua existência só é assegurada com o retorno ao passado e é esse retorno que possibilita dar sentido e ressignificar o presente.

Pavel, marido de Tamina, foi quem pediu para que ela escrevesse os diários contando o desenrolar de suas vidas. Mais tarde tiveram que deixar a Boêmia, ilegalmente, e temendo serem presos não levaram o embrulho. Pavel adoeceu e morreu no estrangeiro, então, a única coisa que sobrou desse passado para Tamina foram suas cartas e os escritos sobre as coisas que vivenciou ao lado do marido. Por isso ela tenta de todas as maneiras encontrar alguém que vá a Praga e que possa trazer o seu embrulho.

A personagem se desespera porque o passado está cada vez mais pálido e tenta de todas as maneiras não esquecê-lo. Percebe que a memória muda com o tempo, que ela não é fiel e que o lembrar completamente é quase que impossível. Tamina percebia que a imagem do marido lhe fugia irrevogavelmente. O narrador nos diz: “Imagino que o mundo se ergue ao redor de Tamina, cada vez mais alto, como um muro circular, e que ela é um pequeno gramado lá em baixo. Nesse gramado cresce apenas uma rosa, a lembrança de seu marido”¹⁷⁹. Ele deixa claro que esta busca desesperada pelo resgate das memórias de um passado que se foi faz com que Tamina olhe para trás, somente para trás.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 81.

Os diários são a representação de registros, que tendem a perpetuar os momentos vividos e fazê-los persistir. Eles são uma tentativa de resgate do tempo que se foi, por isso ela não pode deixá-los para traz, pois se assim o fizesse estaria deixando o passado se perder e com isto ela também se perderia. O narrador nos diz que “Assim como seu passado se contrai, se desfaz, se dissolve, Tamina encolhe e perde seus contornos”¹⁸⁰. O que a impulsiona no presente é um desejo de vida, mas que tem sua estrutura solidificada no passado.

Nossa personagem romanesca era para ser poética, ela é bela, assim como as musas inspiradoras da poesia. Todavia, o narrador nos adianta que “se o edifício vacilante das lembranças cai como uma tenda mal levantada, não vai sobra nada de Tamina a não ser o presente, esse ponto invisível, esse nada que avança para a morte”¹⁸¹, e seu fim fica claro ao leitor desde o princípio, será trágico e, por isso, o romance é “o livro do riso”, é irônico.

Talvez o fato de o narrador avisar, já de início, o fim que aguarda nossa heroína, tenha como objetivo apenas mostrar ao leitor que, mesmo ela sendo uma personagem de romance, carrega nos ombros uma certeza humana: a de que todas as pessoas caminham inevitavelmente para a morte. Tamina traz em si algo de humano, e que a aproxima do autor e faz com que eles possam conviver mutuamente e literariamente. Ambos carregam consigo uma nostalgia, uma tristeza pela separação de tudo aquilo que acreditavam lhes pertencer e que, no entanto, tiveram que deixar para traz: o país, a família, a casa, a cidade, os amigos, etc. Como só é nosso o que vivemos e não aquilo que temos, nossas lembranças nos tornam quem somos, nos diferenciam, ao mesmo tempo em que nos unem aos outros que fazem parte de nossa vida. Por isso, perceber que se distancia de seu passado é algo que incomoda nossa personagem e também nosso autor, pois tira deles o eixo que os equilibra, fazendo-os flutuar em um imenso mar de sombras.

A obra de Kundera é uma reflexão de sua própria vida espelhada na vida de seus personagens. Cada personagem carrega nos ombros um pouco do autor, sofre seus anseios, sofre suas angústias, sofre seus conflitos existenciais. Kundera é cada um de seus personagens, e cada um de seus personagens tem algo de seu criador. As situações pelas quais passam são situações que muitas vezes foram realmente vivenciadas, mas

¹⁸⁰ *Idem*, p. 84.

¹⁸¹ *Idem*.

que quando recebem o estatuto da tradução poética do autor, transformam-se em histórias ficcionais.

Kundera diz que o autor constrói-se no texto, mas existe uma distância entre aquele que escreve e o que é narrado. Segundo ele, o narrar um espaço bibliográfico ajuda na constituição de um individualismo moderno, pois torna o ser individual dentro de uma coletividade. E a memória é uma tentativa de recuperar o que não pode ser restaurado, ela procura oferecer coerência ao que não é coerente; pode haver uma ilusão de recuperação, mas ela não é ingênua. Os autores tentam conferir coerência ao caos que é a vida, pois o universo romanesco é subjetivo, e existem inúmeras razões para que o autor escreva determinada coisa. Contudo, para Kundera não há invenção da coisa dita, escrita ou narrada, o que há é a criação de uma maneira de falar da coisa.

Há um momento na narrativa em que o narrador pergunta-se por que Tamina não havia pedido seus diários antes. E a resposta apresentada seria a de que fora por causa da polícia secreta, que checava todas as correspondências e ela não queria a polícia tendo acesso a sua vida particular, pois acreditava que seus escritos pertenciam somente a ela.

Nesta parte do livro encontramos uma reflexão sobre o valor da escritura, do escritor e sobre o valor do olhar do outro. O escritor sobrevive na palavra, do contrário desaparece sem ser ouvido ou notado. Assim como para Tamina há uma sobrevivência do passado nos diários e ela sobrevive neles, o olhar de alguém estranho que não a conhece colocaria em questão sua própria existência.

Hugo, amigo de Tamina, convida-a para almoçar. Ela aceita por causa do interesse pelo uso do telefone para ligar a Praga e pedir seu embrulho. Os dois vão passear no zoológico, ela lhe conta sobre o embrulho e ele se dispõe a ir buscá-lo em Praga, na casa da sogra de Tamina.

O narrador faz uma pergunta: Se Tamina é tão apegada às suas lembranças, por que não volta a Boêmia? Ela é insignificante, pode ficar no país, de que ela tem medo? E a resposta oferecida ao leitor é de que em seu país todos tinham traído seu marido e se ela voltasse, o trairia também. Um mês depois da morte do marido, Tamina tentara suicidar-se (nadando) e não conseguira. Isso para que o narrador nos coloque a par de uma das qualidades da heroína do livro: ela é uma excelente nadadora; premissa que não interferirá em seu fim trágico, mas acabará por mostrá-lo mais irônico e risível ainda.

Tamina liga para Praga e pede ao pai para pegar seus embrulhos na casa da sogra. Ele diz que pedirá ao irmão dela, mas a critica dizendo ser isso uma bobagem.

Ela tinha medo de que os outros lessem suas cartas. O que dava sentido as suas lembranças íntimas era o fato de seus escritos serem destinados somente a ela. Por isso queria resgatá-los o mais depressa possível, “enquanto a imagem do passado que neles estava fixada ainda não estivesse estragada”¹⁸².

A personagem sonha com avestruzes, os quais se encontravam em uma cerca e falavam todos ao mesmo tempo. Apavorada, não podia mexer-se e observava-os como que hipnotizada, conservando os lábios fechados porque carregava na boca um anel de ouro e tinha medo de perdê-lo. O autor-narrador nos explica o significado do sonho de Tamina, diz que imagina o anel em sua boca para refletir a morte e o silêncio - boca fechada com o anel de ouro seria a simbologia do guardar silêncio. Os avestruzes são a representação das pessoas que ela conhece e que querem lhe dizer alguma coisa, que querem lhe falar de si, que pensam ser importante o que querem dizer.

Hugo e Tamina saem para jantar e ele lhe promete que vai a Praga buscar seu embrulho. Estando em seu apartamento, Hugo agarra e tira as roupas de Tamina e os dois fazem amor. Desde a morte do marido Tamina não tinha feito amor com outro homem. Ela sabia que se tirasse sua roupa diante de outra pessoa veria nela a imagem do marido. Acreditava que depois de morto, ele mostrava-se a ela sem condições de defender-se, e, por isso, ela não faria mal a ele.

No momento do ato ela pensa em seus diários e não se entrega totalmente, pelo contrário, esforça-se por lembrar-se dos momentos vividos com o marido. Hugo percebe, fica decepcionado e diz a ela que quer escrever um livro a respeito do amor. Ela não dá importância a ele e lhe pergunta quando vai a Praga. Ele então percebe que ela o está usando e sente desejo de vingança.

Hugo fala a Tamina que escreveu um artigo no qual analisa o problema do poder e critica o que aconteceu em Praga, por isto tornou-se conhecido no país dela e não poderá ir até lá. Diz que não quer que as coisas em seu país acabem como as coisas no país dela. Ela sente repugnância, vai ao banheiro e vomita pensando na ‘relação amorosa’ que tiveram, sente nojo e ao mesmo tempo sente-se como se tivesse traído o marido, então percebe: “que a memória do nojo é, portanto, maior do que a memória da ternura (...) e que em sua pobre cabeça não iria sobrar nada a não ser esse sujeito que tinha mau hálito”¹⁸³.

¹⁸² *Idem*, p. 97.

¹⁸³ *Idem*, p. 109.

Tamina percebe tarde demais que não vale a pena tentar resgatar o passado passando por cima de si mesma, e então o narrador nos coloca a par do que aconteceu a ela nos últimos dias que antecederam o seu fim: “Continuou servindo cafés e nunca mais telefonou para Praga”¹⁸⁴. Aqui podemos resgatar uma citação que faz parte da história do personagem Jan, retratada na sétima parte do livro, quando esse repensa o sentido da palavra fronteira, como algo que está sempre presente na vida das pessoas e independe do tempo e da idade, diz que “Basta tão pouco, uma ínfima corrente de ar para que as coisas se movam imperceptivelmente, e aquilo por que ainda teríamos dado a vida um segundo antes aparece de repente como um contra-senso no qual não há nada”¹⁸⁵.

Como já afirmamos, há no livro uma junção entre a metáfora da vida de Tamina e a História de Praga. Uma crítica às pessoas que tinham suas convicções, que ficaram apegadas a um passado, que fizeram de tudo para resgatá-lo e que, ao final, acabaram por perceber que nada valia a pena, o que pode ter gerado o esquecimento.

No romance, na condição de narrador, autor e personagem ao mesmo tempo, Kundera escreve e reflete acerca das mudanças ocorridas em Praga ao longo dos anos, com as diferentes tomadas de poder. Ele tece críticas àquela que afirma ser uma cidade sem memória, onde tudo é esquecimento.

A rua onde nasceu Tamina chamava-se Rua Schwerinova. Isso foi durante a guerra, e Praga estava ocupada pelos alemães. Seu pai nasceu na Avenida Tchernokostelecka – a avenida da igreja preta. Foi sob o Império Austro-Húngaro. Sua mãe instalou-se na casa de seu pai, na Avenida do Marechal Foch. Isso foi depois da guerra de 14-18. Tamina passou a infância na Avenida Stálin, e foi na Avenida de Vinohrady que seu marido foi buscá-la para levá-la para seu novo lar. No entanto, era sempre a mesma rua, só o nome era mudado, constantemente; faziam-lhe lavagem cerebral para apatetá-la.¹⁸⁶

Os nomes dos lugares têm sua importância por demonstrarem uma continuidade do passado. O nome carrega em si uma história e quando os lugares são rebatizados essa história fica para trás como uma tentativa de se recomeçar uma nova. Mudar o nome de um lugar é o mesmo que propor para as pessoas dali que aquilo que se passou e aquilo que elas viveram deve ser esquecido, pois não importa mais, importa o que se seguirá dali por diante.

Para o autor, a memória de um lugar e sua designação estão diretamente relacionados à identidade das pessoas e ao que elas são e, dessa forma, se o nome é uma

¹⁸⁴ *Idem*, p. 109.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 204.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 150.

continuidade com o passado, perdendo o nome elas perdem suas referências e, conseqüentemente, suas identidades ficam comprometidas. Dessa maneira, a tática para liquidar-se com um povo seria a de começar-se por lhe tirar a memória, que pode se dar ao destruir seus monumentos, seus livros, sua cultura e até lhe tirando o direito de utilizar sua língua, o que pode fazer com que um povo seja esquecido e levado a morte.

A história do pai do autor-narrador, que aparece na sexta parte do livro, entremeada à história de Tamina, conta que ele perdeu pouco a pouco o uso da palavra e que apenas ria quando tinha que dizer outra palavra por ter esquecido a primeira. Seu pai perdeu a memória e as coisas passaram a perder seus nomes. O que lhe restava se resumia a: É estranho. Talvez porque quando não reconhecemos as coisas elas se tornam estranhas para nós.

Ao que o narrador nos diz, Tamina continuou a servir café em uma pequena cidade no oeste da Europa, mas perdeu seu brilho. A possibilidade de perder ou de não conseguir reaver suas memória fez com que ela deixasse de ser, se tornando uma estranha para si mesma, uma pessoa sem passado e, portanto, sem identidade. Sua vida perdeu o sentido, até que um dia ela não apareceu no trabalho e, não sendo encontrada em casa, foi dada como desaparecida.

No dia de seu sumiço, um rapaz de jeans estava sentado ao balcão do bistrô onde Tamina trabalhava e bebia Coca. Ele a chamou e iniciou uma conversa. Intrigava a ela o rapaz lhe fazer perguntas, demonstrando interesse por sua vida. Ele ouviu-a com atenção e olhando-a nos olhos disse que o que ela chamava de lembrar era, na realidade, algo muito diferente, era como se fascinada, ela se observasse esquecer, “o olhar triste que ela lança para trás não é mais a expressão de fidelidade a um morto. O morto desapareceu de seu campo de visão e ela olha para o vazio”¹⁸⁷. O autor-narrador diz que não são as lembranças que tornam o olhar de Tamina pesado e sim o remorso do esquecimento, uma vez que ela não se perdoará por ter esquecido.

Para deixar o remorso para traz, Tamina tem que esquecer seu esquecimento e para isto ela acredita que terá que partir para um lugar onde as coisas sejam leves como a brisa, onde as coisas tenham perdido o seu peso e não haja o remorso. Ela sai do café com o rapaz e é ele quem a leva para a ilha das crianças.

A relação entre o peso e a leveza nos remete à segunda parte do livro, na qual o autor-narrador nos apresenta a história de Markéta e Karel, que dá margem para uma

¹⁸⁷ *Idem*, p. 154.

reflexão sobre a relação dessa oposição com o amadurecimento pessoal. Conta que o casal tinha para sua vida um lema: *o mais longe possível de mamãe*. Devido a algumas desavenças com a sogra, Markéta e o marido decidiram ir morar em outra cidade, do outro lado do país. Porém, com o passar dos anos, após analisar a situação, Markéta chega à conclusão de que a sogra era inofensiva e que ela havia dado importância demais às suas gritarias, pois “Naquela época considerava mamãe como uma criança considera um adulto, mas os papéis haviam se invertido: Markéta era adulta e, nessa grande distância, mamãe lhe parecia pequena e indefesa como uma criança”¹⁸⁸.

Com o tempo, Markéta passa a compreender melhor a sogra, muda de postura e passa a lhe escrever cartas, que ela responde. É uma forma de suportar a solidão. Até que um dia, em véspera de páscoa, o casal convida a velha senhora para passar uma semana em sua casa, menos o domingo, dia em que receberia a visita de uma amiga: Eva. A mamãe, fingindo não ter entendido o que lhe fora proposto, diz que partirá apenas na segunda-feira. Markéta e Karel ficam com pena e a deixam ficar.

No dia seguinte, enquanto Karel passeava com sua mãe, ela lhe pergunta: “Que cidadezinha branca, bonita é aquela lá adiante?”¹⁸⁹. Porém não se tratava de uma cidade, eram apenas frades-de-pedra. Na perspectiva do narrador, o defeito visual é considerado como a expressão de algo essencial, demonstra que cada pessoa pode ver as coisas de uma perspectiva diferente, oferecendo para aquilo que vê a sua interpretação, o que não deixa de ter sua importância. Ele nos conta que:

Uma noite, por exemplo, os tanques do gigantesco país vizinho tinham invadido o país. Isso tinha sido um choque tão grande, um pavor tão grande que durante muito tempo ninguém pôde pensar em outra coisa. Era o mês de agosto, e as peras estavam maduras no jardim deles. Uma semana antes, mamãe havia convidado o farmacêutico para ir colhê-las. Mas o farmacêutico não tinha ido e nem ao menos tinha apresentado desculpas. Mamãe não podia perdoá-lo por isso, o que punha Karel e Markéta fora de si. Eles a censuravam: todo mundo está pensando nos tanques e você fica pensando nas peras. Depois eles se mudaram, com a lembrança dessa mesquinha.¹⁹⁰

E, nessa passagem, a reflexão feita pelo autor-narrador torna evidente que a forma como o sujeito vê as coisas está diretamente relacionada com o tipo de importância que ele dá ao que vê. O olhar as coisas em uma perspectiva mais amena, tira delas o peso, elas se tornam mais leves quando livres das preocupações. E, nesse ponto, ele chama a atenção para uma teoria que vai seguir ao longo do livro: há uma

¹⁸⁸ *Idem*, p. 29.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 31.

¹⁹⁰ *Idem*.

fronteira entre o real e o não real, o primeiro está relacionado ao peso e seria onde os adultos estão localizados, já o segundo, por estar relacionado ao mundo dos sonhos, está muito presente na figura das crianças (mais especificamente retratadas na sexta parte do livro) e por isso elas mostram-se tão leves.

Alguns adultos também conseguem atingir a leveza quando conseguem se desvencilhar dos pesos do mundo, quando conseguem viver a vida com maior tranqüilidade. Essa tranqüilidade pode ser gerada pela maturidade, pois quando adulto o sujeito consegue olhar as coisas em outra perspectiva, de cima para baixo, tornando-as menores do que são. Por outro lado, o ato de olhar as coisas de baixo para cima, como acontece às crianças, talvez torne as coisas maiores.

O conhecimento, que deveria fornecer ao sujeito certa maturidade, muitas vezes torna o sujeito mais pesado. Em alguns momentos da narrativa, o autor-narrador demonstra certa frustração com as pessoas que se associavam ao que ele denomina de Partido, que não apresentavam nenhum posicionamento crítico (como no caso de Zdena, na primeira parte do livro), mas que por isto eram felizes em sua ignorância, ao contrário dos que tomavam posicionamento, que acabavam por se manterem presos ao chão, devido à percepção clara dos problemas políticos e de seus reflexos no país.

Nosso autor pensa a oposição peso/leveza em várias perspectivas. No caso, a memória, pensada como acúmulo de anos e, conseqüentemente, acúmulo de experiências, deveria ajudar o sujeito a adquirir leveza, fornecendo a ele um olhar mais consciente da vida, mas, algumas vezes, o torna ainda mais pesado na medida em que as lembranças são guardadas sem nenhuma serventia, quando deveriam motivar a ação.

Durante outro passeio, quando Markéta e Karel foram surpreendidos por uma tempestade e seguraram a mamãe pelo braço para que o vento não a levasse, Karel “sentiu o peso irrisório em sua mão e compreendeu que sua mãe pertencia a outro reino de criaturas: menores, mais leves e mais facilmente carregadas pelo vento”¹⁹¹. Para o autor-narrador apenas o velho tem o privilégio da liberdade, isto porque ele pode ignorar a opinião dos outros, por estar em proximidade com a morte e não ter mais a necessidade de agradar.

Há um momento na segunda parte do romance que surge Eva, personagem descrita como sendo uma caçadora de homens, para quem não existe amor, só amizade e sensualidade. Markéta era amiga de Eva – haviam-se conhecido em uma estância

¹⁹¹ *Idem*, p. 32.

hidromineral - e ela a apresentara a Karel somente depois. Nessa amizade ele sempre fora deixado de lado. No dia em que Eva propõe-se a ir a sua casa, Markéta busca-a na estação e conta-lhe que está com a visita da sogra. As duas combinam a apresentação de Eva como prima de Markéta. E a nova parenta trazia à mamãe a lembrança de alguém, mas ela não conseguia saber quem.

O relacionamento de Markéta com Karel é apresentado pelo narrador como um relacionamento aberto, o que com os anos mostrou-se como um fardo muito pesado¹⁹² para Markéta. Um dia, não suportando o peso de seu casamento, ela opta por não aceitar mais as traições dele e resolve aceitar o convite de Eva para a realização de uma relação a três. Desde que conhecera Karel, ela sabia de suas traições e as aceitara, até que ela própria decide escolher a amante de seu marido. Eva se coloca entre os dois como uma tentativa de uni-los.

Em outro momento, após conversar muito com Eva, mamãe sente vontade de relembrar seu passado cantando canções patrióticas, que eram cantadas na época de sua juventude, e recitando poesias. Mas quando recitava uma poesia que celebrava o fim do império austríaco, ao chegar à última estrofe, teve um branco e não se lembrou do resto. Ela só conseguiu lembrar-se de seus exames escolares graças à ajuda do filho. Nesse instante a velha senhora sentiu-se abandonada em suas lembranças, traída pela falha de sua memória (ela está esquecendo e por isso está ficando leve).

Em seu quarto, algum tempo depois, enquanto tentava recordar seu passado, mamãe consegue se lembrar de Nora, pessoa com quem Eva se parecia e acaba por se recordar também de quando, em sua juventude, tivera um branco ao recitar um poema na escola e sentiu-se envergonhada de sua memória que a fez se sentir pequena. Então resolve falar ao filho sobre a lembrança de Nora e dos acontecimentos de sua juventude.

Ao ouvir a mãe falar, Karel relembra da Nora de seu tempo de infância, amiga de sua mãe. Quando era criança, ele a vira entrar nua no vestiário e nunca mais a apagara de sua memória. Com isso passa a olhar Eva como se esta fosse Nora. Depois que mamãe sai do quarto onde se encontravam, o narrador nos conta que Karel e Eva se encontram em um ato sexual em que ele,

¹⁹² Markéta se compara a Sísifo quando pensa na situação de seu casamento. *O mito de Sísifo* é um ensaio filosófico escrito por Alberto Camus, em 1942, que conta a história de Sísifo, um personagem da mitologia grega que foi condenado a repetir sempre a mesma tarefa, a de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, só para vê-la rolar para baixo novamente.

Tinha a impressão de que este salto sobre o seu corpo era um salto através de um tempo imenso, o salto do garoto que se lança da idade da infância para a idade do homem. E depois, enquanto se movia sobre ela, de frente, depois de costa, parecia lhe repetir sem parar o mesmo movimento, da infância a idade adulta, depois em um sentido inverso e, mais uma vez, do menino que olhava miseravelmente o corpo de mulher ao homem que abraça este corpo. Esse movimento, que mede normalmente, quando muito, quinze centímetros, era longo como três décadas.¹⁹³

Há uma sobreposição do tempo presente que busca o passado e do passado que avança sobre o presente. O menino se transforma em homem ao mesmo tempo em que o homem volta a ser menino.

Naquela noite também acontece um relacionamento a três e no dia seguinte, quando está indo embora, Eva convida Markéta para ir a sua casa. Ela aceita o convite como forma de retribuir-lhe a visita. Na estação, quando Eva vai embora, Markéta reflete sobre sua situação e percebe que se fosse à casa da amiga, estaria colocando em dúvida suas convenções não-escritas: as regras não registradas que regem uma relação a dois; o casamento.

No mesmo dia mamãe também vai embora e Karel é quem a leva à estação. Durante a ida, mamãe diz a ele que ficara satisfeita com a recepção em sua casa e que ele e sua esposa haviam mudado, não eram mais as mesmas pessoas. Karel olha sua mãe com compaixão e novamente percebe sua pequenez:

Seria o encolhimento real do homem que abandona suas dimensões de adulto e empreende a longa viagem através da velhice e da morte em direção às distâncias onde existe apenas uma nada sem dimensões?

Ou seria esse encolhimento apenas uma ilusão de ótica, devido ao fato de mamãe estar se afastando, de ela estar em outro lugar, de ser vista por ele de muito longe, e ela lhe aparece, portanto, como um cordeiro, um passarinho, uma borboleta?¹⁹⁴

A questão do encolhimento diz respeito ao tempo da memória, quanto mais distante conseguimos refletir um acontecimento, melhor o enxergamos, pois ele já não tem mais o peso que tinha no momento. A mamãe, que antes era um problema, agora, com a idade avançada que a aproxima da morte, mostra-se pequena e inofensiva.

Karel pergunta a mamãe sobre Nora e fica sabendo que com o passar dos anos ela tornara-se uma velha cega e que as duas haviam se distanciado por causa de uma briga. Ele pensa em Nora e, nesse momento, o autor-narrador nos apresenta suas reflexões sobre a beleza. Segundo ele, a beleza aqui seria “a faísca que surge quando, de repente, através da distância dos anos, duas idades diferentes se encontram. Que a

¹⁹³ *Idem*, p. 47.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 51.

beleza é a abolição da cronologia e a revolta contra o tempo”¹⁹⁵. Algumas coisas do passado aparecem em nossa memória tal como aconteceram, por algum motivo não sofrem a influência do tempo, em nossa mente elas fixam-se conservadas, tal qual a vimos naquele momento. Por isso Karel tem a lembrança de Nora quando jovem e é essa memória que irá guardar dela enquanto não conseguir vê-la de outra maneira. O tempo não muda a memória apenas a empalidece, todavia, quando confrontada no presente, pode atualizar os momentos.

Ao final da narrativa da segunda parte do livro, Karel convida sua mãe para morar com ele e a esposa, mas ela não aceita, com a desculpa de que o cachorro está habituado ao seu apartamento e que lá ela fez amizade com as vizinhas. Ela vai embora, como se fosse uma mocinha que precisasse do amparo dos adultos.

Nesta segunda parte do livro, Kundera tenta explicar pela voz do narrador o que seria uma variação. Ele diz que é o que permite que a concentração seja levada ao seu máximo, fazendo com que o escritor diga apenas o essencial, indo direto ao núcleo das coisas. Todavia, o método da variação de Kundera acaba por ocasionar um distanciamento do tema, pois, ao mesmo tempo em que delimita e analisa mais detidamente seu objeto para propor suas infinitas possibilidades, exagera na proximidade, tornando o objeto maior do que o que se pode ver, perdendo dele suas dimensões.

Afirma que o romance de Tamina é um romance em forma de variação e que “A viagem das variações conduz o homem para dentro desse *outro* infinito, para dentro da infinita diversidade do mundo interior que se acumula em todas as coisas”¹⁹⁶. Ambos, autor e personagem foram condenados a ficar sem seus infinitos – sentem remorso por terem-se permitido ficar sem a pessoa querida. Ele por ter-se permitido ficar sem o pai, que veio a falecer e ela por ter-se permitido ficar sem o marido e sem seus embrulhos que seriam o que poderia lhe fazer lembrá-lo. Na concepção de Kundera, “Que o infinito do mundo exterior nos tenha escapado, nós aceitamos como uma condição natural. Mas, por termos ficado sem o outro, nós nos censuraremos até a morte”¹⁹⁷ Esta citação é reafirmada na mensagem de que “Não existe nada de mais insuportável do que ficar sem o ser que amamos”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 52.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 155, grifo do autor.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 156.

¹⁹⁸ *Idem*.

O método das variações está presente na arte e com Tamina o autor reflete também a obra de arte. Ele deixa claro que por meio dela, na ânsia de perfeição, vai-se ao interior da coisa, mas não se pode ir nunca até o fim, pois o mundo exterior lhe escapa. Por isso, no romance “As diferentes partes se seguem como as diferentes etapas de uma viagem que conduz ao interior de um tema, ao interior de um pensamento, ao interior de uma só e única situação cujo sentido se perde (...) na imensidão”¹⁹⁹.

Raphael, o rapaz com nome de anjo que Tamina conheceu no momento de desilusão e apatia diante da vida, a leva-a à orla de uma praia argilosa, local que a faz lembrar do passado com seu marido e ficar alegre. Nesse momento ela percebe que o marido continua vivo em sua tristeza sem conteúdo, mas que estava perdido e ela tinha de ir a sua procura. Ela chega à conclusão de que aquele que quer lembrar não deve ficar no mesmo lugar à espera de que as lembranças venham sozinhas, pois elas viajam neste mundo vasto e é preciso viajar para reencontrá-las e fazê-las sair de seu abrigo. Um menino de 12 anos esperava-os na praia sorrindo e, no momento do encontro,

Ela se virou para Raphael. Ele também sorria. Ela os olhou alternadamente, e então Raphael desatou a rir, e o menino fez o mesmo. Era um riso insólito, porque não estava ocorrendo nada de engraçado, mas, ao mesmo tempo, era um riso contagiante e engraçado: convidava-a a esquecer a angústia e prometia algo de vago, talvez alegria, talvez paz, de modo que Tamina, que queria escapar de sua angústia, pôs-se a rir docilmente com eles.²⁰⁰

Tamina sobe no barco que oscila com o seu peso e enquanto ela e o menino saem, Raphael fica sorrindo. Ela não pergunta para onde está indo, o menino rema. Chegam a uma praia verdejante, coberta de árvores, onde havia outras crianças. Uma menina de 9 anos recebe Tamina e mostra-lhe onde dormir. Diz a ela que ali não há adultos e que Tamina agora também é uma criança.

Tamina queria ir embora, tentou, mas logo teve que voltar, percebeu que estava em uma ilha. Ao voltar para o dormitório, ela viu que as crianças estavam em círculo e que o abriram para que ela entrasse; porém, ela, com medo, não aceitou e foi se deitar. O círculo é um símbolo muito importante para Kundera, ele significa o pertencer a um grupo. Então, no momento em que Tamina recusou-se a entrar no círculo, ela recusou-se a fazer parte do grupo das crianças, recusou-se a entrar para o mundo delas e, fazendo isso, ela negou-se também a aceitar os objetivos do grupo em detrimento dos seus

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem*, 158.

próprios. Recusando-se a fazer parte do círculo, Tamina também se negou a fazer parte da coletividade em detrimento do indivíduo e isso a torna mais pesada.

Na terceira parte do livro, sob o título de “Os anjos”, o autor-narrador nos apresenta uma reflexão sobre a simbologia do círculo e nos apresenta sua análise sobre a relação do riso com a leveza. Ele conta a história de Gabrielle e Michèle, alunas de um curso de férias, que foram incumbidas de preparar uma apresentação sobre a peça *Os Rinocerontes*, de Eugène Ionesco. As meninas, refletindo a respeito da peça, chegam à conclusão de que “A literatura é feita de símbolos”²⁰¹, e que em *Os Rinocerontes*, o autor quis criar um efeito cômico, podendo ser os rinocerontes uma representação de um símbolo fálico, por causa dos chifres.

A definição de riso apresentada nessa parte do romance foi tirada do livro *Parole de femme*, escrito em 1974, por uma apaixonada feminista chamada Annie Leclerc: “Um manifesto místico da alegria”:

“Riso? Alguém jamais se importa com o riso? Digo rir realmente, além da brincadeira, da caçoada, do ridículo. Rir, satisfação imensa e deliciosa, satisfação completa... Eu dizia à minha irmã, ou ela me dizia, vem, vamos brincar de rir? Deitávamos uma ao lado da outra em uma cama e começávamos. Fingindo, é claro. Risos forçados. Risos ridículos. Risos tão ridículos que nos faziam rir. Então ele vinha, o verdadeiro riso, o riso inteiro, nos levar em sua imensa vaga. Risos explodidos, retomados, sacudidos, desencadeados, risos magníficos, suntuosos e loucos... E ríamos até o infinito do riso de nossos risos... Ah, o riso! Riso de satisfação, satisfação do riso; rir é viver de maneira muito profunda.”²⁰²

Kundera tece críticas às palavras de Leclerc, diz que apenas um imbecil poderia rir de seu manifesto da alegria. Que seu riso é um riso que está para além do riso da brincadeira, da caçoada do ridículo, porém há um riso sério, que exprime uma atitude humana fundamental.

Ao conseguirem decifrar a simbologia literária presente na obra *Os rinocerontes*, as alunas não riem de nada de preciso, deitadas na cama apenas riem o riso de um ser que se alegra em ser. Gabrielle e Michèle riem e o riso delas trata-se de um riso de brincadeira, um riso que se alegra de algo e quer mostrar que está alegre, quanto mais se ri mais se tem vontade de rir e,

Do mesmo modo que, pelo seu gemido, a pessoa que sofre prende-se ao momento presente de seu corpo que sofre (e fica inteiramente fora do passado e do futuro), também aquele que explode neste riso extático fica sem lembrança e sem desejo, pois lança seu grito no momento presente do mundo e só quer saber deste momento.²⁰³

²⁰¹ *Idem*, p. 55.

²⁰² *Idem*, p. 56.

²⁰³ *Idem*, p. 57.

Gabrielle e Michèle apresentam seu trabalho sobre os rinocerontes e ocorre um mal entendido. No momento da apresentação a professora Raphael chora de tanto rir, pega suas alunas pelas mãos e forma com elas um círculo: “De repente a senhora Raphael bateu mais forte com o pé, ergueu-se a alguns centímetros acima do soalho e, no passo seguinte, não tocou mais o chão”²⁰⁴, elas riam até não poder mais e subiram do chão como três arcanjos.

Em *O riso*, Bergson afirma que o riso é algo vivo, pois está diretamente relacionado à vida. A invenção cômica procede da vida real e é aparentada com as artes, lugar onde a comicidade deve ser procurada, pois “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”²⁰⁵. O sujeito ri das coisas e de animais porque, de alguma forma, eles apresentam características humanas, mas ele não apenas ri, mas também é o que faz rir.

Contudo, emoção e riso não andam juntos, porque para ter-se um efeito cômico, há que se anestesiar o coração e se dirigir à inteligência pura, a qual deve permanecer em contato com outras inteligências, uma vez que necessita de eco. O riso precisa ser grupal, ou seja, muitas vezes para que algo pareça cômico ao sujeito, este precisa estar inserido em um grupo, fazer parte do grupo dos que riem para que ele possa rir também²⁰⁶. De acordo com o filósofo, a função útil do riso é social, ele deve corresponder às exigências da vida comum.

Apenas os anjos conseguem voar, pois sua caracterização lhes dá direito a possuir asas. Quem consegue a leveza é como se adquirisse asas para voar como os pássaros. Os anjos, para o autor, são importantes porque apresentam uma leveza que é natural, eles voam naturalmente, são desprovidos de sexo. A leveza deles advém do fato de terem assumido a função de desfazerem o mal entendido das coisas. Kundera, analisando a posição que tomou frente à situação de seu país, assume que não tinha essa leveza e por isso acabou caindo como pedra.

Além da narrativa que conta as façanhas literárias das personagens Gabrielle e Michèle, há uma narrativa em primeira pessoa, na qual o personagem, que chamaremos de “eu” transmite ao leitor o que pode ser uma autobiografia apoiada em fatos

²⁰⁴ *Idem*, p. 73.

²⁰⁵ BERGSON, H. *O riso*. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2007, p. 2.

²⁰⁶ Isto explica o fato de muitos efeitos cômicos não poderem ser traduzidos de uma língua para outra, sendo, portanto, relativos à costumes e à idéias de uma sociedade em particular.

históricos²⁰⁷. Narra passagens de quando fora expulso de seu trabalho pelos russos, tivera que sobreviver por meio do trabalho como escritor, assinando em nome de seus amigos e escrevendo horóscopos como anônimo. Ele segue assim até saber que sua identidade fora descoberta.

O personagem “eu” era ajudado por uma amiga - denominada de R no livro - até o dia em que ela foi interrogada pela polícia porque queriam saber quem escrevia os artigos de astrologia para a revista. Ao final da entrevista perguntaram-na se conhecia Kundera e pressionada ela havia dito a verdade. Em consequência disso, depois que assinara um relatório da polícia, foi demitida de seu trabalho sem aviso prévio. Ao final dessa parte, o autor-narrador nos diz que o encontro de “eu” e R foi decisivo, fez com que ele compreendesse que era mensageiro da desgraça, que só lhe restava sair do país, pois estava prejudicando as pessoas que amava. Agora, excluído da roda, ele não parava mais de cair.

Em (A propósito dos dois risos) na terceira parte, o autor-narrador volta a refletir a questão do riso. Segundo ele, existe uma diferença entre Deus (anjos) e o Diabo (mal), todavia, tem que haver no mundo um equilíbrio de poder entre eles: “Os anjos são partidários, não do Bem, mas da criação divina. O diabo, ao contrário, é aquele que recusa ao mundo divino um sentido racional”²⁰⁸. O riso em sua origem pertence ao diabo, uma vez que existe algo de mal nas coisas, até que elas revelam-se diferentes, trazendo-nos um alívio e parando de nos oprimir. Então, há a leveza, e as coisas tornam-se mais leves do que pareciam ser.

O riso do diabo mostra o absurdo das coisas e o riso do anjo é um riso de alegria pela ordenação do mundo, que é bom e cheio de sentido. Os anjos riem de júbilo, porque veem sentido em tudo no mundo criado por Deus. Diferentemente, o demônio ri porque o mundo de Deus mostra-se a ele sem sentido. De acordo com Kundera,

[...] o homem usa a mesma manifestação fisiológica – o riso – para exprimir duas atitudes metafísicas diferentes. Alguém deixa cair o chapéu em cima do caixão numa cova que acabou de ser cavada, e o enterro perde o sentido: nasce o riso. Um casal de namorados corre pelo prado, de mão dadas, rindo. O riso deles não tem nada a ver com as piadas nem com o humor; é o riso sério dos anjos que manifestam seu júbilo por existir. Os dois tipos de riso fazem parte dos prazeres da vida, mas quando o riso é levado ao extremo ele também denota um apocalipse

²⁰⁷ Temos consciência de que ao se colocar no interior do romance, passando a condição de personagem, o autor sai do plano da realidade e se coloca no plano ficcional, apesar de que acreditamos que Kundera, ao apresentar ao leitor fatos que aparentemente poderiam ter ocorrido no plano da realidade, de alguma forma tenta tornar o texto mais real e, portanto, mais crível.

²⁰⁸ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p. 61.

duplo: o ris entusiasmado dos anjos fanáticos, que têm tanta certeza do significado do mundo deles que estão dispostos a enforcar todo mundo que não compartilhe esse júbilo.²⁰⁹

O riso, então, trata-se de uma mesma manifestação exterior que encobre duas atitudes interiores absolutamente opostas: “Existem dois risos e não temos uma palavra para distingui-los”²¹⁰. Os livros de Kundera podem provocar o riso por meio do humor ou da ironia.

Sendo o círculo um símbolo também muito recorrente no livro, ele volta a aparecer quando o autor-narrador fala de uma fotografia publicada por uma revista na qual jovens desarmados dançam em roda na frente de policiais armados com fuzis. Neste contexto, o círculo assume um significado de união:

Parece-me que posso compreendê-los: eles acham que o círculo que descrevem no chão é um círculo mágico que os une como um anel. E o peito deles se enche de um sentimento intenso de inocência: eles estão unidos, não por uma *marcha*, como soldados ou comandos fascistas, mas por uma *dança*, como crianças. É sua inocência que eles querem cuspir na cara dos tiras.²¹¹

A dança no círculo é mágica, em Kundera ela é o simbolismo da união por um mesmo ideal, ela representa o pertencimento a um mesmo grupo. O círculo é a representação da harmonia, como se todos os que fazem parte dele tornassem-se uma unidade. Nas passagens autobiográficas, o personagem a quem chamo de “eu” faz uma reflexão sobre o círculo: “Eu também dancei em roda”²¹², afirmando que também ele já fez parte de um círculo, até ser expulso por dizer algo que não devia. Hoje, guarda apenas a nostalgia das rodas perdidas, pois tudo no universo gira em roda e, com relação à leveza, ele afirma que nunca mais a terá.

Tamina se recorda de como seu marido fora tratado no hospital depois de morto. A morte tem aspecto duplo, ao mesmo tempo em que é o não-ser, é também o ser material do cadáver. O ser um cadáver desprotege o seu marido do pudor, tira sua intimidade. A morte é uma viagem tal qual a de Tamina à ilha das crianças.

No livro encontramos questionamentos como: Por que Tamina está na ilha das crianças? Por que o autor a imagina lá? Ele próprio explica o significado da ilha das crianças, coloca que a leste de Elba as crianças fazem parte de associações de pioneiros, usam lenços vermelhos ao redor do pescoço, vão a reuniões com adultos e cantam o hino. Têm o bom hábito de amarrar o lenço ao redor do pescoço de um adulto e lhes

²⁰⁹ ROTH. *op. cit.*, 2008, p. 105.

²¹⁰ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p. 62.

²¹¹ *Idem*, (grifo do autor).

²¹² *Idem*, p. 64.

conferir o título de pioneiro de honra. Os adultos gostam. Husak recebeu um, no dia da morte do pai de Kundera, e no momento da solenidade ele disse: “Minhas crianças, vocês são o futuro”, “Minhas crianças, nunca olhem para trás”, proposta de deixar o passado nos escombros da memória.

A personagem Tamina está perdida entre as crianças. Ao seu redor há apenas água. Irá lutar no mundo das coisas sem peso. Ela consegue conquistar as crianças, toma banho na frente delas e não se sente envergonhada, sente-se uma rainha com sua sexualidade de adulta. Na terra das crianças, ela retorna a um tempo que é anterior ao de seu marido, à sua infância e perde seu pudor. Sua nudez perde o significado e se torna para ela um alívio, uma vez que apaga do corpo as marcas deixadas pela história dos dois. O pudor perde o significado, Tamina é banhada pelas crianças, pois todas queriam senti-la e conhecê-la em sua intimidade e ela sentia prazer com isso, pela primeira vez via seu corpo sentir prazer sem a presença da alma, a qual não imagina nada e não lembra nada.

“Tamina sempre tivera um pouco de vergonha de confessar que era feliz com o marido. Tinha medo de dar aos outros, assim, uma razão para detestá-la”²¹³. O amor para ela é um privilégio e todos os privilégios são imerecidos, sendo preciso pagar por eles. Ela acredita que é para sua punição que está na ilha das crianças, até que percebe que “o privilégio do amor não era apenas paraíso, era também um inferno. A vida no amor se desenrola numa tensão perpétua, no medo e sem descanso”²¹⁴. A recompensa está na ilha, paz e tranqüilidade.

Mas os encontros amorosos com Tamina começaram a causar brigas entre as crianças, e sentindo-se agredida, expulsa todos de sua cama e põe fim a tudo. Nesse ponto o narrador nos diz que não havia mais paz no reino onde as coisas eram leves como a brisa. No jogo da amarelinha, Tamina briga com as crianças e decide nunca mais brincar. Ela é insultada pelas crianças, é perseguida e agredida. Ela que é forte foge do fraco: as crianças, até que um dia as agride e é presa em redes.

O narrador questiona: Por que essas crianças são más? Elas não são más, pois dão prova de amizade umas as outras. Tamina é oferecida de uma criança à outra e torna-se o cimento da fraternidade delas. O problema é que Tamina encontra-se além da fronteira do mundo delas, e “Se elas desejam maltratar aquele que se encontra além da

²¹³ *Idem*, p. 171.

²¹⁴ *Idem*.

fronteira do mundo delas, é unicamente para exaltar seu próprio mundo e sua lei”²¹⁵. Tamina volta a participar das brincadeiras com as crianças em silêncio, mas jamais participa do mundo delas, tenta manter-se na fronteira.

A fronteira é título da sétima e última parte do livro, que conta a história de Jam. A narrativa é iniciada quando Jam e Edwige fazem amor, mudos, pois apesar de serem sempre tagarelas e francos um com o outro, perdiam o uso da palavra assim que seus corpos nus se abraçavam.

Outra personagem desta sétima parte é Hanna, uma atriz, que é introduzida no romance quando conta sua depressão nervosa a Jam, ocasionada pelo sumiço do filho. Nessa passagem, o autor retoma a simbologia do círculo. Hanna, por estar nervosa, fazia seu polegar ir e vir lentamente sobre a borda de uma mesinha redonda, realizando movimentos circulares na beira da mesa, “Era um gesto consciente e deliberado, ágil, graciosos, que devia traçar ao redor dela um círculo mágico onde ela estaria inteiramente concentrada em si mesma e onde os outros estariam concentrados nela”²¹⁶. Aqui o círculo não se mostra mais como representação de pertencimento a um grupo, mas é apresentado como aquilo que pode assegurar ao sujeito uma existência individual.

Com a introdução de uma passagem histórica, o autor-narrador realiza uma reflexão sobre a revolta do sutiã, conta que havia partidários e adversários dos seios nus. Os personagens da família Clevis assistiam a um debate pela televisão, no qual representantes de todas as correntes intelectuais desenvolviam seus argumentos contra ou a favor do sutiã. Os Clevis eram considerados pessoas de espírito avançado, contrários ao sutiã, tinham idéias progressistas. O fato de mulheres atirarem longe seus sutiãs simbolizava para eles a humanidade libertando-se da escravidão.

A filha de Clevis expõe sua opinião sobre o uso do sutiã e fica claro que ela fala como alguém que não conhece a profundidade do que diz, “De fato, as palavras da filha eram justas, mas ao mesmo tempo um pouco impróprias para os seus quatorze anos. Era como se um garoto de oito anos tivesse dito: “Se houver um assalto, eu defendo mamãe””²¹⁷. Com apenas 14 anos a filha dos Clevis não está preparada para dizer verdades, é imatura e inexperiente, como se a verdade estivesse apenas na palavra dos adultos.

²¹⁵ *Idem*, p. 174.

²¹⁶ *Idem*, p. 186.

²¹⁷ *Idem*, p. 190.

Jam está de partida da cidade, ele vai atravessar a fronteira. A palavra fronteira empregada em sentido geográfico corrente lhe lembra outra fronteira, imaterial e intangível. Que fronteira? Afirma que:

Bastava tão pouco, tão infinitamente pouco, para se encontrar do outro lado da fronteira além da qual nada mais tinha sentido: o amor, as convenções, a fé, a História. Todo o mistério da vida humana consistia no fato de que ela se desenrola em proximidade imediata e mesmo em contato direto com essa fronteira, que ela não fica separada desta por quilômetros, mas apenas por um milímetro.²¹⁸

A fronteira aqui significa ‘o sair de seu país para ir em busca de outro’, enquanto lugar de realização de sonhos. Como no caso de Jam, que recebeu uma oferta de emprego na América e está de preparativos para a viagem. De acordo com o autor-narrador, o homem possui duas bibliografias eróticas, uma, que fala dos casos amorosos, outra, a das possibilidades irrealizadas; e há ainda uma terceira, a das mulheres que ele não pode ter por encontrar-se do outro lado da fronteira.

Ao encontrar-se com uma moça no trem Jam procura lembrar-se de onde a conhece. Ela diz que eles haviam se conhecido algum tempo antes, em meio a pessoas insignificantes. Porém, ele não consegue lembrar-se, mesmo tentando de todas as maneiras, até que “por ter perdido sua espontaneidade, seu sentido natural e imediato, de repente seu gesto lhe causava um cansaço insuportável, como se ele tivesse pesos de dez quilos presos aos punhos. O olhar da mulher criava em volta dele um ambiente estranho que aumentava o peso”²¹⁹, peso causado pelo fato de não conseguir lembrar-se, pelo irreparável esquecimento. Ela o convidou para ir a sua casa e ele recusou por perceber que na relação com ela encontrava-se do outro lado da fronteira.

Em outro momento, o autor narrador nos conta que fazia dez anos que Jam recebia a visita de uma mulher casada, mas em um determinado encontro, quando estão prestes a fazer amor, um acontecimento no ato de despirem-se os faz rir, mostrando-os ridículos. Por pouco ele não desata a rir, não o fez porque sabia que se o fizesse não poderia mais fazer amor com ela, pois o riso estava ali como armadilha, e apenas alguns milímetros o separava da fronteira além da qual as coisas não têm mais sentido.

Por que Jam tem sempre diante dos olhos essa imagem da fronteira? Pergunta o autor-narrador “Ele se diz que é porque está ficando velho: as coisas se repetem e

²¹⁸ *Idem*, p. 194.

²¹⁹ *Idem*, p. 196.

perdem a cada vez uma fração de seu sentido”. A fronteira quer dizer a dose ²²⁰máxima admissível de restrições, e quando se transpõe a fronteira, o riso ressoa fatídico. Mas como se vai mais longe, além do riso? O narrador está certo de que “a fronteira está constantemente conosco, independentemente do tempo e de nossa idade, que ela é onipresente, embora seja mais ou menos visível, segundo as circunstâncias”²²¹, e corrige a definição de fronteira inicialmente tida por Jam, afirmando que “a fronteira não é o resultado da repetição. A repetição é apenas uma das maneiras de tornar a fronteira visível”²²².

Ao final dessa parte do livro acontece o enterro de um amigo de Jam, que veio a falecer. O orador começa a discursar quando o chapéu de Clevis cai dentro da cova. Ao terminar o discurso, o orador ouve o riso da multidão, como se o morto em um vão desejo de dignidade, não tivesse querido ficar com a cabeça descoberta no instante solene. O orador dominou-se, e todos teriam de viver aquele terrível combate contra o riso, como se a morte tivesse que ser pesada e não pudéssemos amenizar seu peso com o riso, o que faria com que todos transpusessem a fronteira.

Antes de partir em direção a América, Jam leva Edwige para uma ilha abandonada, em um único hotel em uma praia cercada. Ela o convida para ir à praia, tira o roupão e está nua. Ele pensa na idéia de fronteira, pensa nos judeus nus indo para as câmaras de gás e chega à conclusão de que nesse momento eles estavam do outro lado da fronteira e que, portanto, a nudez é o uniforme das mulheres e dos homens do outro lado; a nudez é comparada a uma mortalha.

Visto que o uniforme - uni-forme - em Kundera, é o que coloca o homem em contato com o real, o uniforme identifica o sujeito. A perda do uniforme representa a completa desgraça, uma rejeição. Kundera diz que “Na euforia de sua vida uni-forme, as pessoas não enxergam mais o uniforme que vestem”²²³, como se o uniforme tivesse se tornado cotidiano, onipresente e o homem não se distinguisse mais.

Retomando as palavras ditas por Husek: “Minhas crianças, vocês são o futuro”, significa dizer que “As crianças não são o futuro porque um dia serão adultos, mas porque a humanidade vai se aproximar cada vez mais das crianças (imbecilidade?), porque a infância é a imagem do futuro”²²⁴, “Minhas crianças, nunca olhem para trás”

²²⁰ *Idem*, p. 203.

²²¹ *Idem*, p. 204.

²²² *Idem*.

²²³ KUNDERA. *op. cit.*, 1986, p. 133.

²²⁴ KUNDERA. *op. cit.*, 1978, p. 175.

significava dizer que ‘não devemos nunca aceitar que o futuro se curve sob o peso da memória. Pois as crianças não têm passado, e é este todo o mistério da inocência mágica de seu sorriso’²²⁵. A História é uma sucessão de mudanças efêmeras, enquanto que os valores eternos que se perpetuam fora dela são imutáveis e não precisam de memória. As crianças representam o presente, o momento.

A *Litost*, que seria uma palavra que poderia definir melhor esse estado das crianças, é título da quinta parte do livro e a única que apresenta subpartes. Conta a história de Christine, uma mulher casada que trai o marido açougueiro com um garagista, até que conhece um estudante. O narrador nos diz que ela era uma mulher muito reservada com o estudante, que este conseguiu apenas rápidos abraços e beijos carinhosos. Ela escapava de seus braços e mantinha as pernas fechadas na tentativa de preservar a terna timidez do estudante, queria apenas ouvi-lo expor suas idéias a respeito da vida e citar nomes de poetas e filósofos, coisa que nunca tinha acontecido a ela. As citações encantavam a alma da açougueira, porém erguiam obstáculos entre o corpo dela e do estudante. Ela “imaginava confusamente que, entregando seu corpo ao estudante, rebaixaria a ligação deles ao nível do açougueiro ou do garagista e nunca mais ouviria falar de Schopenhauer”²²⁶.

A palavra *Litost* trata-se de uma palavra tcheca intraduzível em outras línguas: “Sua primeira sílaba, que se pronuncia de maneira longa e acentuada, lembra o lamento de um cachorro abandonado. Para o sentido da palavra, procuro inutilmente um equivalente em outras línguas, embora eu tenha dificuldade de imaginar que se possa compreender a alma humana sem ela”²²⁷.

O autor-narrador usa como exemplo um caso que ocorrera ao estudante no passado, no qual ele havia se sentido diminuído, humilhado, ofendido e desmascarado na sua inferioridade física por não saber nadar bem.

A *litost* seria “um estado atormentador nascido do espetáculo de nossa própria miséria repentinamente descoberta”²²⁸. Na figura da personagem Christine, que apóia o estudante, o amor é apresentado como um dos remédios contra a miséria humana, pois ele perdoa nossos defeitos. Há no amor um desejo de identidade absoluta. Quando esta identidade é quebrada, há a *litost*, que é banalizada pela experiência profunda da imperfeição. Ela é própria da idade da inexperiência, ornamento da juventude. Há uma

²²⁵ *Idem*, p. 176.

²²⁶ *Idem*, p. 114.

²²⁷ *Idem*, p. 115.

²²⁸ *Idem*, p. 116.

possível relação entre memória, enquanto experiência, acúmulo de vivências e o fato de ser o personagem um estudante e, portanto, poder ser relacionado à inexperiência. O inexperiente é que sente a *litost*, causada pelo sentimento de inferioridade.

O narrador traz para a narrativa a figura do personagem Voltaire, como um ouvinte da faculdade de letras, espirituoso e agressivo, tinha olhos que penetravam o rosto do adversário e por isso recebera este apelido. Ele gostava muito do estudante e o convidou para que viesse ao clube dos homens de letras para conhecer os melhores poetas do país, que iriam reunir-se no dia seguinte. Mas o estudante não podia, tinha um encontro com a senhora Christine. Havia muito tempo que não dormia com uma mulher e, nesse momento, Christine passou a valer “mais do que toda a poesia do seu país”²²⁹.

Christine chega à cidade de Praga, local onde o estudante vivia e vai ao encontro dele em um bar. Ele se assusta quando a vê, ela estava vestida com desajeitada elegância, feito moça do interior em visita a capital: “Ele avançou em direção a Christine com um passo incerto e sua *litost* o acompanhava”²³⁰. Neste momento sente-se infeliz e decepcionado, o encanto tinha desaparecido. Christine, pensando que o encontro dar-se-ia em um local de luxo, reclamou e pediu ao estudante que a levasse a outro lugar. Ele a leva dali para um lugar mais afastado, onde sentam em uma mesa em um café. Ele conta-lhe que havia recebido um telefonema do poeta mais famoso do país convidando-o para um encontro. Ela aceita ficar na casa dele até que volte do encontro, desde que lhe traga um livro autografado pelo escritor.

Na noite do encontro dos poetas, enquanto o narrador fala do personagem estudante, da experiência desse personagem ao ver “toda poesia de seu país em torno de uma grande mesa”²³¹, sem demarcação de uma divisão de espaço entre o que se passa com o estudante, temos uma descrição histórica e autobiográfica retratando Praga no outono de 1977. A narrativa dá-se como se o próprio Kundera estivesse presenciando a imagem dos poetas reunidos em volta de uma mesa: “Eu os observo a uma distância de dois mil quilômetros”²³². O autor apropria-se do espaço da personagem estudante para, aos olhos dele, poder presenciar os poetas. Nesse momento, por meio de uma lágrima de seu olho, semelhante a uma lente de telescópio, do alto de seu mirante, ele se coloca mais próximo aos poetas para apresentá-los e falar de sua estima. Os poetas recebem

²²⁹ *Idem*, p. 118.

²³⁰ *Idem*.

²³¹ *Idem*, p. 122.

²³² *Idem*, p. 122.

nomes e é iniciada uma conversa que vai girar em torno do tema “mulher”, fechando a discussão com palavras de que “A mulher sempre nos é superior”²³³.

Em uma conversa entre Petrarca e Boccaccio, este diz que “uma mulher poeta é duplamente mulher”²³⁴, enquanto conta a história de uma moça que invadiu seu apartamento apenas para dizer que fora mandada pelo amor, para que o poeta conhecesse o verdadeiro amor. Com essa passagem o autor-narrador nos apresenta uma reflexão sobre o sentido da palavra “misógino” em oposição à palavra “adorador”. Boccaccio afirma ser misógino e, a seu modo de ver, “O misógino não despreza as mulheres. O misógino não gosta da feminilidade”²³⁵. Os misóginos dão preferência à mulher, já os adoradores, que são os poetas, veneram o sentimento, o lar, a maternidade e desarmados diante das mulheres, nunca ultrapassam as sombras de suas próprias mães, “Eles vêm em cada mulher a mensageira da mãe e se submetem a ela”²³⁶.

O estudante ouvia a conversa com atenção e se perguntava com qual poeta simpatizava mais e, percebendo que cada um tinha suas características, chega à conclusão de que um grande poeta pode passar pelas mesmas dificuldades que um estudante, podendo ainda amadurecer, aprender com a vida e até sentir a *litost*.

Quando fora ao banheiro, o narrador nos conta que o estudante escutara Lermontov pronunciar a palavra *finos*, como se esta estivesse escrita em itálico, palavra com significado conhecido apenas por iniciados, mas que o estudante ignorava o porquê dessa palavra ser pronunciada daquela maneira. Nesse ponto temos a presença do autor-narrador, que esclarece para o leitor que no passado Lermontov havia lido Pascal, a respeito do espírito de fineza e do espírito de geometria, e que esse dividia o gênero humano em: aqueles que são finos e os outros. E, ao afirmar que os outros poetas da reunião não eram finos, disse ao estudante que ele, Lermontov, era *orgulhoso*, palavra que também estava escrita em itálico em sua boca. Ele volta à sala e diz aos outros poetas que só existem dois poetas naquele país: Goethe e ele.

Voltaire diz a Lermontov que esse não poderia dizer que é um grande poeta, o que fez com que todos rissem. O narrador introduz suas reflexões por meio das palavras do estudante, de que “Só o próprio poeta conhece o valor daquilo que escreve. Os outros o compreenderão muito mais tarde ou talvez nunca o compreendam. O poeta tem,

²³³ *Idem*, p. 123.

²³⁴ *Idem*, p. 125.

²³⁵ *Idem*, p. 126.

²³⁶ *Idem*, p. 128.

portanto, o dever de ser orgulhoso. Se não fosse, trairia sua obra”²³⁷ e todos os poetas concordaram com ele:

Um instante antes, eles tinham se torcido de rir, mas de repente todos concordaram como estudante, pois eram tão orgulhosos quanto Lermontov, só que tinham vergonha de dizê-lo, porque não sabiam que a palavra “orgulhoso”, com a condição de ser pronunciada da maneira correta, deixa de ser ridícula e torna-se, ao contrário, uma palavra espiritual e nobre.²³⁸

Goethe pergunta ao estudante se ele sabe o que é poesia. Ele lembra-se de Christine e fala-lhe que está saindo com uma mulher casada, que ela o venera e tinha-lhe encomendado um autógrafo. Goethe pede para que ele lhe fale dela. O estudante a descreve de maneira a ridicularizá-la, com seu colar de pérolas, seu dente de ouro e sapatos próprios para a noite, os quais não se usavam mais há muitos anos. Contudo, Goethe vê nela uma beleza real, como algo vivo, pega o livro e escreve sua dedicatória com palavras muito belas à desconhecida: “Aquilo que Goethe escrevera para uma desconhecida era belo e triste, nostálgico e sensual, sério e alegre, e o estudante estava certo de que nunca antes palavras tão belas tinham sido dirigidas a uma mulher. (...) Sobre suas roupas ridículas, a poesia jogou um manto tecido com as palavras mais sublimes. Fez dela uma rainha.”²³⁹

Após aquele instante, o estudante passa a ver Christine com outros olhos, faz uma reflexão comparando a poesia à mulher amada. O personagem Petrarca diz que os poetas consomem-se na mulher amada e na idéia em que acreditam, e complementa afirmando que “O amor é a poesia, a poesia é o amor”²⁴⁰, que por outro lado, “o riso é uma explosão que nos afasta do mundo e nos empurra para a nossa fria solidão. A brincadeira é uma barreira entre o homem e o mundo. A brincadeira é inimiga do amor e da poesia”²⁴¹, por isso o amor não pode ser risível, ele não tem nada em comum com o riso.

Enquanto isso, Christine espera o estudante em seu quarto. Ele chega e entrega o livro assinado por Goethe. Enquanto lê, ela admira-se com a dedicatória. O estudante tira sua roupa e deita, os dois abraçam-se e ele lembra-se do que lhe disseram os poetas (que voam sobre sua cama feito anjos). Ele tenta fazer amor com Christine, mas ela não deixa, afirma que morreria se isto acontecesse. Ele pensa que é porque ela o ama muito

²³⁷ *Idem*, p. 131.

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ *Idem*, p. 133.

²⁴⁰ *Idem*, p. 137.

²⁴¹ *Idem*, p. 138.

como uma poetisa, a ponto de ter medo de fazer amor e nunca mais poder viver sem ele. Naquela noite nada acontece.

No outro dia acordaram tarde e logo Christine iria embora, ela diz ao estudante que não fez amor com ele porque poderia engravidar e, sendo assim, morreria. Ele fica bravo, mas ela acredita que o que tiveram em termos de amor fora infinitamente melhor. Alegrava a ela a idéia de sentar-se em seu compartimento no trem e recordar-se. O rapaz não acreditava, teve vontade de rir, um riso cheio de lágrimas, histérico e, após levá-la a estação, volta para casa com a litost o acompanhando.

Ao final dessa parte, o autor-narrador nos diz que pelos exemplos da vida do estudante, têm-se duas reações do homem frente a sua litost: se o interlocutor for mais fraco, encontra um pretexto para agredi-lo, se for mais forte, escolhe uma vingança disfarçada; uma tapa dada indiretamente. Para o narrador não foi por acaso que essa palavra surgiu na Boêmia, local de revolta dos tchecos contra os mais fortes. O homem possuído pela litost vinga-se pelo seu próprio aniquilamento.

O estudante encontra um bilhete de Christine no bolso de seu casaco e compreende o que já sabia, tinha perdido o corpo dela por sua burrice, e enche-se de litost até a borda. Vai ao clube dos homens de letras para ver se encontra algum poeta. Pede um conhaque e ao sentar-se em uma mesa ao lado de dois poetas, pensando no bilhete de Christine acaba por sentir-se abandonado. Quando sente vontade de ir embora, percebe que um dos poetas lhe acena com a mão, mas era tarde, a litost o expulsava do clube em direção à solidão.

Ele dirige-se à saída para ir embora, deixando a folha com o bilhete de Christine em cima da mesa. Petrarca o chama, senta com ele em sua mesa e percebe o papel. Começa a ler em voz alta para que Lermontov ouça. Mas o que resta desse fracasso é apenas a poesia, inscrita no livro de Goethe que a moça levou junto com ela. O estudante percebe que Lermontov detesta amantes felizes, pois fala com desprezo da poesia adocicada e de grandes palavras, diz que o poema deve ser honesto. Eles despedem-se e cada um segue seu rumo, apenas Lermontov fica sozinho, com sua litost.

A litost seria uma característica dos desconhecedores e por isso pode ser encontrada nas crianças, talvez por elas ainda não apresentarem conhecimento da vida e nem um passado de experiências, apenas vivem o presente rumo ao futuro. A simbologia das crianças é importante no livro na medida em que são elas que tentam fazer com que Tamina olhe para frente e esqueça seu passado. Mas para Tamina isso não é fácil, ela sente que a insuportável ausência de peso e a leveza levada ao seu

máximo (extremo) tornaram-se o terrível peso da leveza por isso decide fugir da ilha. Tamina está na fronteira, ela é adulta e apesar de querer a leveza das crianças, não consegue aceitá-la, sua leveza deveria ser diferente, deveria ser a leveza da maturidade.

Na tentativa de fuga Tamina pula na água e sai nadando. A água dá uma sensação de leveza, mas sua superfície nos engana, pois nela há profundidade. Ela queria simplesmente partir, não queria voltar a lugar nenhum. Sentia desejo de viver e queria salvar seu corpo, mas já estava em um caminho sem volta e, no momento em que faz a viagem para a ilha das crianças, já estava seguindo rumo ao seu fim.

Quando amanheceu Tamina só viu água e a poucos metros da praia viu a ilha verde. Havia nadado a noite inteira e não saíra do lugar. “O desespero a invadiu e, a partir do momento em perdeu a esperança, ela sentiu que seus membros estavam fracos, e a água, insuportavelmente gelada”²⁴². Agora sem esperança só pensava em sua morte, queria morrer sozinha. Entrou água em seus pulmões, tossia, sufocava, ouviu o terrível riso dos anjos. Viu um barco cheio de crianças, mas ninguém queria salvá-la, elas apenas a olhavam. Ela engoliu mais água, sentiu suas pernas pesarem e a arrastarem para o fundo e como um peso, desapareceu na água.

Tamina sucumbe perante as crianças e a morte é apresentada como perda do eu, entendido como somatório de tudo que é lembrado pelo sujeito. A morte representa a perda de um passado, de lembranças. A morte seria o esquecimento.

Em *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*, Roth pergunta a Kundera se a sexta parte de *O livro do riso e do esquecimento* seria um sonho, um conto de fadas ou uma alegoria, e ele responde que:

Nada me é mais alheio do que a alegoria, uma história inventada pelo autor com o fim de ilustrar uma tese. Os eventos – sejam realistas, sejam imaginários – devem ser significativos por si próprios, e o leitor deve ser seduzido, de modo ingênuo, pelo poder e a poesia desses eventos. Sempre fui obcecado por essa imagem, e houve um período de minha vida que ela aparecia constantemente nos meus sonhos: uma pessoa se vê num mundo de crianças e não pode escapar de lá. E de repente a infância, que todos nós idealizamos e adoramos, se revela um horror. Uma armadilha. Essa história não é uma alegoria. Mas meu livro é uma polifonia em que várias histórias se explicam, esclarecem e complementam mutuamente. O evento básico do livro é a história do totalitarismo, que rouba a memória das pessoas e desse modo as transforma numa nação de crianças. Todos os totalitarismos fazem isso. E talvez toda a nossa era técnica faça isso, com seu culto do futuro, da juventude e da infância, sua indiferença ao passado, sua desconfiança em relação ao pensamento. No seio de uma sociedade implacavelmente juvenil, um adulto dotado de memória e ironia se sente como Tamina na ilha das crianças.²⁴³

²⁴² *Idem*, p. 178.

²⁴³ ROTH. *op. cit.*, 2008, p. 108.

Segundo Kundera, o evento básico do livro seria a história do totalitarismo, que rouba a memória das pessoas e as transforma em uma nação de crianças. Entretanto, um romance, de acordo com ele, não afirma nada, apenas busca e formula questões. Assim sendo, “Esse [o esquecimento] é o grande problema privado do homem: a morte como perda do eu. Mas o que é esse eu? É o somatório de tudo daquilo que lembramos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma obra literária, em suas diferentes formas de expressão, pode ser tida como um meio de reflexão e problematização de questões fundamentais, que dizem respeito ao humano. A literatura almeja algo que ligue o homem ao que se tem de mais profundo, estabelecendo uma relação entre a condição humana e a totalidade, gerada no estranhamento ante aquele que inicialmente concebemos como nosso mundo; e nesse sentido literatura e filosofia aproximam-se.

Os textos literários falam da interioridade humana, quando seus autores exercitam o ato de criação e, por meio da linguagem, buscam as significações mais fundantes de tudo que envolve o ser humano.

O esforço do escritor mostra-se na tentativa de atualizar o indizível, que habita a esfera das virtualidades quando, por meio da linguagem, reflete todos os significados dela, desvencilhando-a da economia habitual, para com isso simbolizar o real em sua totalidade, pois a arte literária tem um poder desvelador que é pertinente a toda literatura.

O sujeito que vive a vida automaticamente tem as imagens de sua memória reduzidas a imagens-coisas e acaba por imobilizar a dimensão onírica, já o sujeito que se abre às imagens por um esforço imaginante consegue inserir-se na criação, percebendo a duração na interioridade humana. Quando isso acontece, o processo de criação nasce da consciência, retirando o véu das limitações e oferece ajuda para que o artista possa experienciar a liberdade presente no ato de criar.

As memórias, nesse contexto, são pensadas como base de criação na medida em que ao compor o romance o próprio escritor joga-se em uma tentativa de resgate delas, no que elas podem oferecer de original. Para refletir sobre o presente, ele busca no passado suas “certezas”. Bosi diz que o “escritor garatuja, rascunha, escreve, reescreve, rasura, emenda, cancela, apaga”²⁴⁴ e pela analogia recupera a imagem. Como, para criar, cada artista utiliza-se de um método, no caso dos escritores, o material particular compõe-se de palavras.

Temos bem claro que a aproximação entre literatura e filosofia dá-se pela linguagem, permeada por uma raiz comum que é a intuição. Cada qual, escritor e filósofo, seja por meio da literatura ou do discurso filosófico, como já afirmamos anteriormente, realiza um esforço de fixação da intuição. E assim, para ambos, o

²⁴⁴ BOSI, A. *op. cit.*, 2004, p. 70.

escrever adquire um estatuto de verdade, que toma um objeto de maneira absoluta e lhe fornece corpo por meio das palavras.

O autor transforma a matéria dada em material artístico - em obra de arte - e, quando escreve, opta pela linguagem na figura de símbolos, deixando de lado a apreensão da coisa em si, uma vez que a linguagem não consegue transmitir de maneira direta e fiel o conhecimento absoluto, ela apenas consegue traduzir ou representar um original.

Ao escrever *O livro do riso e do esquecimento*, Milan Kundera realiza um movimento de reflexão a partir de um pano de fundo, que tem como base sua história de vida e, conseqüentemente, a história de seu país, a Tchecoslováquia. Os rumos que a escrita tomará, entretanto, são desconhecidos, uma vez que as palavras adquirem seus significados no momento em que são colocadas no papel.

Como pudemos perceber por meio de nossa análise, em Kundera cada palavra é muito bem pensada e tem seu significado construído e reconstruído ao longo da narrativa. O escritor não a quer com sentido fechado, pois acredita que o espírito do romance é o espírito da *complexidade*. Quanto mais fundo busca-se a definição para uma palavra, mais se percebe que o leque de possibilidades abre-se para que ela se transforme em outras palavras, que carregam em si mais uma infinidade de outros significados.

Kundera, com a criação de seus romances, não está preocupado em encontrar em seu interior uma “metáfora” que melhor consiga expressar aquilo que ele quer dizer, ele tenta desconstruir essas metáforas no decorrer da narrativa na intenção de compreender como elas, no momento da criação, poderiam mostrar-se mais adequadas para descrever as imagens de seu interior.

No momento da desconstrução e reconstrução das palavras, o escritor dá um novo significado para elas, que, ao final, pode mostrar-se como o mesmo, mas que também pode se mostrar com um sentido bem mais aberto do que o que ele inicialmente poderia imaginar, proporcionando, assim, também, uma reflexão sobre e a partir da vida, na forma de criação de uma escrita poética literária.

Muitas vezes, a história que Kundera quer contar já está em seu interior, mas em estado de virtualidade – memória -, adquirida ao longo do tempo como imagens-coisas, passivas, mas que são descobertas e adquirem significado quando ele as descobre enquanto possibilidade humana. Nesse processo ocorre um encontro entre o universo

real e a ficção, o que acaba por fornecer à literatura um conhecimento útil sobre a condição humana, que nenhum outro tipo de reflexão pode fornecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Obras de Milan Kundera

KUNDERA, Milan. *A cortina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A ignorância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A lentidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *Os testamentos traídos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A vida está em outro lugar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Trad. Barreto, Denise Rangé.

_____. *Imortalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. e Andrada, Ana Lucia Mojen de.

_____. *A valsa dos adeuses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. e Bruno, Anne-Marie.

_____. *A arte do Romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. e Mourão, Vera.

_____. *O livro do riso e do esquecimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A Brincadeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *Insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *Risíveis Amores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

- Teóricas e analíticas

AGOSTINHO. *Confissões*. Col. Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2004.

AQUINO, Tomás. *Seleção de textos*. Col. Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2004.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Estudos*. Rio de Janeiro: Contra Ponto, 2008.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp, 1993.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROSO, Wilton, BARROSO, Maria Veralice. *A emergência da entidade dom Juan na obra de Milan Kundera*. Artigo publicado na Revista Anpoll de Literatura nº 28 de 2010, ISSN 1982-7830.
- BARROSO, Wilton. *Elementos para uma epistemologia do romance*. Crátulo, Brasília, v.7, pp. 1-12, junho, 2003.
- _____. *A voz filosófica do narrador kunderiano*. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENERJEE, Maria Nemcova. *Terminal Paradox: The novel of Milan Kundera*. Nova York: Grove Weidenfeld, 1990.
- BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Cartas, conferências e outros escritos*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BODEI, Remo. *Livro da memória e da esperança*. São Paulo, EDUSC, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Funes, o Memorioso*. In: *Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRESCIANI, Estela, NAXARA, Márcia (org). *Memórias e (Res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. São Paulo: Editora da Unicampi, 2004.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia grega: história de deuses e heróis*. Editora Tecnoprint S. A., 1965.
- CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. *Rede de histórias: identidade(s) e memória(s) no romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum*. 2004, 137f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANDIDO, Antônio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Um historiador fala de teoria e metodologia*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite a filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CESAR, Constança Marcondes. *Bachelard: Ciência e Poesia*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- CHVATIK, Kvetoslav. *Le Monde Romanesque de Milan Kundera*. Paris: Gallimard, 1995.
- DALÍ, Salvador. *Libelo contra a arte moderna*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *O ato de criação*. Caderno Mais! Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.
- DELEUZE, G, GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DESCARTES, René. *Descartes: Vida e obra*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2004.

- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ENCICLOPÉDIA DE FILOSOFIA. Disponível em: <http://www.pfilosofia.xpg.com.br>. Acesso em: 01/10/09.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- FERREIRA, Lucia M. A., ORRICO, Evelyn G. D. (org). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&K, 2005.
- HUSSERL, Edmund. *Vida e Obra*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.
- JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Ed. Humanistas/ FAPESP, 2005.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Jorge Zahar Editor Ltda: Rio de Janeiro, 1990.
- LECERF, Eric, BORBA, Siomara, KOHAN, Walter (org.). *Imagens da Imanência: escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicampi, 2006.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *A história Nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Ricardo. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Editora Universa, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

- MENÉNDEZ, J. G., *A relação entre percepção e memória: aproximações e divergências entre Freud e Bergson*. Artigo publicado na Revista AdVerbum 1(1): p. 23-34, Jul a Dez. 2006.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PAIVA, Rita. *Subjetividade e imagem: A literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005.
- PAULINO, Itamar Rodrigues. *Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra Os sonâmbulos, de Hermann Broch*. 2006, 133f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia – Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2006.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- PINTO, Débora Cristina Morato. *Memória, ontologia e linguagem na análise bergsoniana da subjetividade*. Artigo publicado na Revista Unimontes Científica. Montes Claros, v. 6, n. 1, jan./jun. 2004.
- PRADO Jr., Bento. *Presença e Campo Transcendental: Consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1989.
- _____. *Erro, ilusão, loucura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora da UNICAMPI, 2007.
- ROTH, Philip. *Conversa com Milan Kundera*. In: Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SÁ, Fernando. *Combates entre história e memórias*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracajú: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.
- SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências*. Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHLINK, Bernhard. *O leitor*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2009.

SILVA, Krishna de Almeida e. *Por uma “poética da ambivalência”: leitura da obra A insustentável leveza do ser, de Milan Kundera*. 2008, 113f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.

SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da UNICAMPI, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. *A imaginação material segundo Gastón Bachelard*. 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

TADIE, Jean-Yves. *A crítica do imaginário*. In: *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.