

O IDILIO COMO ESPAÇO DE INTERSECÇÃO ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA NA OBRA DE MILAN KUNDERA

Wilton Barroso Filho¹

Maria Veralice Barroso²

RESUMO: Em vez de falar em Romance Filosófico, Kundera prefere falar em Romance que Pensa. Se filosofia é a prática do exercício de pensar, todo bom romance pratica a filosofia, porque todo bom romance pensa, dirá o escritor. Sendo assim, o diálogo que direta ou indiretamente, enquanto romancista estabelece com nomes consagrados da filosofia ocidental está longe de uma perspectiva de submissão. Amparado pela noção de idílio cara à ficção kunderiana, este trabalho tem por objetivo trazer à luz da reflexão os diálogos que o escritor, permanentemente, trava com Platão, Aristóteles e Nietzsche.

PALAVRAS-CHAVE: idílio; literatura; filosofia e romance moderno

ABSTRACT: Instead of talking about philosophical romance, Kundera prefers to speak about Romance that thinks. If philosophy is the practice of exercise of thinking, every good novel practices philosophy, because every good novel thinks, as writers would say. Thus, the dialogue that directly or indirectly, as a novelist, is established with established names of Western philosophy is far from a submissive perspective. Bolstered by the notion of idyll, face the fiction of Milan Kundera, this work aims to bring to light the dialogues that the writer lays out with Plato, Aristotle and Nietzsche.

KEYWORDS: idyll; literature; philosophy and modern novel

Considerações Iniciais

Conforme o escritor contemporâneo Milan Kundera, a modernidade ganhou contornos bem mais nítidos no século XVII a partir de contribuições paralelas de um romancista e um filósofo: Miguel de Cervantes e René Descartes (1988).

Enquanto Cervantes narrava as mais impensadas aventuras humanas, buscando na imaginação desmedida o encantamento de sua personagem, Descartes proclamava o homem senhor e dono da natureza exatamente por este fazer uso dos atributos racionais. Pautado em tal compreensão, seja para refutar alguns dos pressupostos do pensamento ocidental, seja para ampliar ou amparar as próprias reflexões enquanto pensador de literatura ou enquanto criador dela, Milan Kundera fez da filosofia uma aliada na conturbada e prolongada construção de um projeto estético que, desde as páginas embrionárias, tomou por tema a reflexão acerca da existência humana.

Antes de tudo, porém, faz-se importante esclarecer que a relação literatura *versus* filosofia adentra a obra crítica e literária de Milan Kundera, por meio da noção de idílio,

¹ Professor da Universidade de Brasília.

² Pesquisadora do grupo Epistemologia do Romance e professora da SED/DF.

a qual, como bem notou o escritor mexicano Carlos Fuentes, é um dos principais elementos a atravessar, sustentar e conduzir a atividade crítico-criadora kunderiana (2007, p. 115).

Milan Kundera nasceu nos anos vinte, na Tchecoslováquia, país criado após a Primeira Guerra Mundial em 1918 com a dissolução do império austro-húngaro. De 1938 até fins da Segunda Guerra Mundial, a Tchecoslováquia encontrava-se sob o domínio do nazismo hitleriano, sendo libertada pelos russos em 1944. Em 1948, o poder político no país passou aos domínios do comunismo soviético, o qual em 1968 entrou com as forças armadas na capital, objetivando pôr fim ao movimento que ficaria conhecido mundialmente como “A Primavera de Praga”.

Tomando por base as breves informações, atentemo-nos para o fato de que Kundera inicia sua atividade romanesca oficialmente em 1967, pouco tempo antes da invasão à Praga, quando então se observará o endurecimento das ações ditatoriais no país. Neste contexto, por determinações do regime totalitarista soviético, o escritor fora impedido de comercializar ou publicar seus livros no país natal, sendo forçado a pedir exílio ‘voluntário’, passando a morar na França a partir 1975. As experiências e angústias de viver constrangido pelas ações ditatoriais irão refletir-se diretamente em toda literatura romanesca produzida por Kundera.

O idílio e seus desdobramentos

Correndo o risco da simplificação – já que a complexidade conceitual se mostra bem mais abrangente –, pode-se inicialmente, dizer que a noção de idílio e a força que esta adquire na atividade literária de Milan Kundera é fruto, sobretudo, do tempo e do espaço constrangidos pelas ações ditatoriais, nos quais ele viveu e produziu boa parte de seus textos. Incrustado na memória, o passado irá posteriormente, mesclar-se às experiências vividas no exílio para tecer as narrativas pós 1975. Visivelmente subtraída das experiências e lembranças ligadas às ações totalitárias, a busca pela unificação torna-se elemento central que caracteriza a ideia de idílio apresentada e, incansavelmente, combatida por meio da ironia cáustica reivindicada pelo romancista tcheco.

De modo geral, Kundera nos faz ver que as ramificações do idílio se estendem às diversas áreas de atuação humana, fazendo-se notar inicialmente no plano histórico/político/social bem como no religioso.

No plano histórico/social o idílio se mostra através da tentativa de homogeneização dos gostos, das vontades, das ideologias... Conquistar um ideal social no qual não haja dissonância de nenhuma natureza, onde reine o consenso, a harmonia e, conseqüentemente, a paz é o desejo de todos que se engajam na construção de uma sociedade ordeira, progressista e feliz. Se na atividade política, as ditaduras, todas elas, trabalharam e trabalham de modo inflexível na construção do paraíso terreno almejado pelos ideais idílicos, no âmbito religioso, a Igreja, desde a Idade Média, empreendeu esforços na tentativa de fazer ver aos fiéis que o paraíso prometido não se encontra na Terra, mas no reino celestial cuja ascensão só será permitida depois de muitas privações e da morte. Mas, se há condições para a existência e permanência do idílio, nos fará ver Kundera, é porque há quem o ampare e o dissemine. Nesse sentido, ampliando a discussão, no curso de suas reflexões, o escritor conduz-nos à percepção de que o idílio é fortalecido, sobretudo, por uma postura lírica dos indivíduos.

Primeiramente, faz-se necessário esclarecer, que a definição de lírico adotada por Kundera nada tem a ver com o gênero literário. Quando da tradução francesa de “A

insustentável leveza do ser”, ele mesmo diz ter sido forçado, pelas circunstâncias, a consentir que, na percepção lírica e épica do sedutor Tomaz, o lírico fosse concebido como expressão do romantismo. Entretanto, sustenta a necessidade de ser o lírico entendido essencialmente conforme a compreensão de Hegel quando este elabora a distinção entre o lírico e o épico. De acordo com as palavras de Kundera, na concepção hegeliana, expressa no amplo tratado sobre a estética, “o épico vem da paixão de apossar da objetividade do mundo”, por sua vez, “o lírico é a expressão da subjetividade que se confessa”¹ (1988, p. 121). Desse modo, embevecido pelos próprios sentimentos, com a visão embotada pelas paixões, entrelaçando ingenuidade e, por vezes, arrogância contida nas certezas, o sujeito lírico é, simultaneamente, vítima e algoz dos interesses idílicos.

Entre tantos outros, Jaromil, o protagonista do segundo romance kunderiano, “A vida está em outro lugar”, é um legítimo representante do que o autor entende por lirismo. “Concentrado quase exclusivamente em si mesmo”, Jaromil reúne todos os seus esforços no sentido de contribuir para com a construção da sociedade harmônica prometida pelos ideais idílicos da revolução. Ao se fundir às verdades anunciadas pelos poderes constituídos; projetando-se exclusivamente em realizações futuras, o protagonista de Kundera torna-se incapaz de ver, compreender ou julgar com lucidez o mundo em torno de si (2006, p. 84). Alienado do presente, enquanto poeta, o (anti)herói de Kundera em momento algum hesita em rasgar os versos do passado para colocar sua arte inteiramente a serviço do projeto anunciado pela revolução. Já enquanto cidadão, ele não oscila diante da imperiosa necessidade de impedir qualquer atitude que coloque em risco o andamento da construção desse modelo de sociedade, ainda que a atitude suspeita emane da mulher amada.

A crueldade e a frieza de Jaromil ao denunciar a namorada aos carrascos, do que ele acredita ser uma revolução, fazem que o leitor mais atento² reaja com um sentimento que alterna entre a raiva e a piedade. A raiva advém do comportamento arrogante desse ser lírico que, imaginando-se detentor da verdade, julga e condena tudo que não compactua ou que destoa dessa verdade. O sentimento de pena, por sua vez, nasce em razão da notória ingenuidade que o poeta demonstra em suas ações e discursos. Em geral, os pronunciamentos de Jaromil reproduzem fielmente as vozes oficiais, acentuando, por meio deles, o total sonambulismo e falta de condições desse indivíduo de perceber e de atuar com a mínima isenção possível, no mundo a sua volta. Sobretudo, a melancolia que nos assalta diante da construção e trajetória dessa personagem se dá ao percebermos que a ingenuidade faz de Jaromil, não somente algoz, mas, sobretudo, vítima das artimanhas dos poderes constituídos pela revolução. É difícil permanecer indiferente ante ao abandono gradativo que sofre o herói por parte de todos, aumentando ainda mais seu isolamento, o qual culmina com a morte solitária.

Dessa e de praticamente todas as narrativas ficcionais ou teóricas de Kundera subtrai-se que, sendo constitutivos dos sujeitos líricos – os quais se expandem por todos os espaços –, os tentáculos do idílio se estendem com a mesma ferocidade que se mostram no plano político e religioso aos domínios das artes.

Partindo da compreensão segundo a qual a escrita kunderiana quer pensar, além da existência, o romance enquanto criação estética, a antipatia de Kundera para com o idílio tem uma ligação estreita com o engessamento que esse ideal pode representar para a arte romanesca. Em sua concepção é inadmissível que na tentativa de garantir uma verdade única, a necessidade idílica atropela o espírito do romance que nasce e se constrói através da descoberta da relatividade do mundo (1988, p.21).

Ao atuarem no sentido de colocar o estético a serviço das forças unificadoras, tornando-o um instrumento de propagação e legitimação desse modelo ideológico – do modo como vimos ocorrer com a poesia de Jaromil – as ações conduzidas pelos ideais idílicos, por si só, atuam diretamente na seleção do conceito de Belo que, nesse contexto, será adotado pelo criador do objeto estético. Em sua “Iniciação à estética” de modo bastante didático, Ariano Suassuna (2009), contribui com o debate quando nos faz ver que a discussão acerca do Belo, no âmbito dos estudos estéticos, será sempre um ponto de convergência entre a arte e a filosofia.

A partir das análises kunderianas acerca do *kitsch* enquanto ideal estético do idílio percebe-se que boa parte das artes veneradas nesse contexto representa um retrocesso no longo percurso de reflexões sobre o Belo. A estética *kitsch*, tal como a percebe Kundera, trata de um ideal artístico que, apoiado no princípio da harmonia e na ditadura do coração, foge de qualquer elemento estético que possa provocar o desequilíbrio. Primando pelo consenso e estabilidade em todos os níveis, o *kitsch* nega tanto o riso cômico-escarnecedor, quanto o feio, o sujo, o fétido, o desarmônico ou a pergunta. Nesse sentido, aqui, a perspectiva estética *kitsch*, será reconhecida como um ideal de arte que, trabalhando para cessar as inquietações e se opondo ao que há de impuro no humano, trabalha incansavelmente, no âmbito de suas representações, com fins à aquisição do embelezamento, purificação e harmonia do mundo e do homem.

Ao se dar conta então da forte predominância dos ideais idílicos nos diversos espaços de atuação da existência, a questão que orienta a estética kunderiana parece ser: Por que mesmo sendo nefasta ao homem, a busca ingênua pelo paraíso feliz foi um forte componente da história dos fatos universais, do pensamento, das artes e tanto da chamada grande história, quanto das histórias particulares dos indivíduos?

As palavras do narrador-autor-personagem, extraídas das páginas iniciais de “O livro do riso e do esquecimento”, quando afirma: “Sublinho: *um idílio para todos*, pois todos os seres humanos aspiram desde sempre ao idílio...” (1978, p. 12), certamente corroboram para iluminar o debate, bem como para posicionarmo-nos frente à questão orientadora. A voz do narrador nos leva a crer que a compreensão inicial sobre a própria indagação remete o escritor ao entendimento de que o desejo idílico dominou os cenários da existência na história da humanidade pelo simples fato de que a vontade de anular as contradições é da condição humana.

Assim, a perspectiva unificadora do idílio atua diretamente em cada indivíduo o qual, de acordo com Kundera, na tentativa de fazer calar as dualidades que lhes são inerentes, vive boa parte de sua existência consumido em uma verdadeira batalha na busca de um “acordo categórico com o próprio ser”. Kundera nos dá a ver que as experiências particulares do sujeito em busca da anulação dos conflitos interiores se estendem aos espaços sociais, políticos, religiosos e da arte, favorecendo, portanto, a presença e permanência do idílio na história da existência humana. Para a compreensão de tal proposição, a filosofia ocidental – ou melhor, parte dela – será, doravante, tomada como referência no espaço dessa discussão.

Se a existência é defendida por Milan Kundera como tema central da criação romanesca, na tentativa de melhor entender a necessidade idílica que lhe é inata, entrelaçando o discurso literário ao filosófico, o escritor trará para dentro do romance muito da narrativa filosófica ocidental. Nesta empreitada, as referências mais solicitadas serão primeiramente, aquelas cujas manifestações marcaram e conduziram a história do pensamento no ocidente: Platão e Aristóteles.

Platão e Aristóteles: diálogos por divergências

Ao considerá-lo o primeiro projeto sistemático de racionalidade, a ironia será a condutora imediata do debate estabelecido entre a ficção kunderiana e o projeto filosófico de Platão.

A separação entre um mundo material e um mundo ideal prevista nas bases do pensamento do filósofo grego, dá a ver que os pilares de sustentação da filosofia platônica foram erguidos sobre os pressupostos dos ideais idílicos. A disjunção de mundos ajudaria a separar o Mal e o Bem, sendo assim, em sua essência, o pensamento platônico pressupõe o corte, e, ao fazê-lo, sugere a anulação dos conflitos gerados pela dualidade entre estas duas instâncias do Ser.

Para Platão, as noções de Verdade, de Bem e de Beleza estão imbricadas e são inteiramente extraídas do entendimento de dissociação entre o mundo inferior (material-Mal) e o mundo superior (ideal-Bem). Enquanto essência superior ligada ao Ser, a Beleza só poderá ser contemplada no mundo das ideias. No mundo sensível, ou seja, neste mundo da decadência, em ruínas e no qual vivemos nossas experiências, é possível contemplar somente os reflexos de uma Beleza superior. Para Platão, quanto mais nos afastamos do mundo material para o mundo suprassensível das ideias, mais nos aproximamos da verdadeira beleza, a “Beleza Absoluta”. Sendo assim, conforme o pensamento platônico, o ideal de um belo sublime e esplendoroso, jamais poderá ser encontrado nas artes, posto que o objeto artístico reproduz algo que se encontra no mundo em ruínas; por mais belo que seja o elemento imitado pelo artista, a beleza que dele emana é apenas reflexo dessa beleza que existe por si só, a “Beleza Absoluta”. Desse modo, como bem se sabe, quando se trata de acessar o Bem, a Verdade e o Belo, na concepção platônica, o artista está em desvantagem em relação ao filósofo.

Por sua vez, ao afirmar que diferentemente do romance literário “a filosofia desenvolve seu pensamento num espaço abstrato, sem personagens, sem situações” (1988, p. 31), aqui – não de maneira intencional – Kundera se opõe à proposição de Platão. Diferentemente do filósofo grego, o escritor julga um privilégio do romance literário poder dispor de personagens, os quais denomina “egos experimentais”³. De acordo com o romancista, por meio de experiências vividas cotidianamente, os egos experimentais possibilitam destacar pelo menos dois aspectos distintos quando se trata de praticar o pensamento no interior do romance. O primeiro deles diz respeito à credibilidade das reflexões; Kundera entende que, por meio das ações dos personagens, sem ter que recorrer a situações alegóricas, as análises e compreensões acerca da existência humana tornam-se mais críveis perante o receptor. O segundo aspecto está relacionado com o próprio exercício do pensamento; Kundera entende que para aquele que pratica o ato de pensar, a relação dialógica com os personagens⁴ favorece ao escritor trazer para o âmbito de sua escritura as inúmeras variações de um mesmo tema.

Situadas em tempos, espaços e circunstância diferentes, as criações ficcionais de Kundera permitem pensar de modo mais concreto e múltiplo, a complexidade das dualidades existenciais que atravessa, do início ao fim, o conjunto de sua obra romanesca. O amor erótico *versus* o amor sentimental, corpo *versus* alma, seriedade *versus* riso, público *versus* privado, memória *versus* esquecimento e peso *versus* leveza, entre outros, são bons exemplos do arcabouço temático que, por meio da ação dos diversos personagens, ciclicamente retorna em cenários e circunstâncias diferentes no curso da escrita literária kunderiana.

Os modos pelos quais cada personagem, em sua individualidade e meio social, político, familiar, etc., lida com a dualidade contida nos pares acima mencionados é que irão favorecer uma percepção menos enrijecida, portanto, bem mais ampla e múltipla acerca de suas condições existenciais. Para Kundera, as experiências dos personagens são elos estabelecidos pelo escritor entre o mundo particular das ideias e a vida vivida. A relação entre esses dois universos do humano é que configuraria a existência que, na compreensão kunderiana, não poderá jamais ser negligenciada enquanto objeto primeiro do romance literário.

Destarte, poder-se-ia dizer que aquilo que Platão entende como demonstração de fraqueza, ou seja, aproximar-se intencionalmente do mundo concreto, Kundera vê como uma necessidade e um ganho para a prosa literária romanesca e para o pensamento acerca do homem. No entendimento do escritor, uma vez que a existência humana é objeto de interesse tanto do romance literário quanto da filosofia, não será permitido a um ou a outro evadir-se do mundo real ou concentrar-se inteiramente nele, posto que, como bem lembra Hannah Arendt, os aspectos da condição humana, estão estritamente ligados às experiências históricas, sociais, temporais... (objetivas) e às experiências particulares (subjetivas) de cada um (2010).

Contudo, para sermos justos tanto com Platão, quanto com Kundera, faz-se importante esclarecer que o romancista não questiona, nem despreza o valor da dialética platônica para a história do pensamento ocidental. Não tendo passado pela experiência do cristianismo – que, direta ou indiretamente, provavelmente tenha sido uma influência –, portanto, sem lidar concretamente com essa ideia de disjunção de mundos e com todos os atrasos que ela impôs à humanidade no correr da Idade Média, é perfeitamente compreensível que Platão sustente suas convicções no momento em que o fez. Sendo assim, aquilo que Kundera ironiza não são as proposições sustentadas por Platão, mas sim a predominância que os ideais platônicos adquiriram em várias ramificações do pensamento e da criação estética no curso da modernidade.

A relação conflituosa entre corpo e alma, vivida intensamente pelas personagens kunderianas, talvez se configure em um dos recursos estéticos mais reveladores quando se trata de narrar a presença do pensamento platônico o qual, nos faz ver o escritor, se estendeu por todos as épocas da era moderna.

Destacando a superioridade da alma que pode elevar-se ao mundo das ideias, em relação à materialidade do corpo que, preso ao mundo em ruínas, tende à finitude e à decadência, em “O banquete”, por exemplo, Sócrates encaminha sua fala no sentido de dialeticamente mostrar que, para ascender ao mundo das ideias, a alma deveria separar-se mais e mais do corpo. No discurso da sacerdotisa, Diotima, o corpo é apresentado como o empecilho que a alma terá de enfrentar para subir ao lugar que lhe é destinado: o mundo das ideias. A longa exposição de Diotima reproduzida por Sócrates está alicerçada na compreensão segundo a qual, para ascender ao mundo ideal, a alma necessita separar-se do corpo, anulando assim, quaisquer conflitos gerados na relação entre ambos; somente este desligamento da alma em relação ao corpo lhe traria condições para contemplar a Beleza, a Verdade e o Bem.

Em boa parte de sua escrita, Kundera revela como o entendimento platônico de sublimação da alma foi algo que atravessou a modernidade. Em “O discurso sobre o método”, Descartes, reafirma a necessidade de separar a alma do corpo, tal postura se justifica por meio do entendimento segundo o qual, a alma detém a capacidade racional, que leva ao conhecimento; em face disso, lhe é conferido grau de superioridade em relação ao corpo. Embora o corpo não fosse negado por completo, na percepção

cartesiana, sua importância, ficará restrita à condição de objeto dos estudos e conhecimentos fisiológico.

Se ainda na filosofia moderna se observava a pretensão de separar alma e corpo, na criação literária desenvolvida especialmente com a estética romântica no século XIX, ou com boa parte dela, reitera-se a compreensão de uma inferioridade do corpo em relação à alma. Essa relação desigual se faz notar especialmente, segundo Kundera, na forma de distinção entre a noção de amor e sexo. Discorrendo sobre a ideia de *homus sentimentalis* – “aquele que instituiu o sentimento como valor” (1990, p. 192) –, no romance “A imortalidade”, o narrador-autor-personagem, nos dirá que “as grandes histórias de amor europeias se desenrolam em um espaço fora do coito”. Por isso, segundo ele, “se os escritores do século XIX gostavam de terminar seus romances com casamentos, não era para proteger a história de amor da monotonia matrimonial. Não, era para protegê-la do coito.” (1990, p. 193).

Embora de um ponto de vista teórico em “os testamentos traídos”, exalte a escrita de Kafka, exatamente por esta ter sido uma das primeiras a fazer entrar no romance, sem subterfúgio algum, a cena sexual, Milan Kundera está certo de que as lições de amor desatrelada do sexo irão perpetuar-se no século que vê encerrar: o século XX. Nas palavras do narrador kunderiano de “A imortalidade”,

A noção europeia de amor tem raízes no solo fora do coito. O século XX, que se vangloria de ter liberado a sexualidade e gosta de ridicularizar os sentimentos românticos, não soube dar à noção de amor nenhum outro sentido (é um dos naufrágios deste século), de modo que um jovem europeu, quando pronuncia mentalmente essa grande palavra, se vê transportado nas asas do encantamento, quer queira quer não, para o ponto exato em que Werther viveu seu amor por Lotte e em que Dominique quase caiu do cavalo. (Kundera, 1990, p. 194)

O fracasso do século XX no tratamento para com o amor *versus* sexo encontra explicações no predomínio dos ideais idílicos que, conforme o julgamento kunderiano, poucas vezes foram tão reivindicados como nesse século. Ao adotar o erotismo e a sedução como elementos cruciais de sua escrita, normalmente por meio da comicidade, Kundera quer se interpor ao tratamento estético que o amor recebeu ao longo da modernidade. Convencido de que a cisão entre um e outro é também legado da filosofia platônica, boa parte das personagens kunderianas, ingênua e risivelmente, irão se debater no sentido de procurar um meio para anular os conflitos gerados na relação com seus corpos.

Será desse modo então que, tentando aplacar “o dualismo da alma e do corpo” que lhe era estranho, a heroína do conto “Jogo da carona” da coletânea de “Risíveis amores” repetia para si mesma “que todo ser humano recebe ao nascer um corpo entre milhões de outros corpos para o uso...” e que sendo assim, o corpo nada mais é que “uma coisa fortuita e impessoal”. Com tais afirmações ela queria convencer-se da inferioridade do corpo em relação a alma, tratando-o como “um artigo de empréstimo e de confecções.”

Por sua vez, a heroína do conto “Que os velhos mortos cedam lugar aos novos mortos” e o personagem do conto “O Dr. Havel dez anos depois”, como expressões do mundo em ruínas, serão os primeiros a lidarem com a finitude do corpo no conjunto da obra romanesca de Kundera. Tentando esconder as marcas que o tempo deixara incrustadas em seu corpo, a moça do primeiro conto, repete para seu amante do passado – o qual encontrara por acaso depois da visita ao cemitério onde fora enterrado o corpo do marido –, o “homem é mais que seu corpo precíval”. Enquanto isso, o sedutor Dr. Havel, precisa apoiar-se na beleza e fama da jovem esposa, já que seu corpo, velho e

doente, tornou-se uma barreira entre sua alma de sedutor e as mulheres a serem seduzidas. A percepção de envelhecimento, de finitude que incomoda os dois personagens kunderianos construídos nos anos sessenta, será retomada no livro “A identidade” pela personagem Chantal, aproximadamente quarenta anos mais tarde.

Em “A vida está em outro lugar” Jaromil, em sintonia com os ideais idílicos, se esmera na defesa da ordem e harmonia, contudo não consegue comandar o próprio corpo cujas manifestações davam-lhe a impressão de que seu corpo tinha vontade própria. Era em vão querer que ele (o corpo) ouvisse os apelos de sua alma; diante da namorada ele se manifestava quando não devia e recusava a se manifestar quando era solicitado pelos desejos do amante. Particularmente nesses momentos, o impasse entre alma e corpo no herói são motivos de riso.

Será em “A insustentável leveza do ser”, entretanto, que a personagem Tereza irá personificar a dualidade corpo *versus* alma. Das sete partes do livro, duas são intituladas “A alma e o corpo” – a segunda e quarta parte. Na segunda parte, a voz do narrador-autor-personagem, nos deixa ver que, em razão da euforia diante da viagem que faria para encontrar Tomaz, Tereza esquecera-se de alimentar o corpo, que agora, diante do amante, traía sua fraqueza. Assim, dirá o narrador-autor-personagem, Tereza Nasceu no romance, “de uma situação que revela brutalmente a irreconciliável dualidade do corpo e da alma, essa experiência humana fundamental” (1995, p. 46). Ainda nessa parte do livro, há uma tentativa de mostrar a relação que Tereza estabelecerá entre o corpo e a privação da individualidade com a humilhação. Tudo isso se fará notar a partir do sonho em que ela, nua, desfila diante de várias outras mulheres – amantes de Tomaz. Esse sentimento vivido pela personagem tivera origem na infância, na convivência com a mãe. Segundo o narrador,

No tempo em que morava com a mãe, não lhe era permitido trancar a porta do banheiro. Para sua mãe, essa proibição era uma forma de dizer-lhe: seu corpo é como todos os outros corpos; você não tem o direito ao pudor; não tem razão para esconder uma coisa que existe de forma idêntica em milhares de exemplares. No universo de sua mãe, todos os corpos eram os mesmos, [...] Desde a infância, a nudez era para Tereza o sinal da uniformidade obrigatória do campo de concentração, o sinal da humilhação. (Kundera, 1995, p. 63)

Na quarta parte do livro, em um ato de uma pretensa infidelidade, Tereza parece querer comprovar aquilo que Tomaz lhe dizia com frequência acerca do distanciamento entre amor e sexo. E durante o ato sexual com o ser estranho do engenheiro, percebia com clareza que “o que excita a alma é justamente ser traída pelo corpo que age contra a sua vontade, e assistir a essa traição” (1995, p. 158). O desconforto que as entranhas de seu corpo impunha a sua alma, também fazia parte dos conflitos de Tereza descritos neste momento da narrativa. Por isso, descreve o narrador,

Estava sentada na latrina, e o desejo de esvaziar as entranhas, que de repente a invadira, era o desejo de ir até o fim da humilhação, de ser radicalmente um corpo, aquele corpo que, como sua mãe sempre dizia, só existe para digerir e evacuar. Tereza esvaziava as entranhas, e nesse instante sentia uma tristeza e uma solidão infinitas. Kundera (1995, p. 159)

As reflexões sobre corpo e alma, que estão presentes no conjunto da obra kunderiana, na narrativa de “A insustentável leveza do ser”, tornam-se um dos elementos centrais. É importante notar que, com Tereza e toda a meditação que se estabelece nesses dois momentos do livro que se desdobram nas demais partes, se dá sempre em diálogo

com os ideais platônicos. Nesse ponto, faz-se importante notar que, se com Platão o diálogo tinha se construído em torno dos conflitos vividos pelos personagens na relação do corpo com a alma, com Aristóteles, a discussão rondará em torno do princípio de harmonia.

As bases filosóficas de Aristóteles, especialmente aquelas voltadas para a definição do Belo, concentram-se na ideia de ordenamento e harmonia existentes entre as partes, entre si e em relação ao todo de um determinado objeto. Entendendo ser a aquisição da harmonia um dos objetivos que os ideais idílicos almejam alcançar em todos os planos da existência, sendo por este motivo constantemente reivindicado pela estética *kitsch*, com Aristóteles, o diálogo kunderiano se concentrou então no sentido de fazer ver que, ao contrário do que pensava o filósofo grego, a grandeza do Belo extraído do estético não pode estabelecer como critério a harmonia, a proporção, o equilíbrio e o ordenamento entre as partes.

Para Kundera, o disforme, o feio, a desproporção, as imperfeições, o desarmônico..., são bem mais representativos do humano que a regularidade das formas. Por isso, em vez de ser tratado como elemento inferior no âmbito das artes, como queria Aristóteles, contrapondo-se à estética *kitsch*, o cômico dominará a cena literária na escrita de Milan Kundera. Ao ser utilizado como artifício para destronar os modelos idílicos vigentes, aliado aos elementos sexuais, o riso kunderiano descortinará o caos, desestabilizando e rompendo, todo o tempo, com qualquer ideia de ordenamento ou de harmonia.

Se, por meio do riso, Kundera se opunha diretamente ao entendimento aristotélico acerca do Belo, a escrita em variação trata de um recurso estético que altera por completo a noção de proporção, harmonia e ordenamento que distingue a beleza superior da inferior pensadas por Aristóteles. Na escrita variacional adotada por Kundera, o entendimento será adquirido mais por uma relação entre os temas centrais da narrativa e menos por meio do encadeamento (ordenamento) das ideias. A escrita em forma de variações subverte por inteiro a ideia de que a beleza superior se adquire por meio da harmonia, do ordenamento ou do equilíbrio entre as partes, como quis Aristóteles. Subvertendo por completo esta ideia, será exatamente por meio do caos, da desordem absoluta que se constitui o sentido e se abstrai a beleza do todo nos romances de Kundera.

Nietzsche: diálogos por convergência

Com o filósofo moderno, Friedrich Nietzsche, Kundera estabeleceu um diálogo não por divergências, mas por convergência. O princípio desse diálogo está aqui previsto no entendimento acerca da liberação das ideias de um sistema. No ensaio intitulado “Sobre Obras e Sobre Aranhas”, contido no livro “Os testamentos traídos”, Kundera desenvolve uma fecunda reflexão, tomando por referência o desejo demonstrado por Nietzsche de transcrever as ideias, desatrelando-as dos “arranjos falsos” das deduções e da dialética.

Em relação ao ato de pensar, Nietzsche tem a perspicácia – e talvez, para a época, a audácia – de notar que aquele que pensa não é sujeito do verbo pensar. Para o filósofo, o pensamento é algo que nos acontece independente do nosso controle; do mesmo modo que não está condicionado às determinações do sujeito que pensa, o pensamento também não nos acontece de modo sistemático, linear... no momento em que chega, ele é livre de controle, de regras ou de sistematizações de qualquer espécie. Ironizando, portanto, os que tratam o pensamento como se fosse “uma atividade lenta, hesitante, alguma coisa semelhante a um trabalho árduo, frequentemente digno do suor dos sábios heróicos...” (

apud Kundera, 1994, p. 135), o filósofo quer tratar o pensamento como algo leve, divino, “parente próximo da dança e da alegria exuberante” (Apud Kundera, 1994, p. 135). De posse de tal compreensão, Nietzsche proporá então dois imperativos categóricos no que diz respeito à transcrição do pensamento manifestado. O primeiro imperativo se volta para a necessidade de, no ato da escrita, preservar “a maneira efetiva” pela qual o pensamento chega até ao pensador. O segundo imperativo advém do primeiro e se volta para a necessidade de resistir à tentação de transformar as ideias em sistemas.

Na tentativa de colher o pensamento tal qual ele nos chega – em sua essência –, buscando realizar o primeiro imperativo, Kundera nota que desde “Aurora”, o pensamento nietzscheano é transcrito em um só parágrafo, em um só fôlego. Além de se distanciar do desejo de transformar o pensamento em sistemas, os quais jogando com as ideias, buscam criteriosamente a comprovação de uma verdade – como se observava em pensadores da envergadura de Hegel, por exemplo –, a tentativa de captar o pensamento em sua essência como quer Nietzsche na filosofia é, no entendimento de Kundera, uma necessidade da estética do romance que se desenvolve a partir do século XX.

Milan Kundera observa que em o “Manifesto do surrealismo” André Breton tece duras críticas ao romance, classificando-o como um “gênero inferior”. Para justificar tal postura, Breton destaca o caráter informativo-descritivo do romance. Se as informações são segundo ele, de cunho particular, as descrições contidas na narrativa romanesca primam pela inutilidade. A atenção conferida aos momentos irrelevantes da existência das personagens, bem como o psicologismo que tornam todas as ações previamente conhecidas são outros dois aspectos também mencionados na crítica de Breton. Embora reconheça o caráter parcial da crítica de Breton e, em vários momentos de sua obra ironize corrosivamente os posicionamentos do surrealista em relação ao romance, é o próprio Milan Kundera a chamar a atenção para a necessidade de atentarmos-nos às considerações de Breton, uma vez que acredita não serem de todo infundadas.

Aos olhos de Breton, é a total ausência de poesia o que faz do romance um “gênero inferior”. Kundera lembra que a compreensão do surrealista acerca do que é poesia tem a ver, antes de tudo, com a noção de belo que guia a sua relação com o romance. Aqui segundo Kundera, o conceito de beleza, que distingue a poesia da não poesia nada tem a ver com a estrutura versificada ou com gênero literário, mas sim com uma ideia de beleza que se apresenta como “explosão do maravilhoso, momento sublime da vida, emoção concentrada, originalidade do olhar, surpresa fascinante.” (1994, p. 138). De imediato temos que tal noção de belo não é vista com bons olhos no interior do arcabouço crítico-literário kunderiano, uma vez que normalmente, para fazer valer tal ideia, exclui-se do campo de visão o que há de não esplendoroso e sublime na existência humana, o que poderia talvez, configurar-se em um ideal de beleza *kitsch*.

Antecipadamente, discorrendo sobre o ideal estético que Kundera denominaria *kitsch*, no final do século XIX, Friedrich Nietzsche, notava uma aptidão natural do artista em negar aquilo que o humano tem de inaceitável. No aforismo de número 59 de “A Gaia Ciência”, dirá o filósofo,

Nós Artistas! –Se amamos uma mulher, facilmente sentimos algum ódio pela natureza, ao lembrar as repugnantes funções naturais a que toda mulher está sujeita. Preferimos evitar esse pensamento; mas, se alguma vez nossa alma roça por tais coisas, ela estremece impaciente e, como disse, lança um olhar de desprezo à natureza: “Não quero ouvir dizer que o ser humano é outra coisa que não *alma e forma!*” – “O ser humano por baixo da pele” é, para todos os que amam, um horror impensável, uma blasfêmia contra deus e o amor. (Nietzsche, 2012, p. 91)

Ao tomar o pensamento nietzscheano como referência central desde as primeiras páginas de “A insustentável leveza do ser”, em uma longa digressão sobre a negação da “merda” na sexta parte deste romance, utilizando-se do risível, o narrador-autor-personagem dirá que, mesmo não pertencendo a uma família católica, chocava-lhe a ideia de pensar na lógica segundo a qual Deus tinha boca e, portanto, devia comer, e se comia devia ter intestinos (1995, p. 247). Complementando suas inquietações prossegue o narrador,

Sem o menor preparo teológico, a criança que eu era naquela época compreendia espontaneamente que existe uma incompatibilidade entre a merda e Deus, e, por dedução, percebia a fragilidade da tese fundamental da antropologia cristã, segundo a qual o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Das duas uma: ou o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus – e então Deus tem intestinos –, ou Deus não tem intestinos e o homem não se parece com ele (Kundera, 1995, p. 247-248)

Brincando com o que chama de tese fundamental sobre a criação, o narrador chegará à conclusão de que, “em essência, o *kitsch* é a negação absoluta da merda, tanto no sentido literal quanto no sentido figurado: o *kitsch* exclui de seu campo visual tudo que a existência humana tem de essencialmente inaceitável” (Kundera, 1995, p. 250). Em “A arte do romance” Kundera salienta: “em Praga, vimos no *kitsch* um inimigo principal da arte” (1988, p. 120). Tal afirmação se dá em face da postura *kitsch*, que ao falsear o homem criando um modelo de existência idealizada, de onde se retira o feio, o fétido, o sujo, o não padronizado, o questionamento..., o *kitsch* subtrai do seu campo de representação boa parte daquilo que constitui o humano em sua individualidade e essência. Sendo assim, esse ideal estético jamais poderá dialogar verdadeiramente com a existência real, a qual, reafirmando os pressupostos kunderianos, constitui-se em objeto central da arte romanesca.

De tudo até aqui exposto, parece ser possível afirmar que o pensamento filosófico de Nietzsche atrai a simpatia de Kundera, porque ao falar da liberdade, da necessidade de extrapolar a rigidez dos sistemas na transcrição das ideias, o filósofo se interpõe aos princípios de ordenamento e de restrição à liberdade, comuns ao pensamento daqueles que almejam ao idílio. Esse formato de apresentação do pensamento defendido por Nietzsche, também se choca com os ideais de harmonia, de equilíbrio, possivelmente a leitura de Nietzsche, nesse sentido, muito tenha contribuído para que Kundera assumisse, sem culpa nem subterfúgios, a escrita em variações.

Ademais, dadas as suas condições de saúde, o pensamento Nietzscheano se desenvolve como uma atividade corporal, o corpo e sua importância na atividade que exerce são constantemente abordados no pensamento do filósofo. Diferentemente do que vimos até aqui, sobre o exercício do pensamento, Nietzsche assevera: “a nós, filósofos, não nos é dado distinguir entre corpo e alma, como faz o povo”. E no que diz respeito à doença, ele dirá:

Não estaríamos quase tentados a perguntar se ela é realmente dispensável para nós? Apenas a grande dor é o extremo libertador do espírito, [...] Apenas a grande dor, a lenta e prolongada dor, aquela que não tem pressa, na qual somos queimados com madeira verde, por assim dizer, obriga a nós filósofos, a alcançar nossa profundidade extrema, e nos desvencilhar de toda confiança, toda benevolência, tudo que encobre, que é brando, mediano, tudo que antes púnhamos talvez nossa humanidade. Duvido que tal dor “aperfeiçoe” –; mas sei que nos aprofunda. (Nietzsche, 2012, p. 13)

Diferentemente do que preconiza a filosofia platônica, no contexto do pensamento de Nietzsche, o corpo não é um empecilho para o aprofundamento da alma, ao contrário disso, as sensações que dele emanam, tornam a prática filosófica, viva. É então a esse filósofo que o narrador kunderiano, compara Tereza, a heroína de “A insustentável leveza do ser”. É também a Nietzsche ou a essa sua forma de pensar, que Kundera declara o amor e o desejo de, no tempo crepuscular da modernidade, esteticamente se aproximar na criação do romance literário.

Considerações Finais

Desenvolvido no interior da narrativa do escritor contemporâneo, Milan Kundera, o idílio é um conceito longamente explorado pela escrita kunderiana com o intuito de designar o desejo dos indivíduos em suprimir os conflitos. Com a noção de idílio enquanto premissa humana, o autor consegue pensar sobre os modos pelos quais os desejos de unificação em torno de uma verdade se estendem aos diversos planos da vida dos seres humanos. No plano político/social, por exemplo, o idílio favorece aos regimes que primam pela ideia de ordem, de instauração de uma verdade unificada e unificadora. Os regimes ditatoriais são um bom exemplo das ações do idílio no controle dos discursos e ações do sujeito no âmbito político e social, interferindo portanto, em todos os temas, no andamento, constituição e narrativa dos acontecimentos históricos.

Amparado pelo lirismo de alguns, do mesmo modo que ocorre no plano histórico/político/social, com a mesma ferocidade, o idílio se estende às artes e à filosofia. Nas artes, o espaço de atuação do idílio é o *kitsch*. Para mostrar como o idílio é inerente à existência dos indivíduos, a filosofia torna-se um espaço constantemente reivindicado por Kundera. Entre outros, no curso de nossa reflexão, buscamos estabelecer uma ponte entre o romance kunderiano e as bases filosóficas de Platão, Aristóteles e Nietzsche.

Com os dois primeiros, o diálogo se deu por meio das divergências. Entretanto, faz se importante notar que embora tome os dois pensadores da antiguidade grega como referências a se opor, não quer dizer que Kundera despreze a importância desses pensadores para a história do pensamento; mais que qualquer outra coisa, suas reflexões, dentro e fora dos textos ficcionais, nos indicam que ele parece querer compreender: por que aquilo que tanto Platão quanto Aristóteles defenderam há milhares de anos, ainda em seu tempo – o qual denomina de “Paradoxos terminais da modernidade” – é determinante na existência dos indivíduos? Em resumo, seu problema não é necessariamente com o que disse ou pensou Platão e Aristóteles, seu problema é querer compreender a persistência de seus pensamentos por toda a história da humanidade.

Assim, enquanto representações das possibilidades humanas, dominados pelo lirismo, seus personagens ingenuamente tentam aplacar os conflitos gerados pela dualidade corpo e alma tão cara à filosofia platônica. Do mesmo modo que lutam para conseguir o distanciamento entre corpo e alma, as criações kunderianas primam por um ideal de vida pautada na harmonia e no equilíbrio, algo muito próximo do que pensa Aristóteles quando defende o ideal de beleza superior. Se do ponto de vista aristotélico, a nobreza da arte esteja ligada ao grau de distanciamento que a mesma poderá apresentar em relação ao riso – já que por si só é um elemento que desequilibra e desarmoniza –, por aproximação Kundera descobre que o seu é o tempo da seriedade, o tempo em que “ninguém vai rir”⁵. Para então se contrapor ao sentimento de seriedade que reproduz os desejos idílicos, o riso será um dos elementos estéticos mais reivindicados por Kundera.

Aliando-a ao princípio das variações o romancista quer, com a comicidade, embaralhar e confundir a ordem estabelecida. Tomando a existência como objeto, o modo como o escritor tece suas narrativas faz que o princípio da desarmonia tenha uma potência tal que o ato de destronação, cuidadosamente engendrado, toque desde os valores políticos/sociais até os estéticos e filosóficos.

A partir do diálogo com os três filósofos consagrados pela historiografia da filosofia ocidental, Kundera quer pensar nos possíveis modos pelos quais o desejo idílico nasce e se perpetua na modernidade. Por meio da ação de personagens herdeiros do pensamento ocidental, Kundera interpola o presente ao passado e nos leva à percepção de que, se suas criações ainda são dominadas pelo desejo idílico, é pelo simples fato de que o idílio é da condição humana. Desde suas origens, o homem persegue o consenso, a harmonia, o equilíbrio e a pureza. Em geral, as ações humanas são sempre no sentido de procurar calar os conflitos, de organizar e fazer, a todo custo, cessar o caos.

Pensando assim, mais do que respostas conclusivas, Kundera persegue as questões humanas suscitadas pela necessidade idílica e, para problematizá-las, o autor faz de seus romances um lugar do “eterno retorno” tão clamado por Nietzsche, onde nas mais diversas variações de seus egos experimentais – os quais nascem e renascem no curso de sua obra – pode testar as muitas possibilidades disso que entende como parte da condição humana: O desejo idílico.

Received May 3, 2017

Accepted August 10, 2017

REFERÊNCIAS

- ARENDT, H. *A condição Humana*. Trad. Roberto Raposo e Adriana Correia. RJ:Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BAKHTIN, M. O autor e a personagem. In. *Estética da Criação Verbal*. trad. Paulo Bezerra. SP. Martin Fontes, 2003.
- DESCARTES, R. *Discurso do método*. Trad. Elza Maria Marcelina. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.
- FUENTES, C. *Geografia do Romance*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KUNDERA, M. *Risíveis amores*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.
- _____. *A vida está em outro lugar*. Trad. Denise Range Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *O livro do riso e do esquecimento*. Trad. Tereza Bulhões C. da Fonseca. SP. Círculo do livro, 1978.
- _____. *A insustentável leveza do Ser*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. Rio de Janeiro, Ed. Record. 1995.
- _____. *A imortalidade*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Anna Lúcia Moojen Andrada. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1990.
- _____. *A identidade*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. SP. Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.
- _____. *Os testamentos traídos*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *Um encontro*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. SP.: Companhia das Letras, 2013.
- NIETZSCHE, F.A *Gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *O Banquete*. Trad. J. Cavalcante de Souza. RJ. DIFEL, 2010.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. RJ.: José Olympio, 2009.

NOTAS

¹Vale destacar que tanto o sedutor lírico, quanto o épico, são características do personagem Tomaz, entretanto, não há por parte do escritor a intenção de hierarquizar um em relação ao outro. No contexto kunderiano, tanto o épico quanto o lírico, são ironizados. Se enquanto sedutor lírico, tal como Tristão, veja em Tereza sua Isolda, na condição de épico também é risível porque não reconhece os ares de seu tempo e muito menos a primazia do conflito. Tomando por modelo o donjuanismo colocado em cena por Tirso de Molina no século XVII, ao elaborar e traçar suas estratégias sedutoras deslocadas do contexto no qual vive, o (anti)herói kunderiano não prevê os mais primários dos aspectos humano – os quais imprescindíveis para o romance –, a transformação e a imprevisibilidade. Nesse sentido, as ações movidas pela ingenuidade do

personagem romanesco, em um caso e outro, o conduzirá ao fracasso. Na narrativa romanesca, tanto a ditadura do coração perseguida pelo herói lírico como a retidão inabalada do herói épico, só poderão figurara-se enquanto motivo de riso.

² Nem sempre o leitor tem essa percepção imediata do texto. O jogo irônico do escritor torna o discurso de Jaromil bastante articulado e convincente. Assim, muitos leitores em vez de perceberem aquilo que, François Ricard, comentador da obra de Kundera, chama de “inversão de Satã”, são levados a fundirem seus desejos e opiniões aos de Jaromil. Assumindo também uma atitude lírica, muitos leitores do texto não se dão conta da ironia que conduz a narrativa kunderiana, ao olhar para a personagem de forma séria, não se dão conta de que aquilo que Jaromil representa e defende do ponto de vista estético ou do ponto de vista político/social/existencial é totalmente inverso ao entendimento de seu criador. Jaromil é, sobretudo, a expressão da comicidade kunderiana, quando, mesmo percebendo o absurdo e a decadência que nos envolve não nos resta outra coisa senão o riso.

³ Na concepção de Kundera, os egos experimentais, são seres intencionalmente criados, os quais, ao extrapolarem a condição de simuladores de seres reais, permitem ao romancista experimentar e testar as muitas possibilidades humanas (1988).

⁴ Aqui, a noção de dialogismo é pensada na perspectiva de Mikhail Bakhtin, quando este em sua “Estética da criação verbal”, trata da relação autor- personagem. Para ele, esta relação deverá ocorrer em uma perspectiva dialógica na qual, sem perder o controle da atividade que realiza, o autor permite que o personagem se manifeste deixando que lhe diga algo sobre si mesmo. Na concepção dialógica, o personagem não poderá ser antecipadamente, conhecido por completo, o que pode auxiliar no aspecto polifônico da obra e da personagem, que nesse caso, jamais poderá ser concluída do ponto de vista da verdade única do autor (2003)

⁵ Título do primeiro conto da coletânea “Risíveis amores”, senão a primeira, uma das primeiras experiências de Kundera pela narrativa ficcional.