



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LINDKA MARIANA DE SOUZA SANTOS

O belo como um encontro múltiplo –

KUNDERA E DIDEROT:

Fatalismos e Leveza

Brasília - DF

2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LINDKA MARIANA DE SOUZA SANTOS

O belo como um encontro múltiplo –

KUNDERA E DIDEROT:

Fatalismos e Leveza

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre, elaborada sob a orientação do Professor Dr. Wilton Barroso Filho.

Brasília - DF

2017

LINDKA MARIANA DE SOUZA SANTOS

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais – PPGL/PÓSLIT - UnB, nível mestrado, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). Defendida e aprovada em 23 de março de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Wilton Barroso Filho – FIL/TEL/UnB – Presidente

Professor Dr. Danglei de Castro Pereira – TEL/UnB – Examinador

Professor Dr. Eclair Antonio Almeida Filho – LET/UnB – Examinador

Professor Dr. Rogério Lima – TEL/UnB - Suplente

para Olguinha e Dedé,

com açúcar com afeto

AGRADECIMENTOS

Aos encontros

Ao “Isto, aquilo, aqui, agora”

Ao “isto e depois aquilo”

À vida, vivida neste e *deste lado de cá*

Aos movimentos e aos acasos, *violentos e aberrantes...*

À prudência

[Ao CNPq, pelo financiamento da vida, da vida ainda não tornada acadêmica, deste corpo discente - corpo que sente. *Pois*, a vida não pára numa dissertação.]

A vida não fica quieta

(Guimarães Rosa)

não se recomeçará do começo

(Derrida)

E, E, E, a gagueira

(Deleuze)

(...) Tomas repete para si mesmo o provérbio alemão:
einmal ist keinmal, uma vez não conta, uma vez é nunca.

(Milan Kundera)

RESUMO

SANTOS, Lindka Mariana de Souza. *O belo como um encontro múltiplo – Kundera e Diderot: Fatalismos e Leveza*. Dissertação de Mestrado. 140 fls. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

O presente trabalho *acontece* de um encontro de leitura, entre minhas leituras dos romances de Milan Kundera e de Denis Diderot – mais especificamente, a leitura do romance de Diderot, *Jacques, o fatalista e seu amo* e a peça teatral criada por Kundera como sendo uma homenagem a Diderot, intitulada *Jacques e seu amo* – estas obras comporão o *corpus* de nossa análise. Esta dissertação se propõe a perceber e a pensar os conceitos de *Fatalismo* e de *Leveza* de um modo próximo ao que Milan Kundera (2006, p. 107) considerou como sendo o trabalho de um romancista, o trabalho de perceber que “sem cessar, os conceitos estéticos se transformam em indagações” e que um romance, frequentemente, “não é senão uma longa perseguição de algumas definições fugidias”. Dito de outro modo, dedicar-se-á, aqui, a pensar um conceito enquanto *definições fugidias*, é dizer, pensá-lo em sua dimensão estética e em seu potencial intuitivo – um conceito como sendo um modo de vida e de pensamento. Para tanto, propomos uma análise estética a partir da personagem Ludvik (*La plaisanterie*, 1967) e dos *fatalistas* de Milan Kundera (1981) e de Denis Diderot (1976). Tais personagens, pelo modo como são compostas e apresentadas esteticamente pelos autores, permitem-nos pensar as implicações existenciais de determinados modos de vida que se expressam sob a forma de fatalismos de uma época, ao mesmo tempo em marcam outros modos de vida e de subjetivação possíveis, mais *leves*.

Palavras-chave: *encontro; trágico; acontecimento; Ludvik e Jacques, o fatalista; fatalismos e leveza.*

ABSTRACT

The present work *happens* from a reading meeting, between my readings of the Milan Kundera and Denis Diderot novels – more specifically, reading the novel by Diderot, *Jacques, the fatalist and his master* and play created by Kundera as an honor to Diderot, entitled *Jacques and his master* – these works make up the *corpus* of our analysis. This dissertation aims to understand and think about the concepts of *Fatalism* and *Lightness* in a way close to Milan Kundera (2006, p. 107) considered as being the work of a novelist, the work of realizing that "without ceasing, the aesthetic concepts are transformed into inquiries"¹ and a novel often "is but a long pursuit of some fugitive definitions"². In other words, dedicate, here, thinking a concept while *fugitive definitions*, is say, think about it in your aesthetic dimension and your intuitive potential – a concept as a way of life and thought. Therefore, we propose an analysis from the aesthetic character Ludvik (*La plaisanterie*, 1967) and the *fatalists* of Milan Kundera (1981) and Denis Diderot (1976). Such characters, by the way they are composed and presented aesthetically by the authors, allow us to think the existential implications of certain ways of life that are expressed in the form of fatalisms of an epoch, at the same time they mark other possible ways of life and subjectivation, *lighter*.

Keywords: *date; tragic; happening; Ludvik and Jacques, the fatalist; fatalisms and lightness.*

¹“Sans cesse, les concepts esthétiques se transforment en questions - KUNDERA In: *Oeuvre*. Editions Gallimard, volume II, 2011, p. 717.

²“Un roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes”. (KUNDERA, 2011, p. 1021)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO A UMA VARIAÇÃO QUE RECOMEÇA	10
<i>Do lugar onde estou já fui embora: a arte da variação.....</i>	<i>20</i>
PRIMEIRA PARTE - ROMANCE – OBJETO DE UM ENCONTRO MÚLTIPLO.....	23
<i>A arte dos encontros – uma metodologia possível.....</i>	<i>24</i>
<i>A arte do romance: a grande aventura do pensamento</i>	<i>26</i>
<i>A arte da composição e o Eterno retorno da Diferença.....</i>	<i>30</i>
<i>Egos experimentais e o desejo do pensamento</i>	<i>31</i>
SEGUNDA PARTE - O TRÁGICO NA TRANSVALORAÇÃO DOS VALORES	34
LUDVIK E O FATALISMO DA GRANDE HISTÓRIA OU O MÚLTIPLO É O TRÁGICO.....	35
<i>O terrorismo do pequeno contexto: A Grande História no romance A brincadeira.....</i>	<i>36</i>
<i>Composição</i>	<i>39</i>
<i>Ludvik – um homem sem valores</i>	<i>41</i>
<i>A fuga aos fatalismos: as não-reconciliações de Ludvik e o aspecto trágico do eterno retorno.....</i>	<i>43</i>
<i>O múltiplo é (o) trágico – modos de existência e modos de pensamento.....</i>	<i>51</i>
<i>A vida como tribunal – uma teoria das forças e suas implicações existenciais</i>	<i>54</i>
<i>Os desculpantes e a autocrítica</i>	<i>55</i>
<i>Ludvik, para dar um fim no juízo</i>	<i>59</i>
TERCEIRA PARTE - AFIRMAR UMA OUTRA ORDEM CRIATIVA - O ACASO/O CAOS.....	64
JACQUES E OS FATALISMOS OU DO DESTINO AO ACONTECIMENTO.....	65
<i>Jacques, um duplo afirmador</i>	<i>66</i>
<i>Jacques e a lógica do juízo ou O acontecimento.....</i>	<i>68</i>
<i>Uma filosofia do acontecimento – um apelo à leveza</i>	<i>74</i>
<i>A herança depreciada de Diderot</i>	<i>78</i>
<i>O imperativo fatalista na criação: “Es muß sein!” (Tem que ser assim!) e a submissão do acaso</i>	<i>80</i>
<i>O lance, o jogo, o acaso - por uma outra ordem criativa</i>	<i>81</i>
<i>O destino como acontecimento: Do “Es muß sein” ao “Assim eu quis!” – a redenção de Jacques</i>	<i>85</i>

QUARTA PARTE - A LEVEZA COMO VALOR ESTÉTICO.....	93
<i>OUTRA HOMENAGEM, EM ATO.....</i>	94
<i>Ainda o fatalismo romântico: homo sentimental e o desafio ético</i>	95
<i>Kundera e Diderot – um encontro</i>	98
<i>Dos fatalismos à Leveza - o desejo estético de criar: imanência</i>	104
<i>Leveza – Estética e Forma.....</i>	108
UMA CONCLUSÃO EM DURAÇÃO	115
<i>Fatalismos e leveza: um conceito, um modo de vida</i>	116
<i>Uma conclusão em duração - qual unidade?</i>	122
<i>Um percurso de análise em gotas descontínuas.....</i>	128
ENCONTROS E AFETOS – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

INTRODUÇÃO À UMA VARIAÇÃO QUE RECOMEÇA

Milan Kundera (1988b, p. 112) diz-nos de sua percepção acerca da *arte do romance* e também do movimento do romancista: “Um romance, frequentemente, parece-me, não é senão uma longa perseguição de algumas definições fugidias”. Menos que a pretensão de escrevermos um romance, poder-se-ia entender este trabalho como *uma longa perseguição* e mesmo *uma alegre tentativa de criação de conceitos*, forjados em nossas *palavras-chave* indicadas já no título: *Fatalismos* e *Leveza*. De modo tal, que arriscaríamos uma definição – que procede de uma impressão sensível da obra de Kundera – *fugidia* e não definitiva para os *fatalismos*, em Milan Kundera e em Denis Diderot, como sendo tudo o que “nos pesa, é como uma bola de ferro amarrada em nossos tornozelos”, peso que nós é imposto e quase sempre esmagador, bola de ferro infinitamente maior que nós, maior que a vida, transcendente. Noutras direções, experimentaremos relações mais leves, saídas para o problema dos fatalismos a partir dos personagens, *egos experimentais*, Ludvik (*La plaisanterie*, 1967) e os *fatalistas* de Milan Kundera (1981) e de Denis Diderot (1796)³; tais personagens abrem novas relações com a vida (novos modos de vida e de pensamento), ao passo que as ações de Jacques, seja em Diderot seja em Kundera, oferecem-nos outras impressões sensíveis, mais próximas à leveza das coisas frívolas e pouco sérias. Tendo, então, a *Leveza* como uma escolha estética que é abertura para uma outra maneira de pensar e de viver e mudando com isso, radicalmente, as relações entre Literatura e Filosofia, afirmamos, ao longo deste trabalho, que *a filosofia precisa de compreensão não filosófica tanto quando de compreensão filosófica*.⁴

A cada romance e com seus *egos experimentais*, Milan Kundera não para de colocar que “sem cessar, os conceitos estéticos se transformam em indagações”⁵. E, aqui, inicialmente, pensaremos o gênero romance enquanto o “objeto de um encontro múltiplo”. O que significaria pensar o trabalho do romancista, na composição de seus romances, de modo atrelado ao conceito de *aventura* que, segundo o romancista, é a “eterna questão do romance, sua questão, por assim dizer, constitutiva”. Quando Kundera (1988, p. 55) se pergunta sobre a função da ação dentro romance: “Como nasce uma decisão? Como se transforma em ato e como os atos se encadeiam para vir a ser aventura?”, o romancista nos ajuda a pensar que as aventuras experimentadas por um personagem ao longo da narrativa estão ligadas ao trabalho de desenvolver temas conceituais, dando uma dupla função ao fazer do romancista, ao mesmo

³ Segundo Franklin de Mattos (2004, p. 139), *Jacques* surgiu a princípio na Correspondência Literária, entre 1778 e 1780. Em livro, a primeira edição francesa é de 1796 e a alemã, de 1792.

⁴ (DELEUZE, 2013, p. 208)

⁵ (KUNDERA, 2006, p. 107)

tempo em que apresenta um tema conceitual numa perspectiva estética e existencial, daí Kundera referir-se a seus personagens enquanto *egos experimentais*. Sendo neste sentido que afirmamos ser o romance uma composição construída sob a forma de um *encontro: Aventura e Pensamento*. Mas, em que consiste um encontro? “Encontro, não convivência, não amizade, nem mesmo aliança; encontro quer dizer: fagulha, raio, acaso”⁶. Assim, cada parte deste trabalho mobilizará não uma aliança, mas pequenos encontros *entre e com* cada autor referenciado, em diferentes intensidades e velocidades. Dessa abertura aos acasos e aos encontros tem-se mudada a natureza dos conceitos: um conceito passa a *dizer um acontecimento e não mais uma essência*⁷. É aqui, então, que um conceito estético se transforma em indagação, em exploração existencial; é neste ponto que *a questão do pensamento deixa de ser teórica* e passa a *ser vital*, uma vez que *afeta as próprias potências do pensador*. Afinal, “o que sobra de uma obra de arte se a privamos de sua forma?” Arriscamos em dizer que ao romance soçobriria a propagação de uma ideologia, a ideologia aderida pelo autor, impossibilitando-nos uma análise estética acerca do trabalho do romancista, trabalho este que faz da composição de um romance um exercício criativo de pensamento e que chamaremos aqui de “A grande aventura do pensamento”.

Na sequência, explicaremos brevemente como cada parte deste trabalho assumiu a forma de pequenos encontros e como a aparente desconexão entre uma parte e outra dá ao encontro – aqui entendido na dissertação enquanto trabalho de pensamento que, ao final, se pretende acabado – uma dimensão múltipla. Ou, ainda, como a natureza múltipla do encontro conduz-nos à descontinuidade e à fragmentação, impondo ao texto e ao pensamento uma espécie de *evolução criadora*. A composição da *primeira parte* do trabalho aconteceu de minha inclinação e interesse pela história do pensamento, sobretudo ocidental, e pela história do romance. Dessa inclinação, inicialmente, dedicou-se a pensar a história do romance em paralelo à história do pensamento: daí afirmar *o romance enquanto objeto de um encontro múltiplo* – título do primeiro capítulo. Posteriormente, tentou-se um trabalho analítico que *aconteceu* da leitura e da passagem pela obra de Milan Kundera e, daí, por interferência de Kundera, chegando à leitura de Denis Diderot, mais especificamente à leitura de *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Há um percurso metodológico importante de ser ressaltado: meu contato com a obra de Milan Kundera se deu em período anterior ao meu ingresso no grupo de pesquisa, *Epistemologia do Romance*, comecei a ler os romances do escritor ainda no ano de 2011 e a leitura da obra em sua totalidade, principalmente os textos ensaísticos de Kundera,

⁶ (KUNDERA, 2013, p. 88)

⁷ (DELEUZE, 2013, p. 37)

aconteceu já em Brasília e por intermédio do grupo, assim como a leitura da peça teatral *Jacques e seu amo*. Tal fato é aqui retomado para marcar que a ordem colocada no título – Kundera e, depois, Diderot – não é à toa.

A proposta da *Epistemologia do Romance* acaba incitando-nos ao contato e análise de um autor no conjunto e na extensão de sua obra, no entanto, isso não foi possível com relação a obra de Denis Diderot, visto que o tempo de realização de um mestrado exige escolhas, de modo que o trabalho aconteça no período de vinte e quatro meses. E mesmo porque o trabalho ficcional de Diderot comporia uma obra à parte, não sendo nosso objetivo pontual o de buscar certa filiação do romance *Jacques, o fatalista*, com o restante da obra do filósofo e enciclopedista, sem, contudo, deixarmos de perceber as ressonâncias de *Jacques* com outros escritos de Diderot e mesmo com outros filósofos como Espinosa. Ou, dito de outro modo, como afirma o próprio Kundera em sua “*Introdução a uma variação*”⁸ acerca do romance de Diderot: “pode-se dispensar o Diderot autor teatral; pode-se, a rigor, compreender a história da filosofia sem conhecer os ensaios do grande enciclopedista; mas insisto: a história do romance ficaria incompreendida e incompleta sem *Jacques le fataliste*. [...] essa obra é prejudicada por ser examinada exclusivamente no conjunto dos escritos diderotianos e não no contexto do romance mundial”. Tal advertência por parte de Kundera potencializou em nós o desejo de perceber *Jacques, o fatalista*, como uma singular herança aberta na história do romance, por Diderot.

Se afirmamos ser este trabalho “uma introdução a uma variação que recomeça”, é porque, de certo modo e inevitavelmente, nosso processo analítico vai de encontro à técnica das variações praticada por Diderot e recomeçada por Kundera séculos mais tarde. Prosseguiremos como aquele que “não fez adaptações: usou uma obra para dela fazer o tema de sua própria variação”⁹, para desenvolver novos temas conceituais e mesmo existenciais. Sendo um ‘tema’ uma “interrogação existencial”, pode-se dizer que nosso trabalho analítico consistirá em usar *os fatalistas* de Denis Diderot e de Milan Kundera para pensar as implicações existenciais de determinados modos de vida que se expressam sob a forma de fatalismos de uma época, para então, na contramão, usar a própria obra kunderiana e também o romance de Diderot como mediação para pensar outros modos de vida e de subjetivação mais leves – num primeiro momento com Ludvik e, posteriormente, com os dois Jacques, de Diderot e de Kundera, já em ressonância com nossas leituras de Kafka e Musil. Mas, sem escaparmos de Nietzsche, Deleuze e Bergson.

⁸(KUNDERA, 1988a, p. 9)

⁹(KUNDERA, 1988a, p. 13)

A todo momento se fará perceber como estes dois momentos, antes e depois de Brasília, acabaram impondo uma forma inacabada e aberta ao texto. Como dito, este trabalho foi escrito em dois momentos de vida e de pensamento diferentes, primeiramente sob a forma de uma intuição ainda inicial (ainda sem nome) pensou-se a ideia de fatalismo restringindo-se a obra de Milan Kundera. Depois, já num contato mais direto com o romance de Denis Diderot e com a peça teatral criada como uma homenagem a este primeiro, por Milan Kundera, e à medida que a leitura e a pesquisa foram avançando ocorreu-nos pensar *os fatalismos* em ambos os autores, separados por tempos e modos de pensamento singulares, como sendo não somente um conceito, mas *um modo de vida*. A partir do título dado a Jacques, personagem de Denis Diderot, como sendo um fatalista, nossa percepção foi sendo ampliada, bem como foi se delineando toda uma tipologia do fatalismo, que nos permitiu destacar estes particularmente: 1. fatalismo do destino, da causalidade, confrontado com o acaso; 2. fatalismo cristão 3. fatalismo da “Grande história”; 4. fatalismo romântico: entendido no amor como sendo o sentimento dos sentimentos, o amor tornado o valor dos valores – Kundera desdobra este aspecto a partir da ideia de *homo sentimentalis* –. O desdobramento de cada tipo de fatalismo mencionado acima pode ser observado ao longo de todo o trabalho.

Na *segunda parte*, pode-se perceber um encontro em potencial entre Kundera e Nietzsche. O filósofo alemão foi muito ousado em perceber e denunciar, sem culpa, que em toda relação de troca está pressuposta a relação credor-devedor. Não à toa, sua filosofia mobilizar uma crítica do valor dos valores, à maneira de um genealogista – uma crítica contra os *a priori* de uma época e por isso contra a dialética, que pressupõe um estágio final reconciliador. A presença do filósofo dá visibilidade a como o seu modo de pensamento se impôs neste trabalho. Nietzsche ajudou-nos a pensar como a experiência e mesmo a consciência do *eterno retorno* nos oferece uma relação não dialética com o mundo, dado que é impossível voltar ao mesmo. Retornar é, na verdade, uma abertura aos novos encontros, sempre diferentes, múltiplos. Talvez nem tanto o Nietzsche do século XIX, mas um Nietzsche que ressoa na obra de Milan Kundera e que nos permitiu analisar a personagem Ludvik a partir do desdobramento *do eterno retorno* enquanto uma crítica ao movimento dialético, por parte do romancista. Este aspecto do romance ajudou-nos a perceber um tipo de fatalismo, o qual chamamos de “O fatalismo do destino” ou “O fatalismo da *Grande História*”. Ou seja, a condenação do homem a viver um destino comum imposto pelas ideologias de sua época, no caso de Ludvik as ideologias do Partido Comunista.

Já nas *terceira e quarta partes* é desdobrado o modo como se deu o encontro entre Kundera e Diderot. Com humor, poderíamos dizer que o encontro se deu *por acaso*, por um

acaso de leitura, ou, ainda, por minha vontade, uma vez que um encontro entre Kundera e Diderot não se sustentaria cronologicamente, ambos os autores são afastados por séculos de distância, mas é justamente o trabalho estético de composição de seus personagens que nos permite pensar este encontro como sendo um encontro de interesses estéticos. Milan Kundera é, confessadamente, um leitor de Diderot e o pensamento do filósofo-romancista ressoa de modo muito presente na obra de Kundera. Desse modo, dadas as “afinidades estéticas” entre um e outro, somos obrigados a dizer que não *por acaso, Jacques, o fatalista, e seu amo* figura entre as preferências de Kundera.

Lendo, quase que simultaneamente, os dois autores fomos forçados a perceber as proximidades e as diferenças entre Milan Kundera e Diderot, sobretudo no modo pelo qual estes autores trabalham a História (a *Grande História*, oficial) dentro de seus romances. Aos que ainda não tiverem a oportunidade de ler o romance de Diderot, cito aqui, o primeiro parágrafo para dar visibilidade a este aspecto:

*Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*¹⁰

Assim se inicia *Jacques, o fatalista, e seu amo*, romance de Denis Diderot. As personagens nos chegam como “estrangeiros”, sem um *a priori*. Tal como o acaso do encontro de tais personagens, a escritura do romance parece tornar-se ela mesma um acontecimento, um lance do acaso. Escrever uma introdução, esse *a priori* à escritura, revela que, na verdade, este aqui e agora são já um *depois. Après Coup?* Onde escrever é já *uma ação iniciada*. Assim como, na impossibilidade de julgar *a priori* um romance sem a experimentação da leitura, não há experiência fora da história. Assim como não há História da leitura que não seja, na verdade, *uma história de leitura* e, talvez esse trabalho não seja outra coisa senão isso: uma história de leituras. Leituras que me chegaram como “objeto de um encontro forçando a pensar”. Retornar *aos encontros*, aos acasos que movimentaram o pensar este trabalho para explicar ou mesmo justificar a escritura que se inicia, parece-nos uma

¹⁰ Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Isso acaso interessa? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Quem sabe para onde vai? O que diziam? O amo, nada; Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima. (p. 15) - *Jacques, o fatalista, e seu amo*, tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. – São Paulo: Nova Alexandria, 2001. As próximas citações de passagens do romance de Denis Diderot seguirão esta edição e tradução.

maneira de mitificar seus começos >> *não se recomeçará do começo*<<, vem-nos como a imposição do fatalismo da coerência, fatalismo do destino, da existência como causalidade.

Com efeito, afirmamos uma conexão causal entre o objeto e a percepção, mas jamais apreendemos o objeto independente da percepção que dele temos. Esquecemos que a causalidade se legitima exclusivamente quando a experiência passada nos mostra a conjunção constante de duas existências. Em resumo, continuidade e distinção são, imediatamente, ficções, ilusões da imaginação, pois elas concernem e designam aquilo que não há, por definição, experiência possível, nem para os sentidos, nem para o entendimento.

Tudo isso ainda parece fazer da crença na existência contínua e distinta um caso particular de regra extensiva. À primeira vista, são paralelos os textos concernentes, respectivamente, à constituição dessa crença e à formação das regras. A imaginação se serve sempre dos princípios que a fixam, o de continuidade, semelhança e causalidade, para ultrapassar seus limites, para estender esses princípios para além das condições do seu exercício. Assim, a coerência das mudanças leva a imaginação a fingir mais coerência ainda, admitindo uma existência contínua. (DELEUZE, 2012, pp. 88-9)

À imposição de dar-se ao retorno tal como aquele que faz da escritura a experiência de narrar de fora, narrar depois, impondo ao acaso uma espécie de finalidade que vem de fora: uma referência, uma coerência causal que justifique *o agora*; à tentação órfica de *volver la cabeza hacia atrás*, como contemplação e reconhecimento, respondemos com Bartleby, personagem de Melville, em sua fórmula: *I would prefer not to*. Ou, ainda, com Jacques, o fatalista: *___ Não poderia ser de outro modo?*

*O sentido não tem direção*¹¹. Seis acasos levaram Teresa até Tomas em *A insustentável leveza do ser*, imagino que outros tantos tenham me levado ao encontro *com* o professor Wilton Barroso-Filho e *com* o professor Piero Eyben, nesta Universidade. O *primeiro*, *por acaso*, ao menos o primeiro do qual quero fazer lembrar, aqui, tratou-se do encontro com o *professor-leitor* Gustavo Bernardo Krause – o G. B. –, no primeiro período da graduação em Letras no decorrer das aulas de Teoria da Literatura, essa disciplina inexistente, exigindo *modos de existência* dele e de mim, a cada semestre, numa e-terna repetição da diferença, num constante exercício ético porque estético que é teorizar n(a) literatura; *o segundo*, também *por acaso*, lembrado e repetido neste primeiro encontro, deu-se em minhas aulas, fora do *círculo* escolar, com minha professora, minha mãe (que até então não havia se arriscado no Curso Normal de Formação de Professores) com quem aprendi a leitura do *mundo da palavra*, ainda no uso da *Cartilha do Saber*, cuja metodologia, depois, foi sendo por mim desconstruída na faculdade e, na vida. Entendi que nem sempre a dificuldade está no método, mas na abordagem que é *singular* e, mais radicalmente, *na ausência (que não é falta)*

¹¹ Alusão ao trabalho-livro do professor-poeta carioca Alberto Pucheu, com grafites de ruas.

de método; *outro acaso*, ocorreu em presença da distância, na orientação de meu Trabalho de Conclusão de Curso pela também *professora-leitora* (de Milan Kundera e tantos outros autores) Rosimara Richard, no contexto da Educação a Distância; o encontro com o professor Wilton Barroso Filho *aconteceu* antes mesmo de minha chegada a Brasília, *aconteceu* nas leituras de Kundera, *aconteceu* em minhas conversas com a Rosi(Mara); o *ainda outro, por acaso*, com o professor Piero Eyben, também antes da UnB, mas na UNIRIO, instituição onde cursei minha primeira graduação, em minhas prematuras leituras de Jacques Derrida e, em sua apresentação no colóquio *Derrida, Cada vez mais o impossível*, no ano de 2014; o encontro com a cidade, com Brasília, foi muito antes, *pelo acaso* da leitura do prefácio de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, e, está sendo ainda, encontro; há outros ainda como o encontro com Gilles Deleuze, com Marcel Proust e seus *signos* já *desterritorializados*, com Milan Kundera e uma estética de *leveza insustentável* e irreconciliável...

O desejo de pensar este trabalho em sua temática se deu, não somente pelo ingresso nesta Universidade, mas, *posterior*, à experimentação dos textos aqui referenciados (em minha frequência clandestina às aulas de Teoria da Literatura e nos cursos do professor Wilton, na graduação da UnB); também dos roteiros de Godard (a cidade recebeu, em 2015, a Mostra “Retrospectiva Godard de cinema” – *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*, com exibição de sua filmografia completa, em sessões a 2 reais); após minha participação – em seus encontros entre os corpos docente e discente – no referido programa de Pós-Graduação; no choque entre minhas leituras de *agora* e as de *antes*: encontros que não cessam em ser encontros, por isso, múltiplos.

Ora, não seria toda essa longa nomeação do acaso uma grande contradição? Um retorno ao movimento dialético, ao mover-se, ainda, na direção de uma causalidade do acaso? O *por acaso* tornado lógica. Não, não se trata de nomear, mas *afirmar o acaso*, seu lance. Sua lógica é já *aberrante*, disparatada num lance e seu lance é o do diverso, do múltiplo, cuja diversidade de direções e disparos não convergem para lugar algum senão em direção à mesma multiplicidade que os constituem como acasos, uma vez que estes são, aqui, tomados enquanto *acontecimentos, marcas que não apontam para uma cronologia progressiva*, estão repletos não de contradições, mas de *acidentes*.¹² A contradição não constitui o múltiplo, é dizer, o múltiplo não é uma contradição. O que chamam de contradição é já a presença do devir, da multiplicidade coexistindo no ciclo. *O múltiplo é o trágico*. É a afirmação do acaso, do próprio devir.

¹² (DELEUZE, 2013, p. 37)

(...) o caos não subsiste no ciclo, o ciclo exprime a submissão forçada do devir a uma lei que não é a sua. Heráclito era talvez o único, mesmo entre os pré-socráticos que sabia que o devir não é “julgado”, que não pode ser julgado e não é para ser julgado, que ele não recebe sua lei de fora, que é “justo” e possui em si mesmo sua própria lei. Só Heráclito pressentiu que o caos e o ciclo em nada se opunham. E, na verdade, basta afirmar o caos (acaso e não causalidade) para afirmar ao mesmo tempo o número ou a necessidade que o traz de volta (necessidade irracional e não finalidade). “Não houve inicialmente um caos, depois pouco a pouco um movimento regular e circular de todas as formas; tudo isso, ao contrário, é eterno, subtraído ao devir; se algum dia houve um caos das forças era porque o caos era eterno e reapareceu em todos os ciclos. (DELEUZE, 1976, p. 24)

Pensemos a reunião desses acasos como *preparação*¹³ e *engenho*¹⁴. Não se tratando, portanto, de sugerir um “viver ao acaso dos encontros”, *um reagir- conhecimento pelos efeitos*, mas, como num romance cujo *gesto estético* do criador nos mostra ser possível abolir o *lance* - “organizar o acaso dos encontros”¹⁵ com engenho de modo a lançarmo-nos em chances de experimentar o múltiplo, na multiplicidade -. Essa preparação é já experimentação. Diderot e Kundera tal como Nietzsche são grandes *afirmadores do acaso, bons jogadores, experimentadores*. Experimentadores para os quais escrever e pensar, este “organizar o acaso dos encontros”, não se dá no e pelo “abolir o acaso”, mas saber do *lance* como um lance do acaso: *A arte da composição*:

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.
(MELO NETO apud BARBOSA, 2002, p.277)

O *Travejamento e engenho* de e com Cabral; e o “fazer a linguagem gaguejar, na linguagem” com Deleuze e Guattari; e o neografismo de Derrida com *La Différance*, esse *contato ao extremo com o informe*, lá onde não sabemos ao certo (como sabê-lo?) os começos, onde começa o “eu”, onde começa o “Outro”. Romance e *Aventura do pensamento*. Não mais a aventura essencialista da escritura (e da vida) como descoberta sugerindo uma eterna busca por um sentido referente, mas tal como as aventuras de *Jacques e seu amo* que não param de afirmar o “Está escrito lá em cima” ou o “é a vida!”, não como a afirmação de um fatalismo do destino (o *es Muß sein!*) ou mesmo de uma Transcendência. Mas, talvez, uma afirmação da potência da vida enquanto ela mesma dinâmica de fuga aos fatalismos, por natureza – uma abertura aos acasos e aos encontros, numa relação outra com a escritura, com o romance e com a vida: o trágico da/na insignificância, da/na vida.

¹³ (DELEUZE, 2002)

¹⁴ (MELO NETO apud BARBOSA, 2002, p.277)

¹⁵ (DELEUZE, 2002, p. 100)

Buscar-se-á, então, não uma definição definitiva para o “belo encontro múltiplo” aqui proposto, mas uma sucessão de possibilidades de definições (que são experimentações) com Kundera e Diderot, não querendo, contudo, mostrar o que se passa na cabeça destes mas, na minha própria, tal como num romance, não se tratando porém de um monólogo interior cujos autores aqui referenciados funcionassem como personagens a dar voz às minhas inquietações e questões. Não se trata de pensar pela cabeça do *outro* ou mesmo sugerir que ao “outro” passa o mesmo “comigo”. Não se trata de pensar por alteridade, mas por *hecceidade*¹⁶. Ou, não mais por uma alteridade com a primazia da relação com o Outro que não eu, mas meus Outros, minhas experiências de leitura e encontros; no entanto, longe de furtar-se desse “Outro”, recaindo na indiferença e no esgotamento dos corpos que já não sentem, que não se abrem à experimentação e aos encontros, talvez por medo de serem afetados. Por isso mesmo, falemos sempre em e por encontros. Sempre por afecção. De modo que este trabalho nos venha senão como uma *conversa infinita*, pelo menos como uma longa interrogação – O que é o *Outro*? O que é um “eu”? Tal interrogação (só) nos parece possível com e numa filosofia que *pensa a Diferença*, nos encontros outros com Gilles Deleuze e Maurice Blanchot, com minhas experiências de leitura, com meus outros, eus? *Encontros e Conversações*. Só posso falar de mim. Deleuze, em suas *conversações* sobre e com Foucault, concorda em dizer que este último “foi o primeiro a nos ensinar algo fundamental: a indignidade de falar pelos outros”¹⁷. E, somente neste ponto, dessa dignidade de não falar pelos Outros, é que acreditamos ser possível dizer algo, ter algo a dizer: no momento em que nos desautorizamos a falar e dizer em nome do outro. Sabe-se que, na construção do pensar este trabalho, nos remeteremos a conceitos e a teorias que são anteriores a essa escritura, a esse dizer, mas não travaremos um embate na pretensão de movimentar uma luta contra o *imperialismo do*

¹⁶ Deleuze e Guattari, de maneira singularmente espinosana (e também já nietzschiana, foucaultiana?), irão pensar *uma* vida (não sendo *a* vida) de modo não pessoal, no sentido de que *um modo de pensar* implica *uma vida*. Ou, modos de pensar, enquanto “potência imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bom/mau” (DELEUZE, 2002, p. 31) e, não mais na lei moral > bem/mal<. [...] *Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais... [...] Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado [...] DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4, São Paulo: 34, 1997, p. 47.*

¹⁷ (DELEUZE, 2013, p. 114).

significante, mas de pensar já os conceitos enquanto *acontecimentos* e não como *essência*, não se trata de ressignificar conceitos ou refazer teorias, pois “ocorre que os conceitos têm vários aspectos possíveis”¹⁸ e todo trabalho de pensamento é uma *alegre tentativa de criação de conceitos, de aspectos possíveis*. Desse modo, aqui, “não tento falar por Foucault [e por tantos outros], mas traçar uma transversal, uma diagonal que iria forçosamente dele até mim (não tenho escolha), e que dissesse alguma coisa dos seus objetivos e dos seus combates como os percebi”¹⁹. Com a sempre ironia de fazê-lo sob a forma de citações referenciadas, porém com a dignidade? de abrir não somente parênteses, autor, ano, página. Mas, traçar não um círculo – entre esses autores e eu – cujas metades, por *aproximação recíproca*, revelassem o equilíbrio das formas, mas *anéis quebrados* que não se fecham; suas quebras e intercessões são o ponto em que a estrutura linear-causal da linguagem é inter-rompida, passando a “funcionar” por interrupções, fluxos: o “E, E, E, a gagueira. – “o personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental”²⁰–. Esse “E, E, E” enquanto possibilidades²¹ > *Para Husserl, se não me engano, apenas a esfera do ego é original, a de outrem é para mim somente ‘apresentada’*²²<. Personagens experimentações de um “mim mesmo”, dada a impossibilidade de responder quem é o “eu”, portando, possibilidades: *egos experimentais*. Impossibilidade de dizer-me num outro que não para mim, portanto, impossibilidade de responder O que é um *Outro*? *A questão é movimento*, sempre um vai e vem que não se é dado saber onde começa, onde termina – entre Eu e um Outro –. E, repetimos o poeta: *o sentido não tem direção*.

Assim colocada a questão, seguimos não num movimento de retorno melancólico ou mesmo apocalíptico às grandes questões filosóficas na pretensão de superar a *Metafísica* ou num discurso profético acerca da “morte da filosofia e, quanto à renúncia ao Todo, ao Uno, ao sujeito”: *não faremos disso um drama*. À maneira das *conversações* deleuzianas, a construção e o fazer (d)este trabalho, a estruturação das *partes* que o compõem deversem funcionar não como um diálogo no sentido de um movimento dialético (ou não somente dialético), mas por interrupções numa *conversa infinita* entre meus encontros e afetos. De modo que tais interrupções não deversem ser, aqui, entendidas como um louco saltar de um tema a outro,

¹⁸ (DELEUZE, 2013, p. 37)

¹⁹ (DELEUZE, 2013, p. 115)

²⁰ (KUNDERA, 1988, p. 35)

²¹ (DELEUZE, 2013, p. 62) Deleuze retoma a questão da conjunção ‘E’ enquanto desarticuladora da ontologia em outros livros – quando o EST vira E(S)T- , mas, aqui, especificamente nos referimos a parte III do livro: “TRÊS QUESTÕES SOBRE SEIS VEZES DOIS (Godard)” p. 53-77

²² *CONHECIMENTO DO DESCONHECIDO*, ensaio de Maurice Blanchot em *A Conversa Infinita I* – São Paulo: Escuta, 2001, p. 99

talvez um dançar, mas já entender o pensamento (seu desacordo?) por crises, no sentido de que cada interrupção constitua uma crise, no pensar este trabalho: não a crise do pensamento, mas o pensamento posto em crise no ato de pensar, no ato de escritura que, aos poucos, parecem revelar *um* método deste trabalho, indefinido e de maneira muito singular. Avançaremos não como um *Teeteto* ressentido pela dialética socrática, mas, sobretudo o *Teeteto* das “primeiras definições”, dos exemplos e da multiplicidade; o *Teeteto* que coloca o pensamento de Sócrates em crise, em movimento, ou, o convida a mover-se no pensamento, sem uma “terceira definição”, sem síntese possível.

***Do lugar onde estou já fui embora*²³: a arte da variação**

*Ah! Bruta flor do querer
Ah! Bruta flor, bruta flor!*

O querer, Caetano Veloso

Com esta “introdução à uma variação que recomeça”, começamos do problema que é começar e do esforço – este mobilizar de *forças*, *vontades* e *quereres* – em não unificar, mas criar saídas, “chegar entre” os modos de pensamento que compõem este corpo discente – que é também um corpo que sente, que quer e tem vontade – que vos fala >> *Ah! Bruta flor do querer Ah! Bruta flor, bruta flor!*<<. Refiro-me aos lugares, aos discursos que (me) atravessam na escritura: um *entre* Rio de Janeiro e Brasília, um *entre* a Linguística da “análise do discurso”, na graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a *sensibilidade* das aulas de “Estética”, na pós-graduação desta Universidade; de modo que este “recomeçar” *possa ser* um meio estético de preencher o espaço da página escrita, de uma escrita que *começa* sempre já pelo meio, *entre* autores que já nos iniciaram e não cessam de se iniciar e ser iniciados, de novo, a cada *recomeçamento* por vir – a arte da variação; “recomeço” que *pode ser* o movimento de *introduzir* uma metodologia, sempre singular, um modo de pensamento, de um pensamento cujo Retornar é um meio de continuar, de repetir a diferença. De um continuar que não é fixar-se, mas *desterritorializar*: – *Do lugar onde estou já fui embora*. Ora, esse *entre* lugares, *entre* discursos “não eram [não são] apenas lugares e discursos, mas modos de vida, necessariamente um pouco dilacerados”²⁴ que, no entanto, não podem ser *emperrados* num movimento dialético do tipo *lá* e *cá* ou mesmo sugerir um ou

²³ (BARROS, 1997. p. 71)

²⁴ (GUATTARI apud DELEUZE, 2013, p. 25)

outro como sendo o ponto originário de todo o movimento que é, por ora, a escritura deste trabalho e, repetimos, numa *experiência do fora*, fora da dialética.

Os movimentos mudam, no nível dos esportes e dos costumes. Por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética do movimento: há um ponto de apoio, ou então se é fonte de um movimento. Correr, lançar um peso etc.: é esforço, resistência, com um ponto de origem, uma alavanca. Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço. (DELEUZE, 2013, p. 155)

Desse lugar, *do fora*, parece-nos possível – *um pouco de possível* – dizer ou “falar em” *fatalismos* com Kundera e Diderot em tempos e espaços outros, de *Diferença*. Restando-nos, então, a desconstrução do círculo – *o fora*, essa *desterritorialização* –. E, mais radicalmente ainda, soçobrando-nos a fuga de poder dizer uma escritura por intercessões, com intercessores. De um modo tal que “O ato de escrever torna-se a ação de ler e de como ler essas obras”²⁵ – *Jacques, o fatalista, e seu amo*, romance de Denis Diderot e a peça teatral criada por Milan Kundera em homenagem a este primeiro –, tratando-se, portanto, de uma experimentação e não interpretação. Piero Eyben (2012, p. 23) retoma Roland Barthes e lembra que este último, quando tece suas considerações em *o gozo do texto*, não permite que “se fale sobre”, mas apenas que “se fale em”; de um “falar sobre” enquanto a verticalização do *agenciamento* numa sutil relação de poder, *sobre*, em cima. Em contrapartida, um “falar em” enquanto experimentação de *agenciamentos* de desejos, sempre a dois, a três... *por trás*, por baixo... *falar em* imanência, onde o desejo é liberado para a experimentação e a criação estéticas. De modo que todo este trabalho passe a *involuir* – uma *evolução a-paralela e criadora* – num movimento de análise que é a experimentação de tais níveis:

1. Poder - *Assentamento do desejo* e a produção de modos de vida *Fatalistas*, em Milan Kundera e Denis Diderot.
2. Potência – O romance enquanto *Desterritorialização do desejo*: a liberação da vida, a criação estética.

Ao longo de todo este trabalho, um desafio se faz presente na incessante colocação da questão: “Como não propor e não fazer com que funcionem, a partir de tais conceitos, outros dualismos?” Intentaremos uma possível saída do aparente dualismo ou funcionamento binário de *Fatalismo (e) Leveza*, não se tratando de pensar os fatalismos *contra* a leveza ou mesmo a

²⁵ (EYBEN, 2012, p. 23)

leveza enquanto modelo *contra* a transcendência. O que experimentaremos será não somente o funcionamento de contrários; a presença da conjunção 'e' não sendo meramente linguística mas a marca de um funcionamento *entre*. Sabemos que colocar o 'e' não é o suficiente, os dualismos estão por toda parte e com a linguística não é diferente, *mas é preciso lutar contra a linguagem, inventar a gagueira* - "E, E, E a gagueira" como sendo não somente um delírio linguístico, mas estético-político-filosófico, quando o "e" funciona na desarticulação da ontologia que se firma (e afirma) no "é" a todo tempo, como bem analisou Agamben²⁶. O "E" enquanto possibilidades. A gagueira em oposição ou em relação à fala/voz firme dos convictos. Então, nossas epígrafes funcionarão como conceitos, como modos de pensamento, movimentos no texto. Cada capítulo mobilizará não uma aliança, mas pequenos encontros *entre* e *com* cada autor referenciado, em diferentes intensidades e velocidades. *Com todos aqueles de quem falamos, E eu, como imagens deformadas em água corrente...* Como temas de uma variação que recomeça.

²⁶ AGAMBEN, G. *A imanência absoluta*. In: ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. – São Paulo: Editora 34, 2000

PRIMEIRA PARTE

ROMANCE – OBJETO DE UM *ENCONTRO MÚLTIPLO*

A arte dos encontros²⁷ – uma metodologia possível

A escritura da presente seção *acontece* de minha inclinação e interesse pela história do pensamento, sobretudo ocidental, e pela história do romance. Tal inclinação só foi percebida *a posteriori*, no *encontro* com Milan Kundera – enquanto ensaísta que pensa sua arte, o romance – e com Gilles Deleuze – um filósofo de *movimentos aberrantes* que, em constantes *desterritorializações* (não somente no território da filosofia, mas da literatura, da artes...da vida), pensa a Filosofia –. Encontro este que não funcionará enquanto uma progressão – *nada é programado na ordem dos encontros*. Desse modo, a composição das partes deste trabalho será constituída de interferências, de afetos, seja pelo próprio curso dos acontecimentos, seja pela natureza fortuita e violenta dos acasos e dos encontros que nos *forçam a pensá-lo* – a obra kunderiana enquanto possibilidade de pensar questões que de alguma maneira me afetam; tendo Kundera não somente como a marca de uma preferência, mas enquanto abertura a outros autores cujas estéticas e movimentos de pensamento, inesperadamente, passam a habitar meu universo de leitura – Kafka, Musil, Nietzsche e Diderot – de alguma maneira, este trabalho deixa escapar meus desejos e vontades, não indicando esta sequência, necessariamente, uma ordem de leitura ou de afecção. Mas, uma vez mais: *acaso e encontro*.

Os encontros, a vida não param numa dissertação. Pelo contrário, afirmam uma lógica aberrante que resulta num percurso de análise que não é dado, mas por se fazer. Inicialmente, dedicou-se a pensar a história do romance em paralelo com a história do pensamento: daí afirmar *o romance enquanto objeto de um encontro múltiplo*. Posteriormente, tentou-se um trabalho analítico que *acontece* da leitura e da passagem pela obra de Milan Kundera e, daí, por interferência de Kundera, chegando à leitura de Denis Diderot, mais especificamente à leitura de *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Aqui, não nos concentraremos na *story* de Jacques e seu amo, ela mesma é interrompida e recomeçada a todo tempo, também não pensaremos *Jacques, o fatalista, e seu amo* no conjunto da obra de Denis Diderot, talvez, aqui nosso Jacques seja já uma variação a partir de Kundera e de outros tantos romancistas que habitam meu universo de leitura. Tentar-se-á experimentar um caminho de análise de modo que ambas composições (romance e peça teatral) não sejam privadas de suas formas inacabadas; é dizer, de um trabalho que, a todo tempo, não perderá de vista o contexto no qual tais autores inevitavelmente participam: *o grande contexto da história do romance e da arte da*

²⁷ A escritura deste tópico se deu na leitura e proximidade com o livro-tese de Márcio Sales, *Caosmofagia: a arte dos encontros* (2014), cuja influência se pode sentir ao longo de todo este trabalho que passa a pensar *a arte dos encontros* enquanto uma metodologia possível.

composição, ainda que nosso *corpus* trate de uma *peça teatral* e de um *romance*, ambos confessadamente experimentais por seus compositores que não param de fazer da literatura, do romance o objeto de um encontro múltiplo.

A insistência em afirmar a natureza experimental deste trabalho, em detrimento da interpretativa, não é meramente linguística, mas tem a ver com o movimento de análise que se impôs, inesperadamente, ao longo da pesquisa: fazer da obra de um autor o objeto de uma *variação*, sem a pretensão de realizar uma releitura ou ressignificação. Entendemos que uma pesquisa comparada de caráter exclusivamente hermenêutico nos conduziria à via de mão dupla: a) procurar as marcas intertextuais no texto e com o texto, sem considerar tais marcas enquanto trabalho estético de composição; b) buscar o sentido (mesmo os sentidos, no plural) apoiando-se, demasiado ou não, na crítica dos críticos de literatura enquanto legitimadora da experiência analítico-criativa, impossibilitando a experimentação, portanto.

Como acompanharemos, a última seção da *segunda parte* – ao desdobrar, com Ludvik, o eterno retorno como forma de “dar um fim no juízo”, entendido na ruptura com os modos de vida e de pensamento que funcionam sob a lógica dialética (a dialética como ideologia do ressentimento a instaurar, necessariamente, um tribunal do *bem e do mal*) – abre-se, agora, enquanto preparação para *as partes* subsequentes: marca a transição *de uma consideração teórica* para uma *consideração trágica* do mundo; é também a marca de uma transição de leitura: de Kundera a Diderot, quando então passou-se à análise da personagem de Denis Diderot, *Jacques, o fatalista*; Jacques nos vem como um afirmador e experimentador *da ética da prudência*. Diderot, com seu Jacques, recoloca a prudência como parte da moral, não uma moral universal (*antinatureza*, dirá Nietzsche, dirá Diderot) e do tipo categórico – *imperativo da moralidade*. Também neste sentido, este trabalho marca seu afastamento com o pensamento de Sócrates e de Kant, abrindo-se a encontros outros com Diderot, Nietzsche e Deleuze.

Tal transição nos vem como a experimentação da *Ética da prudência*, em dois níveis distintos e, no entanto, indiscerníveis: primeiramente – por um acaso de leitura –, com Ludvik (Kundera, 1967) e depois, com Jacques (Diderot, 1796) – primeiramente, *a prudência* enquanto *a atenção que se deve ter para a própria experiência de variação evitando que ela se transforme em algo fascista ou suicida*. E depois, *a ética da prudência* enquanto *ética que visa a felicidade por meio de uma permanente experimentação*. Não há o bem em si, mas o bom como resultado de uma experiência.²⁸ Jacques vive em permanente experimentação e a fábula da bainha e do punhal, que ele tanto faz questão de contar para o seu amo, pode ser lida

²⁸ (SALES, 2014, p. 15)

como uma forma de liberdade e felicidade: a de abrir-se à uma *permanente experimentação*, sobretudo no que diz respeito às questões do corpo. Ou, ainda, retomando o corpo como meio de experimentação sensual.

Marcar a presença desta transição, entendida na mudança de intensidades entre a *primeira* e as demais *partes* desse trabalho, mas também na obsessão inevitável de trazer à escritura uma dimensão extraordinária, *o fora*, é também a abertura à uma escritura em devir. Uma escritura cujo percurso de análise não se deixa fazer de modo cerrado, uma escritura na qual, à medida que são narradas a cada momento as relações de devir – a cada encontro com as personagens aqui referenciadas, se “assume cada vez mais suas ignorâncias e ilusões provisórias, sem pensar que são incompatíveis com as descobertas futuras, já feitas entretanto no momento em que a narrativa é supostamente escrita”²⁹. Nesse sentido, as retomadas analíticas aqui feitas marcam também o esquecimento, por parte daquela que vos escreve, enquanto um método que possibilita a composição por *variação*: o esquecimento fazendo do trabalho analítico sempre um trabalho que *acontece no presente*, no presente de leituras e de encontros – o presente, amplo, enquanto tempo de experimentação: a vida não para numa (durante uma dissertação), repetimos, e o presente, em suas contingências, é sempre uma chamada à necessidade da prudência: entender que não se pode impor uma forma estável à escritura.

E, essa espécie de *advertência* não é uma tentativa de dar coerência às partes que compõem este trabalho – cada qual pensada em tempos (de vida, de leitura e de pensamento) diferentes; a opção por manter a aparente desconexão entre a primeira e as demais partes nos chega, agora, como uma alegre tentativa de elogio da *arte dos encontros*, inesperados e inconciliáveis.

A arte do romance: a grande aventura do pensamento³⁰

*O caminho do romance se esboça como uma história paralela dos Tempos Modernos*³¹. Caminho que se abre em bifurcações (mesmo duas direções já serão muitas) a pensar: a história do romance e a história romanesca. Falamos, propriamente, do caminho do romance e não necessariamente do romance subordinado à uma terminologia (*romance histórico*,

²⁹ (MAY apud MATTOS, 2004, p. 124)

³⁰ Nosso *encontro* com o livro-tese do professor Cláudio Ulpiano – um dos maiores difusores do pensamento de Gilles Deleuze no Rio de Janeiro – ULPIANO, C. *Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento*, que potencializou as relações entre história do romance e história do pensamento aqui colocadas e que nos forçou a pensar o romance enquanto *objeto de um encontro múltiplo*.

³¹ Milan Kundera em *A herança depreciada de Cervantes* In: *A arte do romance (ensaio)*; tradução, Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 14

romance psicológico, romance filosófico). Referimo-nos, sobretudo, ao romance enquanto *interrogação meditativa (meditação interrogativa)* referida por Milan Kundera (2009, p. 36), em considerações acerca de seus romances, de sua arte. Não a *meditação interrogativa* que transforma o romance em filosofia, “mas para mobilizar sobre a base da narração todos os meios, racionais e irracionais, narrativos e meditativos, suscetíveis de esclarecer o ser do homem, de fazer do romance a suprema síntese intelectual. *Sua façanha é o remate da história do romance ou, antes, o convite para uma longa viagem?*”³². Apostamos na viagem, na aventura! “Pois o romance não pode ultrapassar os limites de suas próprias possibilidades, e a revelação desses limites já é uma imensa descoberta, uma imensa proeza cognitiva”³³. Sempre aventura e criação.

*O romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos Tempos Modernos*³⁴ e parece, desde sempre, se perguntar “*O que é a aventura?*” seja (n)a aventura da existência, da psique, (n)a aventura em “*Como tornar essencial a vida?*”³⁵, (n)a aventura sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos, (n)a aventura de sondagem do tempo, o inapreensível...a aventura do próprio romance, não mais como a aventura (da) épica. Seja (n)as aventuras de Marx, Freud e Nietzsche... E, no entanto, o romance não pode se deixar definir por uma adjetivação que tende a transformar sua “potência de conhecer” em “um derivado das correntes filosóficas e teóricas”. Tal recusa em transformar o romance num sistema fez da aventura do romance uma aventura experimental, nos diz o romancista:

O romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos. Que soberbas descrições “fenomenológicas” em Proust que não conheceu nenhum fenomenólogo! (KUNDERA, 1988b, p. 34)

Milan Kundera (2009, p. 82), em sua *arte do romance*, explica construir seus romances sempre em dois níveis: “no primeiro nível, componho a história romanesca; acima, desenvolvo temas”. Este segundo nível é, por ele, chamado de *digressão*. Por *digressão*, Kundera denomina o “abandonar por um momento a história romanesca”, o que não que significa um abandono total, mas o abandono da história romanesca para atacar mais diretamente um *tema (um tema é uma interrogação existencial)*. Dessa maneira, “a digressão não enfraquece, mas corrobora a disciplina da composição”³⁶. Na *sexta parte* d’*A imortalidade*, Kundera abandona a história romanesca, para uma *digressão* acerca da noção

³² [*grifo nosso*](KUNDERA, 2009, p. 22)

³³ (KUNDERA, 2009, p. 31)

³⁴ (KUNDERA, 2009, p. 11)

³⁵ (LUKÁCS, 2000, p.13)

³⁶ (KUNDERA, 2009, p. 82)

de episódio na *Poética de Aristóteles*. Dialoga com o filósofo afirmando que Aristóteles *não gosta do episódio*, segundo este último, de todos os acontecimentos, os piores (do ponto de vista da poesia) são os acontecimentos episódicos. “Não sendo uma consequência necessária daquilo que o precede e não produzindo nenhum efeito, o episódio encontra-se fora do encadeamento causal que é a história. Como se fosse um acaso estéril, ele pode ser omitido sem que o relato se torne incompreensível; não deixa o menor traço na vida dos personagens”³⁷. Kundera atinge a relatividade da noção de episódio, não alcançada por Aristóteles, vai pensar o episódio enquanto “minas”. “A maior parte não explode nunca, no entanto, chega o dia em que o mais modesto pode-lhe ser fatal”. Funcionando como “minas” essa nossa digressão é, aqui, introduzida não como um episódio estéril e sem nenhum efeito, mas como um meio de pensar o papel que o irracional (o acaso ou o episódio que ainda não o sabemos enquanto acontecimento) desempenha em nossas decisões, em nossa vida. Nesse sentido, vida e arte funcionam em devir. Também, digressão e pensamento potencializado, forçado. O romance dá a pensar o romance, essa é a sua aventura. Uma aventura da/na *digressão*. Uma aventura do pensamento?

Podemos, portanto, completar como segue a definição de Aristóteles: *a priori* nenhum episódio está condenado a continuar para sempre episódico, já que cada acontecimento, mesmo o mais insignificante, encerra a possibilidade de *tornar-se mais tarde* a causa de outros acontecimentos, transformando-se ao mesmo tempo numa história, *numa aventura*. [grifos nossos] (KUNDERA, 1990, p.298)

Aventurando-nos por territórios pouco seguros, assim entendidos pelas relações de luta existentes entre filosofia e literatura, intentaremos as vias para se pensar o romance enquanto *ato de criação no pensamento* e possibilidade de experimentar o múltiplo no plano de composição da arte, em particular nos romances (e mesmo nos ensaios) de Milan Kundera. Justamente por acreditarmos que “Territórios seguros não existem; a própria obra é, e deve ser, território de luta”³⁸. De *interferências e digressões*.

Menos que evocar uma possível imagem de Milan Kundera como filósofo, menos ainda, rotular a obra kunderiana como pertencente a uma espécie de romance filosófico (esta sim nos pareceria uma batalha perdida), uma vez que tal fazer pressuporia a intenção primeira e consciente por parte do autor e, a este respeito não podemos afirmar nada. Mesmo porque, a busca kunderiana nos parece ser outra que, *ocasionalmente*, retorna ao campo da vida. Como, antes ainda, “*Dom Quixote e Hamlet*, não sei até que ponto sabendo disso, anunciaram uma nova relação entre *a leveza fantasmagórica das ideias e o peso do mundo*”³⁹ [grifo nosso].

³⁷ (KUNDERA, 1990, p. 297)

³⁸ (CALVINO, 2006, p.195)

³⁹ [grifo nosso] (CALVINO, 2006, p. 186)

Nesse sentido, nos interessa, aqui, pensar, a partir da Filosofia da Diferença, como o *antilogos* pode revelar-se não como um método explícito, fruto de uma decisão e escolha, mas enquanto “método” especialmente caro, fruto da criação e violência, oposto à ideia de método filosófico, pensá-lo duplamente enquanto coerção e acaso, enquanto criação e violência, enquanto *explicação-implicação*: “a Ideia que determina a série de nossos estados subjetivos, mas também são os acasos de nossas relações subjetivas que determinam a seleção da Ideia”.⁴⁰

Forçados pelos pensamentos de Gilles Deleuze e Milan Kundera os quais acreditamos haver promovido em nós bons encontros, ao mesmo tempo em que assumem o ponto de vista de saídas para a vida >>*não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras*<<⁴¹, tivemos a ideia que dá título e que, por ora, impulsiona nosso pensamento na atividade de pensar este capítulo-aventura. E, sabemos que, *ter uma ideia não é dar ordem ao caos*, mas pensemos tal ato aproximando-nos da fórmula enunciada por Claudio Ulpiano acerca do pensamento de Deleuze em ocasião de sua morte: *Um pensamento que deu ao caos a dignidade do crivo*. Indicar uma saída para vida não significa, aqui, dar-nos uma *solução* para o *problema* do método. Talvez, um caminho que nos dê a pensar a Literatura, em particular o romance em sua(s) história(s), sem pressupor a ordem total, a procura de uma unidade que unificasse as partes (o caos?). Nesse sentido, a ideia-crivo parece-nos *pré-filosófica*, ainda sem a imagem de uma unidade lógica ou uma totalidade orgânica; “porque é da própria natureza das partes e dos fragmentos, do acaso e dos encontros, excluir o *logos*”⁴². Por isso mesmo, potência de conhecer. Um crivo no caos. Ato de criação.

Apenas quando o escritor escreve *antes* do filósofo que o interpreta, o rigor literário servirá de modelo ao rigor filosófico: ainda que escritor e filósofo convivam na mesma pessoa [*grifo nosso*]. (CALVINO, 2006, p. 182)

Nesse sentido, não trataremos, pois, de *explicar* a ideia-pensamento desses autores ou mesmo seus *conceitos*, se assim poderíamos chamar à(s) sua(s) *aventura(s) do pensamento*, tampouco reutilizar suas ideias (teorias) como se fossem estas teoremas aplicáveis na *solução* de *problemas* decorrentes do próprio ato de ter uma ideia. Explicar pode sugerir um descomplicar, simplificar. O *simplex* (sem dobra) não é ponto de partida, é atualização,

⁴⁰ (DELEUZE, 2011, p. 71)

⁴¹ (DELEUZE, 2008, p. 179)

⁴² Gilles Deleuze, *O estilo*. In: *Proust e os signos*, tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado.- 2.ed. – Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2011, p. 155.

virtualização. Assim como o ponto enquanto simplificação das linhas não pode ser ponto de partida. Não se refaz uma teoria senão criando outra. Senão, *complicando*.

Um *encontro* não é uma *reminiscência*, não é *reencontro*. O prefixo “re” pressupõe o reforço do senso comum e do bom senso. Sugere o conhecer enquanto ato de reconhecer e relembrar, imobiliza toda possibilidade criação. *A reminiscência é ainda um refúgio para o modelo da reconhecimento*.⁴³ Por isso falamos em *encontros*. Um reencontro é, na verdade, encontro, é diferença na repetição, pois repetir é sempre um risco, é já o perigo do novo. Por isso mesmo criação. Não há verdadeiro e falso. Há o indecível, o problemático. O mesmo *tema com variações* é já o nascimento do diferente na repetição, é já *aprender* que a ligação de pontas conectáveis como meio de estabelecer pontos comunicáveis, de modo a criar saídas para as hipóteses levantadas, não constitui em si uma *solução*. É “um mundo possível” na multiplicidade. É criação e aventura. Um encontro de forças em direção a um *empirismo transcendental*?

A arte da composição e o Eterno retorno da Diferença

Em *A insustentável leveza do ser*, é Tomas quem repete para si o provérbio alemão: “*einmal ist keinmal*, uma vez não conta, uma vez é nunca. Poder viver apenas uma vida é como não viver nunca.”⁴⁴

Tal *intuição* do *Eterno Retorno* nietzschiano se prolifera, potencializada em seu retornar, na extensão do romance, na narrativa e na composição dos personagens. Tomas, um *Don Juan* que busca nas relações sexuais, sob as regras de uma “amizade erótica” com muitas mulheres, a *diferença que cada uma traz*, no sexo enquanto encontro entre corpos; repete o drama da paternidade que não cessa em retornar, diferenciado, em sua relação com Tereza, sob o signo da *compaixão* e do drama de *Édipo-rei*. – É outra a repetição de Tereza, prolongamento do drama materno que, em sua relação com Tomas e mesmo em seus sonhos e em sua arte, a fotografia, retorna em dramas outros entre *dia e noite, corpo e alma*, sob os signos de seu estômago sem peso fazendo ruídos diante do ser amado, de uma *mala pesada*, de sonhos pesados, *pesadelos* e do desenho discordante de suas auréolas escuras e grandes em seus seios pequenos, do sexo enquanto encontro de almas –. Sabina, que repete *traições* em diferentes lugares e com diferentes amantes e que as pratica em sua arte, em seus quadros com duplos *cenários traídos*. Franz, em sua vida, afetiva e acadêmica, vivida sob o signo da

⁴³ (DELEUZE, 2006, p. 206).

⁴⁴ Milan Kundera, *Primeira parte – A LEVEZA E O PESO*. In: *A insustentável leveza do ser*; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 14

fidelidade. E também Kundera-narrador-autor que, fazendo uso de um *objeto mágico*, o chapéu-coco, não cessa de fazer surgir “*na obra e com a obra* e, não justaposta artificialmente a ela”, a problemática do Eterno retorno enquanto possibilidade na composição de um romance, enquanto criação no ato do pensamento e não se tratando, repetimos, de “uma ‘tese’ filosófica justaposta à obra; trata-se de uma obra na qual existe uma forte preocupação filosófica, mas onde também, a beleza continua como pedra de toque da Arte.”⁴⁵

O chapéu-coco se tornara o motivo da partitura que era a vida de Sabina. Esse motivo voltava ainda e sempre, assumindo cada vez outro significado; todos esses significados passavam pelo chapéu-coco como a água pelo leito de um rio. E era, posso assim dizer, como o leito do rio de Heráclito: “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio!”. O chapéu-coco era o leito de um rio e Sabina via a cada vez um novo rio correndo, um outro *rio semântico*: o mesmo objeto suscitava a cada vez um outro significado, mas esse significado repercutia (como um eco, um cortejo de ecos) todos os significados anteriores. (KUNDERA, 2008, pp. 87-8)

Tal *objeto mágico*, o chapéu-coco, permite ao romancista a colocação do eterno retorno em um nível semântico, como já dito. Noutra direção, Sabina potencializa esta colocação, e a própria experiência de composição do romance é tomada na perspectiva do eterno retornar, como uma possibilidade estética. É dizer, um objeto, um conceito ou uma definição (geralmente procedentes de uma atitude do personagem) quando trabalhados num romance irão compor “o código existencial” daquele personagem, em suas possibilidades semânticas, mas também estéticas à medida que passam a ser desdobradas a partir das experiências vivenciadas por um personagem e que o romancista as retoma sob a forma de uma reflexão, no momento da ação ou posterior a ela. No entanto, se a ideia de inserir um código dentro do romance parece conferir à narrativa um aspecto abstrato, o próprio romancista não se deixa capturar por esse imperativo da sistematização e adverte: “É claro que o código não é estudado *in abstracto*, ele se revela progressivamente na ação, nas situações.”⁴⁶ E, aqui, tal atitude por parte do romancista – a de explorar as possibilidades semânticas e sobretudo estéticas de um objeto ou conceito em suas potencialidades de retornar num romance – é compreendida, em nosso código, como um *Eterno retorno da diferença* que, em vez de conferir um caráter abstrato à narrativa, passa a corroborar *a arte da composição*.

Egos experimentais e o desejo do pensamento

Milan Kundera (1988b, p. 35) considera um personagem enquanto um “ego experimental”. O romancista, ao colocar a dimensão “ego” lado a lado à uma dimensão

⁴⁵ (SUASSUNA, 2011, pp. 254-5)

⁴⁶ (KUNDERA, 1988b, p. 32)

experimental, põe o romance numa relação outra entre desejo (enquanto criação estética) e pensamento, entre estética e existência; faz da ontologia uma dupla afirmação, trágica: a de “compreender a existência a partir de um *instinto de jogo*, faz da existência um *fenômeno estético*, não um fenômeno moral ou religioso” – “Ora, não é preciso refletir longamente para compreender o que significa fazer do devir uma afirmação. Sem dúvida significa em primeiro lugar, que só há o devir”⁴⁷ –; e caminha na afirmação da necessidade de “esquecimento do próprio EU; ou seja, de uma forma de *dessubjetivação*.”⁴⁸

“A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos”, dessa colocação de Deleuze e Guattari (2010, p. 81), aproximamo-nos, uma vez mais, do narrador-autor de *A insustentável leveza do ser*, quando este, na *segunda parte* do romance, recoloca o romance e seus personagens em sua perspectiva estética:

Seria tolice do autor afirmar ao leitor que seus personagens realmente existiram. Não nasceram de um corpo materno, mas de algumas frases evocativas ou de uma situação-chave. Tomas nasceu da frase *einmal ist keinmal*. Tereza nasceu de borboríngamos. (KUNDERA, 2008a, p. 43)

“O conjunto plano-personagem define os problemas colocados por um pensador através dessa tentativa de resolução que é a criação de conceitos” – Romance e pensamento. Sendo seus personagens a criação pré-filosófica de conceitos. Dessa maneira, Kundera não somente recarrega o plano de composição do romance, mas afirma a intuição enquanto movimento pré-filosófico, aponta para a possibilidade de uma compreensão não-conceitual, para a possibilidade de uma percepção estética de tais conceitos. “É nesse sentido, e apenas nesse sentido, que o pensador tem visões, que se confundem com o devir-filosófico de certas determinações do mundo, com o gesto de orientar o pensamento sem referência, de inventar seu próprio sistema de orientação”⁴⁹.

O romancista trabalha “o fora do conceito”, é dizer, trabalha um conceito em sua dimensão estética e não somente psicológica. De modo que seus *egos experimentais* são seu fora, *o fora* dos conceitos imanentes ao romance: o eterno retorno, por exemplo. Neste sentido, é necessário advertir que:

(...) esses personagens não se confundem nem com o autor nem com os interlocutores fictícios que podem lhe ocorrer fazer dialogar, embora estes às vezes os encarnem: eles próprios extraídos do caos (Juiz, Inquiridor, Idiota, Gago etc.), são as diversas posturas que o pensador assume enquanto pensa, e que se tornam através dele puras determinações de pensamento.” (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 42)

⁴⁷ (DELEUZE, 1976, p. 19)

⁴⁸ (SALES, 2014, p. 97 [*grifo do autor*])

⁴⁹ (ZOURABICHVILI, 2004, p. 42)

Se atentamos para a dimensão *pré-filosófica* de um conceito – seu *fora*, ou, ainda, propomos um *encontro* entre o romancista Milan Kundera e o filósofo Gilles Deleuze, é para propormos uma relação outra entre romance e pensamento. Mudando com isso, radicalmente, as relações entre Literatura e Filosofia, afirmando que *a filosofia precisa de compreensão não filosófica tanto quando de compreensão filosófica*.⁵⁰

⁵⁰ (DELEUZE, 2013, p. 208)

SEGUNDA PARTE

O TRÁGICO NA *TRANSVALORAÇÃO DOS VALORES*

LUDVIK E O FATALISMO DA *GRANDE HISTÓRIA*

OU

O MÚLTIPLO É O TRAGICO

O terrorismo do pequeno contexto⁵¹: a Grande História no romance A brincadeira

Milan Kundera (2006, p. 38), pensando o romance e mesmo a análise de uma obra de arte, considera que “Existem dois contextos elementares nos quais podemos situar uma obra de arte: ou bem a história de sua nação (chamemos este de o *pequeno contexto*), ou bem a história supranacional de sua arte (chamemos de o *grande contexto*)”. Quando, da citação aqui feita, temos na colocação de Milan Kundera a definição ou mesmo a justificativa do solo contextual no qual nossa análise se estenderá, sendo o território de nossa análise, como é proposto com o subtítulo que abre esta seção, o próprio romance – este *território em que o julgamento moral fica suspenso* –. Dessa maneira, acreditamos situar-nos para além do *terrorismo do pequeno contexto*, é dizer, as relações intra e extra textuais ou mesmo teóricas, aqui propostas, são já *desterritorializadas* (e não descontextualizadas) por uma leitura que não se centrará na recuperação o *pequeno contexto* no qual a obra kunderiana é produzida, sem, contudo, cairmos na negação absoluta do contexto elevando-nos a um plano abstrato de criação. Repetimos, nosso território de análise é o romance, em seu *grande contexto*, usado aqui como meio de pensar a história do romance e mesmo a história do pensamento ocidental. Nossa escolha retorna à uma metodologia singularmente experimentada ao longo das aulas de Teoria da Literatura, na graduação em Letras da já referida Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cuja estrutura e propostas curriculares possibilitaram-nos teorizar acerca da Literatura a partir da própria literatura, em especial, na leitura de romances; o contato com a crítica dos críticos de literatura veio mais tarde, nas aulas de Literatura. Tal metodologia, agora, nos chega como que potencializada: uma intuição do então trabalho de análise de conceitos aqui entendido enquanto *uma experiência do fora* - a percepção de conceitos enquanto criações estéticas por parte do artista, do romancista. Ademais, ajuda-nos a pensar um dos maiores incômodos manifestado pelo romancista: “o deslocamento da arte do romance de sua perspectiva estética”.⁵²

O que se pretende, nesta seção, é a colocação do problema contextual, não somente deste trabalho analítico, mas da história da literatura: “Como ler romances cujo *pequeno contexto* é distinto daquele no qual o leitor está inserido?” Ou, ainda, “como escapar *do*

⁵¹ KUNDERA (2006, p. 42) – “A possessividade da nação em relação a seus artistas manifesta-se como um terrorismo de pequena contexto, que reduz todo o sentido de uma obra ao papel que ela representa no próprio país.” – Retomamos a expressão de Kundera para pensarmos a importância de uma análise estética afastando-nos de discussões que nos reconduzem a julgamentos morais e ideológicos da arte, aqui, em particular, o romance.

⁵² (BARROSO, 2013, p. 58)

terrorismo do pequeno contexto que nos conduz à determinada maneira de ler e analisar um romance?” O solo contextual, é dizer, o *pequeno contexto* dos romances kunderianos é a Europa – Praga, Ostrava, França... –. No entanto, se de tal referência poder-se-ia pressupor uma fixação e mesmo uma subordinação do romance a um contexto determinado, é neste ponto que o romance não serve ao historiador, aos estudos historicistas, é dizer, o romancista trata da História não como um historiador. O solo contextual possibilita ao romancista um olhar singular na construção e composição de seus romances, sabemos. Porém, quando o romancista (e também o leitor) toma(m) a literatura e sua história numa perspectiva não local, mas como *Die Weltliteratur* (Literatura Mundial), suas possibilidades de criação e reflexão são, radicalmente, ampliadas. E esta singularidade não implica uma fidelidade contextual, por parte do romancista. Não raro um autor não ser lido e mesmo *valorado* em seu país de origem ou no contexto em que vive. Daí outro ponto a ser considerado: o caráter *nomádico porque desterritorializante* da arte do romance. A colocação destes problemas nos possibilitam um caminho e uma postura analítica para além da análise das influências e mesmo das limitações contextuais que fazem parte do processo de composição de um romance, mas, por outro lado, incita-nos a considerar como as obras de Kafka, Musil e Nietzsche ajudam a Kundera [e também a mim] “a compreender que é possível escrever [e pensar e viver] de outra maneira”. Aos poucos, o trabalho analítico - e também o trabalho do romancista? - revela como *o ato de escrever torna-se a ação de ler e de como ler essas obras*, repetimos.

Milan Kundera (1988, p. 36) quando perguntado, em *Diálogos sobre a arte do romance*⁵³, acerca da maneira “como concilia seu interesse pela história da sociedade e sua convicção de que o romance examina acima de tudo o enigma da existência”, explica tratar e trabalhar em seus romances a partir de alguns “princípios” (p. 37), sendo preciso não “confundir duas coisas: existe um lado do romance que examina a *dimensão histórica da existência humana*, e do outro lado o romance que é a *ilustração de uma situação histórica*, a descrição de uma sociedade num dado momento, uma historiografia romanceada.” (p. 37)

Eis a questão que repetimos aqui: C. S.: *Mas o que o romance pode dizer de específico sobre a História? Ou então: qual é a sua maneira de tratar a História?*

A situação histórica é no romance, para Milan Kundera, uma possibilidade de revelação do mundo humano, o romancista não vê barreiras na realidade histórica, ele extrapola os limites da realidade e explora a verdade por trás das possibilidades da existência do

⁵³ SEGUNDA PARTE de *A arte do Romance* – Milan Kundera; tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (p. 27-47)

personagem e do seu mundo. O romancista (1988b, pp. 37-8) chega a apresentar quatro princípios de tratamento da História em seus romances:

1. *Todas as circunstâncias históricas são tratadas com máxima economia;*
2. *Entre as circunstâncias históricas somente são consideradas aquelas que criam para seus personagens uma situação existencial reveladora;*
3. *A historiografia escreve a história da sociedade, não a do homem;*
4. *Não apenas a circunstância histórica deve criar uma nova situação existencial para um personagem de romance, mas a História deve em si mesma, ser compreendida e analisada como situação existencial.*

O romancista marca, a partir destes princípios, como seus romances não são construídos num plano *in abstracto* e que as ações de seus personagens não estão restritas a um plano psicológico, criando dessa maneira uma situação de existência para os personagens e permitindo uma visão particular dos fatos. Conforme o próprio romancista afirma, os personagens realizam não apenas sua história pessoal, mas também, a história das aventuras europeias; e, apesar das retomadas históricas, não é preciso um conhecimento profundo da história local para a compreensão do romance, *tudo aquilo que é preciso saber o romance mesmo diz.*⁵⁴

Esta breve digressão, aqui feita à maneira de um prefácio ao romance escolhido para compor nosso trabalho analítico, é para dizer, como desdobraremos na sequência, que o que interessa a Kundera não é a História ou mesmo o Comunismo, mas as microrrelações que neles se implicam; contra o *Tribunal* ou, ainda, contra a uniformização da vontade pelas Instituições, seja pelo Partido seja pelo Exército ou pela religião, o romance sustenta dois processos diferentes, ambos materialistas à sua maneira: a de serem [algumas personagens e instituições] cúmplices de uma ordem social e política iníqua e a de se fundarem num regime que contesta a ordem da natureza.⁵⁵

Na sequência, sem que nos detenhamos diretamente às diferenças morfológicas, sintáticas ou semânticas minuciosamente marcadas a cada troca de narrador, passaremos ao uso da personagem Ludvik, que nos ajuda a pensar a base “sobre a qual o romance é construído e que, segundo alguns, aliás, é *romanesca* por excelência: “o contraste de um indivíduo *isolado* e de uma *coletividade*, estranhos um ao outro”⁵⁶. Kundera, ao colocar Ludvik diante de outros narradores e personagens, marca, a cada vez, a inadequação ou

⁵⁴ (KUNDERA, 1988b, p. 43)

⁵⁵ (MATTOS, 2004, p. 117)

⁵⁶ (MATTOS, 2004, p. 130)

mesmo a falta de pertencimento do protagonista, sendo suas sucessivas inadequações “fonte de conflito para o herói e de reflexão para o narrador”⁵⁷ - reflexões sobre o homem em geral e sobre como o sentimento de pertencimento pode ser revelador de uma atitude pouco racional e fruto de um efeito estético, de uma adesão.

Entendemos que as personagens de Marketa e Zemanek (o da primeira parte do romance) marcam os modos de vida, sobretudo na juventude, em que os efeitos de tal adesão podem ser mais desastrosos pois acompanham uma necessidade de pertencimento e aceitação, sob a forma de uma “máscara pronta”, diria Ludvik. Noutra parte, o episódio narrado por Ludvik acerca de Lucie é a princípio *uma singular antítese* do vivido entre Marketa e Ludvik. Se Marketa, então namorada de Ludvik, marca a interpretação (e julgamento pela palavra), Lucie expressa, por outro lado, a experimentação, o corpo desnudado e o caráter performativo da linguagem: “A este código afetivo que vem do corpo opõe-se “a linguagem racional” (...). No romance, constantemente percebemos que o “poder se exerce pela palavra redigida por um código, o da justiça humana”⁵⁸ (a dos camaradas do Partido) ou divina (a projeção do código comunista no Evangelho, materializada com Kotska na quarta parte do romance). Assim, por intermédio do olhar de Ludvik, Kundera denuncia a alienação que resulta da uniformização da vontade: seja pelo Partido, seja pelo Exército.

Composição

Em *A Brincadeira*, estruturalmente tem-se um romance cuja narrativa se dá por meio de quatro narradores que marcam, esteticamente, quatro pontos de vista ou mesmo quatro tempos, quatro passados coexistindo; cada *parte* é denominada indicando um revezamento de vozes que, em suas singularidades, parece funcionar enquanto quatro e diferentes “testemunhas oculares da *Grande História*” de uma História cujo *grande contexto* – aqui entendido no contexto em que a narrativa é construída e mesmo o contexto narrativo marcado textualmente por Kundera como sendo Ostrava, ainda uma cidade, espaço concreto para onde Ludvik retorna –. Fazendo uso desse contexto comum, com cada *ego experimental*, o romancista experimenta, em narrativas na primeira pessoa do singular, *o perigo de uma história única*. Ou, como aqui colocaremos: o fatalismo *da Grande História*.

Primeira parte: Ludvik

Segunda parte: Helena

Terceira parte: Ludvik

⁵⁷ (MATTOS, 2004, p. 130)

⁵⁸ (MATTOS, 2004, p. 133)

Quarta parte: Jaroslav
Quinta parte: Ludvik
Sexta parte: Kostka
Sétima parte: Ludvik – Helena – Jaroslav

A *Grande história*, como já dito, é trabalhada dentro do romance numa perspectiva existencial, havendo um fato histórico que faz funcionar justapostos os dois níveis sobre os quais o romance é composto, a história do romance e a história romanesca: o avanço do Comunismo e uma crítica a este regime em suas diversas faces, sendo tal crítica mobilizada pelas reflexões de Ludvik em seus encontros com seus desafetos, por assim dizer, Helena, Jaroslav, Kotska, Zemanek e com seus afectos, inconciliáveis, Marketa e Lucie – compondo a história romanesca. Poder-se-ia pensar tal crítica presente no romance da seguinte maneira: Jaroslav, o comunismo enquanto pretensão de resgate do passado patriarcal presente no folclore; Kostka, a utopia comunista projetada no Evangelho; Helena, o comunismo enquanto fonte de um *homos sentimentalis*.⁵⁹ Outra possibilidade, seria pensar a maior ocorrência das rememorações de Ludvik e mesmo os diálogos com as outras personagens enquanto a enunciação de uma espécie de voz suprema que se sobreporia as demais, sendo esta a única voz que deva prevalecer ao final, no entanto, afastando-nos do então mencionado *terrorismo do pequeno contexto* que impõe uma análise ideológica do romance e mesmo das obras de arte e, para além de mobilizarmos mais um *processo* contra Ludvik, pensaremos esse *ego experimental* enquanto a posta em cena da *existência do diverso no ciclo*; é dizer, pensaremos Ludvik em uma relação não imediata com o *Super-homem* de Nietzsche, mas como um “destruidor dos valores” – aquele que não se sente, não se confessa culpado e que por isso não merece o perdão – sendo este um *homem* (ou uma época) *sem valores*. De um Ludvik irmão, não por filiação, de Josef K. que não cessa em colocar o romance sob a forma de uma *meditação interrogativa* : *O que é a aventura se a liberdade ação de um K.* [e diríamos de um Ludvik] *é totalmente ilusória?* O que é o futuro, a revolução e a justiça se os camaradas do partido mal desconfiam do *processo* o qual iniciam?

Onde está a diferença entre o *privado* e o *público* se K., mesmo em seu leito de amor, não fica jamais sem dois agentes do castelo? E o que é, neste caso, a *solidão*? Um fardo, uma angústia, uma maldição, como quiseram que acreditássemos, ou, ao contrário, o valor mais preciso, a ponto de ser esmagado pela coletividade onipresente? (KUNDERA, 1988b, p. 17)

[...]

As almas líricas que gostam de pregar a abolição do segredo e da transparência da vida particular não se dão conta do processo que iniciam. O ponto de partida do totalitarismo parece com o do Processo: virão

⁵⁹ KUNDERA, Milan. *Os Testamentos Traídos*, p. 07. (Parte dessas percepções foram possíveis e despertadas na/pela leitura de trabalhos realizados por alunos do curso Ideias Filosóficas e Forma Literária, ministrado pelo professor Wilton Barroso ao largo do primeiro semestre de 2015.)

surpreendê-lo em sua cama. Virão como gostavam de fazê-lo seu pai e sua mãe. (KUNDERA, 1988b, p. 101)

A este *lirismo da transparência da vida particular*, Kundera contrapõe, com seu Ludvik: Virão e lerão seus bilhetes, suas cartas mais particulares; Marketa marca um *espírito de época*, o otimismo lógico; mais adiante, acompanhamos Ludvik a dividir o leito de amor com Lucie e a onipresença da vigilância, não mais a do Partido, mas a do Exército. Kundera (1988, p. 16) ao colocar em relação as dimensões entre *público* e *privado*, em contextos marcados por diversas formas de totalitarismo (mesmo em contextos em que a democracia é colocada como absoluta), considera que “a unidade da humanidade significa: ninguém pode escapar em nenhum lugar”. Ou, há culpa e *desculpantes* por toda parte: o poder, o poder. Milan Kundera, com seu Ludvik, ajuda-nos a colocar que a culpa implica modos de vida e de pensamento: *a vida tornada um tribunal*.

Ludvik – um homem sem valores

Se o romancista toma um contexto marcado pelo totalitarismo como possibilidade criativa e estética, é para se perguntar, não sob a forma de uma meditação abstrata, no vazio: “Quais são as possibilidades do homem na armadilha em que o mundo se transformou?”⁶⁰ Tal colocação, no entanto, permite que se experimente pensar “quais seriam as saídas desta armadilha?”

O esforço de resposta por parte do romancista, pensando com Kundera, “exige que se tenha uma certa ideia do que é o mundo”. Perguntamo-nos, então: Qual seria a hipótese ontológica de Kundera? Nossa resposta é aqui também experimental. O mundo segundo Kundera: a luta contra toda forma de reconciliação – anti-idílica. A multiplicidade e a insignificância como possibilidades, como ambição estética, reveladoras da dinâmica do mundo, da natureza humana.

Ao trazer e trabalhar este contexto num romance, suas reflexões estão ligadas a um personagem, a um modo de vida, à uma ideia de mundo. Daí ter um personagem não como “imitação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental”⁶¹. “No território do romance, não se afirma: é o território do jogo e das hipóteses. A meditação romanesca é pois, por essência, interrogativa, hipotética”. Temos, então, Ludvik como uma possibilidade de pensar *um homem (ou uma época)* sem valores, um desejo de pensar um personagem não

⁶⁰ (KUNDERA, 1988b, p. 30)

⁶¹ (KUNDERA, 1988b, p. 35)

como representativo de um sujeito de percepções acerca do vivido, assim como *Ludvik* não é uma reminiscência do passado do romancista, de sua vida. (___ *Parece que Aragon não o leu assim!*). Aqui, neste trabalho cujo caminho de análise, como já dito na seção anterior, não consiste na interpretação deste personagem somente em seu *pequeno contexto*, mas no *grande contexto* da história do romance e do pensamento ocidental, mas em explorar *Ludvik* como uma possibilidade experimental de colocar, à maneira de um *destruidor de valores*, o problema dos *a priori* de uma época; *para dar um fim no juízo*, na vida tornada um filme do tipo *O Tribunal de Honra*.

Kundera, com seus quatro narradores, ou, ainda, pelo confronto entre *Ludvik* e os demais narradores, realiza seu *apelo ao tempo* sem contudo limitá-lo “ao problema proustiano da memória pessoal, mas estendê-lo ao enigma do tempo coletivo, o tempo da Europa, a Europa que se volta para olhar seu passado, para fazer um balanço”⁶². Assim como as narrativas deixam ver a coexistência de passados – Jaroslav prolonga a história milenar da arte popular na época em que ela está desaparecendo”⁶³ – o olhar de *Ludvik*, antes de nos apresentar um olhar “sobre o passado como uma simples condenação” ao homem obrigado a viver na coexistência do passado em sua paradoxal relação de degradação e progresso, nos conduz à percepção de que “atrás do modernismo titular existe um resíduo cândido da crença escatológica: uma história termina, uma outra (melhor), baseada sobre um alicerce inteiramente novo, começa.”⁶⁴ A esta crença *Ludvik* responde e reflete, à maneira de um genealogista, como sendo o valor de uma época em que se deixa de acreditar no presente, neste mundo, para projetar na geração futura o idílio da Revolução. Também Kundera não nos apresenta *Ludvik* como sendo sua projeção de homem do futuro, ou representativa do futuro da humanidade.

Nesse sentido, o romance alcança, não de modo harmônico porque experimental, existencial e estético o aspecto *nomádico* da arte. *Ludvik* enquanto ego experimental de um homem ou uma época por vir, marca como Kundera se coloca como sendo um contemporâneo de seu tempo: “Um contemporâneo se move dentro de um quadro de informação para sair dele, projeta-se para fora, olhando o escuro, apontando para forças insuspeitadas de sua própria época”. Desse modo de se colocar, ou, ainda, dessa relação com o tempo presente vem a radical afirmação de que a História é também *devir*, e de que a arte não se iguala ao modismo ou idealismo de uma época: “nos arrasta para outros lugares apesar do passado e não como resposta ao passado”.

⁶² (KUNDERA, 1988b, p. 20)

⁶³ (KUNDERA, 1988b, p. 40)

⁶⁴ (KUNDERA, 1988b, pp. 12-3)

As artes, como protótipo da criação no pensamento, são nomádicas ou não são. Podem ser mais ou menos nomádicas, mas negar que a criação seja nomádica é aceitar sua inserção nas luzes do seu próprio tempo como sequência da tradição ou novidade. É igualar arte a cânone ou à moda. As artes são nomádicas porque *desterritorializantes*; elas saem de um tipo de agenciamento territorial que depende de uma codificação social para nos arrastar para outro lugar. Mas ela nos arrasta para outros lugares apesar do passado e não como resposta ao passado, apesar do social e não como resposta ao social. É isso o que nos diz o poeta Manoel de Barros quando afirma que o poeta fala de política, mas sua poesia vai além. É por isso que toda criação é resistência e revolução: resistência ao que não quer mudar em nós (mesmo a política), revolução da própria vida, que se recusa a ficar confinada no tempo identificado a uma história. As artes – como qualquer criação – são da ordem do devir, saem da história para nos fazer devir outra coisa, mais porosa a tudo que ainda não é.⁶⁵

Fuga aos fatalismos: as não-reconciliações de Ludvik e o aspecto trágico do eterno retorno

O contato com a personagem Ludvik potencializou o desejo de pensar como a *evolução da vida*, em suas constantes mudanças e passagens de uma idade à outra, em particular a passagem da juventude, *essa idade lírica*, à vida adulta esteve sempre relacionada à busca por um sentido, um significado acerca da vida como se tal evolução visasse sempre um estado final, de equilíbrio e de coerência entre uma fase e outra. Nesse sentido, a própria ideia de Destino (com “D” maiúsculo e transcendente) enquanto abarcador do sentido transcendente da vida acaba se impondo como um tipo particular de fatalismo – o fatalismo do destino pessoal: o destino funcionando enquanto aquele ou outro tipo de vida a que cada um de nós estamos fadados a viver e que nos impõe certa resignação, formulando a aceitação de que, no fim, este era o destino reservado para nós.

Por outro lado, ao acompanharmos a evolução da vida de Ludvik dentro do romance de Milan Kundera, passou-se a perceber como esta personagem materializa o aspecto trágico da existência a partir de sua relação com o tempo do retorno, que passa do que poderíamos chamar de uma *relação teórica* à uma *relação trágica*, ao mesmo tempo em que nos ajuda a perceber que identidade e verdade possuem *uma relação essencial com o tempo*, é dizer, *toda*

⁶⁵ Fragmento do “texto disparador” de autoria professor Paulo D. Oneto, como ele mesmo costuma dizer, em nossos encontros acerca de *O contemporâneo, as artes e as políticas*. O texto foi composto exclusivamente para a ocasião e foi pensado em diálogo com o texto “O que é o contemporâneo?”, de Agamben e de outros tantos filósofos como Deleuze e Guattari e, em diálogo conosco, alunos ali presentes. O texto foi gentilmente cedido a nós alunos pelo professor, em um encontro datado de 19 de setembro de 2016, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

verdade é a verdade de um tempo, de uma hora e nunca uma verdade eterna. E sempre uma ontologia pensada em duração.

Para pensarmos esta experiência de relação com o tempo – uma relação ontológica e experimental –, partiremos da primeira frase do romance de Kundera: “*Assim, depois de muitos anos, via-me em casa outra vez*”, por acreditarmos que o romancista afirma, já nas primeiras linhas, o tempo do retorno que, se de imediato, parece pressupor uma relação idílica mobilizada pelo retorno, à medida que avançamos na narrativa percebemos que esta relação não se confirma. Com esta colocação feita por Ludvik se inicia a aventura romanesca, mas também a aventura existencial da personagem. A passagem de Ludvik por Ostrava se divide em dois momentos, ambos mobilizados de forma singular pelo retorno da personagem à terra natal – duas interpretações do destino, a primeira marcada nas ações da personagem pelo desejo de reparação do passado (perspectiva internalista – crença na perenidade do tempo e da memória) e, posteriormente, o trágico entendimento do destino enquanto eterno retorno (perspectiva externalista – o esquecimento em sua *força inibidora ativa*⁶⁶). Inicialmente, acompanhamos um Ludvik ainda movido pelo *ressentimento* e pelo *desejo de vingança* que se crê capaz de reparar seu passado. Mas que, depois, não sob a forma de uma reconciliação tranquilizadora, não para de afirmar: *Tudo é digno de perecer*⁶⁷

Na sequência, a partir das “não-reconciliações” de Ludvik exporemos o que com Nietzsche denominamos como sendo o aspecto trágico do eterno retorno – quando, pelo confronto constante, a memória revela sua não perenidade ou ainda, seu *direito a perecer* e a afirmar o esquecimento em sua força ativa. Ludvik, como veremos, avança à maneira de um genealogista, quer dizer, um crítico, ao mesmo tempo, “do valor da origem e da origem dos valores” de sua época. E, aos poucos, a atividade de sua crítica vai se contrapondo “à vingança, ao rancor e ao ressentimento”⁶⁸. Desse modo, nos é dado observar as consequências e mesmo as implicações existenciais do eterno retorno – Ludvik não mais se pergunta acerca do sentido de alguma coisa (sentidos dos acasos e dos acontecimentos) à maneira de um *homem teórico*, mas para dar visibilidade à “necessidade de decifrar continuamente a vida”, é dizer uma atitude que, por ser contínua, dá ao “sentido uma noção complexa: há sempre uma pluralidade de sentidos – uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências – que faz da interpretação uma arte”⁶⁹. Ao empreender uma atitude de atenção em relação à vida e à existência – “A existência tem um

⁶⁶ (NIETZSCHE, 2009, p. 43)

⁶⁷ Zaratustra *repete* Fausto em *Assim falou Zaratustra*

⁶⁸ (DELEUZE, 1976, p. 2)

⁶⁹ (DELEUZE, 1976, p. 3)

sentido?” – Ludvik, diria Nietzsche, coloca para si “a mais importante questão da filosofia, a mais empírica e mesmo a mais “experimental”, porque coloca ao mesmo tempo o problema da interpretação e da avaliação. Bem compreendida ela significa: “Que é a justiça?”⁷⁰. O sentido da vida e da existência não mais compreendido e buscado em *outro lugar, num para lá* – na lei, moral ou social – uma vez que Ludvik compreende que “a lei supre o conhecimento daqueles que são incapazes de o obter em função do seu modo de existência”⁷¹. Ludvik dirige um olhar reflexivo para a existência não mais numa perspectiva interiorizada, mas que é abertura aos acasos e encontros que lhe acontecem ao longo da vida, sob a forma de um constante conhecimento e cuidado que procedem “em função de um modo de existência” – *único princípio de um violento ateísmo*.

LUDVIK: *por que a reencontrei? O que significa esse acaso? O que ele tem a me dizer? As histórias pessoais, além de acontecerem, também significam alguma coisa? Apesar de todo o meu ceticismo, sobrou-me um pouco de superstição irracional, como a curiosa convicção de que todo acontecimento que me sucede comporta também um sentido, que ele significa alguma coisa; que por sua própria aventura a vida nos fala, nos revela gradualmente um segredo, que se oferece como um enigma a ser decifrado, que as histórias que vivemos formam ao mesmo tempo a mitologia de nossa vida e que essa mitologia detém a chave da verdade e do mistério. É uma ilusão? É possível, é mesmo verossímil, mas não posso reprimir essa necessidade de decifrar continuamente minha própria vida.* (KUNDERA, 2012a, pp. 192-3)

Neste sentido, “o romance é menos a luta de uma vítima contra a instituição que a oprimi do que “uma análise da subjetividade”. Kundera examina “as relações entre corpo, razão e o imaginário, redefinindo assim sua noção de liberdade”⁷², sem perder de vista o destino coletivo imposto pela *Grande História*, sem, contudo, limitá-la a este. O romancista “coloca uma questão radicalmente diferente: quais são ainda as possibilidades do homem num mundo em que as determinantes exteriores tornaram-se tão esmagadoras que as causas interiores não pesam mais nada?”⁷³ O questionamento interior a que se submete Ludvik é, ao mesmo tempo, a trágica constatação de uma existência múltipla que não mais se apresenta melancolicamente diante da suposta “perda do ‘eu’”. Ludvik se pergunta: “Mas, afinal, quem era eu realmente? A essa pergunta quero responder com toda honestidade: eu era aquele que tinha muitas caras” (...). Há, na percepção de Ludvik, a afirmação de um sujeito não substancialista contraposta a de um “Eu” que reduziu a aventura do romance a monólogos existenciais, uma aventura interiorizada em um “EU”, em sua inércia narcísica – esta não é a aventura de Ludvik, tampouco a aventura experimentada e defendida por Milan Kundera na

⁷⁰ (DELEUZE, 1976, p. 15)

⁷¹ (DELEUZE, 2002, p. 31)

⁷² (MATTOS, 2004, p. 132)

⁷³ (KUNDERA, 1988b, p. 29)

composição de seus romances; há também a afirmação da multiplicidade como um valor de uma época outra, por vir. Tais afirmações se dão por uma relação de luta e confronto constantes: a multiplicidade não reconciliada com um tempo, com uma época de uniformizações: o Partido, o Exército. E, Ludvik marca essa não reconciliação que funciona como a presença do caráter *extemporâneo* ou *extempestivo* da arte do romance (e da vida), como ato de criar saídas: “neste tempo, contra este tempo, por um tempo porvir”.

A este tipo de questionamento que se dá no e pelo confronto constante entre o tempo passado e o tempo do retorno e que com ele são mobilizadas uma pluralidade de reflexões, sem que se pretenda uma solução da contradição expressada entre tais tempos – chamamos de não-reconciliação, ao passo que as não-reconciliações de Ludvik são também suas metamorfoses.

O retorno mobiliza novos encontros. Agora, acompanharemos, de modo breve, um Ludvik mais velho, capaz de considerar a juventude como uma “idade mais inclinada ao tormento do que à reflexão”⁷⁴. No entanto, tal atitude reflexiva não confere a Ludvik um aspecto teórico uma vez que, repetimos, suas reflexões procedem e só acontecem de *impressões de sensação*. Em sua não-reconciliação com o tempo, tempo não reconciliado com a juventude e os imperativos da *Grande História*, Ludvik se mostra crítico com relação aos valores da juventude, sobretudo, comunista. Ou, ainda, crítico dos valores que são reclamados e que caracterizam a juventude de seu tempo: a identidade acabada que, somada à uma ideia de homem indivisível – somente o homem burguês, em seu individualismo mesquinho, vive (n)a separação entre o *público* e o *privado* –, implicam e impõem a este mesmo homem e a todos o que mais tarde irá chamar de *lirismo da transparência*. O lirismo de Helena? Valores cujas implicações históricas são desastrosas.

Eu o vejo hoje sobretudo como um homem que era jovem e que representava um papel. Afinal, se os jovens representam, não é culpa deles; inacabados, a vida os coloca num mundo acabado, onde se exige que eles se comportem como *homens feitos*. Eles se apressam, conseqüentemente, em se apropriar de formas e de modelos, aqueles que estão em voga, que combinem com eles, que lhes agradam – e representam um papel.

(...) A mocidade é horrível: é um palco em que, representando tragédias com altos coturnos e os mais variados figurinos, crianças se movimentam e proferem fórmulas decoradas que compreenderam pela metade e às quais se agarram fanaticamente. A História também é horrível, serve muitas vezes de área de jogos para os imaturos; para um jovem Nero, para um jovem Bonaparte, para as multidões de crianças eletrizadas, cujas paixões imitadas e cujos papéis simplistas se configuram numa realidade catastroficamente real.

Quando penso nisso, é toda uma escala de valores que balança na minha cabeça e sinto uma profunda raiva da juventude – e, inversamente, uma

⁷⁴ (KUNDERA, 2012a, p. 96)

espécie de indulgência paradoxal para com os Piratas da História, em cuja ação de repente não vejo mais do que uma assustadora agitação de imaturos. (KUNDERA, 2012a, pp. 107-8-9 [grifos nossos])

Noutro momento, Ludvik reflete acerca do valor das coletividades, aqui especificamente a partir das circunstâncias que envolvem os companheiros de quartel, onde Ludvik prestou serviços braçais durante anos após ter sido expulso do Partido e da Faculdade, após receber o *verdicto* dos ‘camaradas do Partido’. “Considerando as coisas com a distância de hoje”, Ludvik reflete, *a posteriori*, acerca da prontidão dos companheiros de quartel em punir, numa relação de conivência e até cumplicidade entre esses mesmos companheiros e o cabo do exército (*habitualmente menosprezado* em outros momentos), um de seus companheiros por não levantar-se da cama na hora do comando de seus superiores, sem suspeitarem de que se tratava não de uma afronta ou brincadeira (que deveria ser punida, com um grande balde d’água), mas de um efeito, uma falta de força de quem “não soube mais *permanecer nas fileiras* com sua *máscara de canalha*”⁷⁵: o companheiro Alexej havia se suicidado naquela manhã e Ludvik passa, agora, a duvidar e a “perder o caloroso sentimento de solidariedade” pelos outros companheiros. Mesmo que não se tratasse de suicídio, a então atitude de Alexej poderia ter sido perfeitamente desejada e praticada por seus companheiros, que em outras ocasiões já haviam apresentado atitude parecidas com a de Alexej e ofereciam outros tipos de resistência às ordens e ao regime disciplinador do quartel. Esse contraste faz Ludvik perceber e refletir que a origem deste valor, tido então como ‘solidariedade’ revela-se pouco ‘virtuosa’ e movida ainda na velha dinâmica da constante vigilância capaz da pronta e necessária punição do outro – a relação comandante-comandados assume facilmente a forma dialética:

Passei a duvidar do valor de nossa solidariedade, fruto apenas da força das circunstâncias e do instinto de conservação que nos aglutinava num rebanho compacto. Comecei a achar que nossa coletividade de “negros” era capaz de perseguir um homem (mandá-lo para o exílio e para a morte) exatamente como a coletividade daquela sala do passado, e talvez como todas as coletividades. (KUNDERA, 2012a, p. 141)

São muitas as situações em que Ludvik é posto em confronto com a memória, ou ainda, sua memória é posta à prova, seja na exigência de reconhecimento dos “rostos” que habitavam seu passado, seja no reconhecimento do rosto da mulher amada. Ludvik reflete não somente a memória em seu aspecto individual (o rosto do ser amado, o rosto de Lucie), mas também a aspiração a uma Memória, coletiva e maiúscula, que nunca perece: a da *Grande História*.

É, agora via com clareza: a maioria das pessoas à miragem de uma dupla crença: acredita na perenidade da memória (dos homens, das coisas, dos atos, das nações) e na possibilidade de reparar (os atos, os erros, os pecados,

⁷⁵ (KUNDERA, 2012a, p. 140)

as injustiças). Uma é tão falsa quanto a outra. A verdade se situa totalmente no oposto: tudo será esquecido e nada será reparado. O papel da reparação (tanto pela vingança, tanto pelo perdão) será representado pelo esquecimento. Ninguém irá reparar as injustiças cometidas, mas todas as injustiças serão esquecidas." (KUNDERA, 2012, pp. 322-3)

Por outra parte, há, ainda, um acontecimento que leva Ludvik a refletir acerca da “solução” social – não necessariamente uma solução cristã, como veremos – encontrada para a economia dos instintos humanos que são legitimados pelas Instituições, em suas ideologias e cerimônias. Acontece de Ludvik precisar ocupar-se por duas horas enquanto aguarda seu encontro com Helena e deixa-se, por acaso, entrar numa igreja, como quem “iria a um parque, apenas passear” e sem direito a fazer o sinal da cruz ao entrar. Ludvik, sem saber muito “que atitude tomar naquele local”, vai embora feito um intruso. Ao sair, é surpreendido por uma aglomeração de dezenas de carrinhos de nenéns, todos parados e vazios em frente à igreja e diante do prédio da Prefeitura (agora, Comitê Nacional local). Descobrimos, com Ludvik, tratar-se de uma cerimônia de batismo (ou melhor, de *boas-vindas à vida aos novos cidadãos*). Na passagem abaixo, Ludvik reflete, especificamente, a proximidade entre as ideologias da Igreja Católica e as do Comitê Nacional que, valendo-se de cerimônias com algumas diferenças de ornamentação – em vez de crucifixos, pastor e bíblia, bandeiras com as cores do Estado, um homem de terno com uma pasta de cor púrpura e um discurso acentuando e firmando o compromisso entre Estado e pais e mães ali presentes –, captura adeptos, e tratam “seus fiéis” com igual ou maior rigor. O ceticismo de Ludvik para com as ideologias e suas cerimônias é acentuado ao reconhecer que o homem de terno que conduzia a cerimônia era Kovalik, um antigo colega de colégio, “uma figura apagada, nem bom nem canalha, nem sociável nem solitário, e medíocre nos estudos”.⁷⁶

Ele [Kovalik] perguntou o que eu [Ludvik] estava fazendo ali, se tinha alguma parenta entre as mães. Respondi que não, que não tinha, que tinha vindo apenas por curiosidade. Sorrindo de contentamento, começou a me explicar que o Comitê Nacional local fizera os maiores esforços para que aquele fosse um acontecimento realmente digno das cerimônias cívicas, e, com um orgulho tímido, acrescentou que ele, encarregado dos assuntos civis, tivera certa participação nos preparos para a cerimônia e que por causa disso recebera até alguns elogios de seus superiores. Perguntei-lhe se o que acabara de acontecer fora um batismo. Ele respondeu que não era um batismo, mas as *boas-vindas à vida aos novos cidadãos*. Estava visivelmente encantado de poder conversar. Segundo ele, duas grandes instituições se opunham: a Igreja católica, com seus ritos de tradição milenar, e as instituições civis, cujo cerimonial novo deve substituir esse ritos imemoriais. Disse que as pessoas não desistiriam de celebrar batismos e casamentos na

⁷⁶ (KUNDERA, 2012a, p. 202)

igreja enquanto as cerimônias cívicas não tivessem a mesma grandeza e beleza que as cerimônias religiosas.

Eu lhe disse que, ao que parecia, não era assim tão fácil. Ele concordou e disse que estava feliz com o fato de eles mesmos, encarregados dos assuntos civis, estarem encontrando finalmente um pouco de apoio junto aos nossos artistas, que tinham (esperamos!) compreendido que era uma grande honra dar ao nosso povo enterros, casamentos e batismos (lapso que emendou depressa dizendo: boas-vindas aos novos cidadãos) realmente socialistas. Quanto aos versos que os pequenos pioneiros recitaram naquele dia, acrescentou, eram muito bonitos. Concordei e perguntei-lhe se não seria mais eficaz, para desacostumar as pessoas das cerimônias eclesiásticas, dar-lhes, ao contrário, a possibilidade plena de evitar *toda e qualquer cerimônia*. Ele disse que as pessoas nunca abririam mão de casamentos e enterros. Sem contar que, do nosso ponto de vista (acentuou a palavra nosso, como que para me fazer compreender que ele também tinha entrado para o Partido Comunista), seria uma pena não utilizar tais cerimônias para aproximar as pessoas da nossa ideologia e do nosso Estado. (KUNDERA, 2012a, pp. 202-3).

Como se viu, as reflexões de Ludvik procedem de impressões de sensação e com elas Kundera parece colocar em cena, experimentar, o problema da passagem se pensarmos que Ludvik passa de uma relação com o tempo movida pela ideia de “vingança” e caminha a pensar a justiça, método de pesagem de Nietzsche – A vida enquanto ela mesma critério de “medida” e de “justificação” de valores, valores temporais e não universais –. >>As reflexões que deixei escapar há pouco são, felizmente, mais recentes” <<⁷⁷. Dessa passagem ou mesmo desse Retorno do personagem, reunimos possibilidades estéticas para pensarmos não um Ludvik ressentido em perceber-se múltiplo, tampouco um Ludvik nostálgico diante da perda da ilusória unicidade do “eu”. Mas, o fato de Ludvik não se reconciliar com o tempo passado (memória, juventude) não significa que ele se furte de fazer uma reflexão acerca desse tempo vivido e que é posto novamente em movimento, com o retorno. De modo tal que Ludvik, pela construção estética de Kundera e pelas já mencionadas *vontade* e *obsessão* mobilizadas com este trabalho, ajuda-nos a afirmar o aspecto trágico do Retorno enquanto possibilidade de reflexão acerca da passagem do tempo, acerca da experiência não mais enquanto possibilidade de reparação do tempo e da experiência passados. Reflexão esta *que só pode vir depois, a posteriori*. Então, Ludvik afirma o “eterno retorno da diferença” e se aproxima de outros autores, não de maneira direta e pacífica, mas situando-se numa *zona de indiscernibilidade* entre Nietzsche e Deleuze, com os quais a obra kunderiana, para nós, *faz devir*. Não entendo, portanto, a obra do romancista enquanto resultado de suas influências, mas o objeto de uma variação.

⁷⁷ (KUNDERA, 2012a, p. 96)

E, mais para o final do romance, pode-se perceber como Ludvik experimenta e materializa, em suas ações e reflexões, o aspecto trágico do eterno retorno sob a forma de um aprendizado, por assim dizer. No entanto, sabemos que todo o caminho de aprendizagem e preparação, posto em cena com Ludvik, não é ele caminhado à maneira órfica, se ele se dá sob a forma de um retorno, “é apenas porque a verdade [e o aprendizado] tem uma relação essencial com o tempo”⁷⁸.

Uma onda de raiva contra mim mesmo me inundou, raiva contra a minha idade de então, contra a estúpida *idade lírica*, em que somos a nossos olhos um enigma grande demais para que possamos nos interessar pelos enigmas que estão fora de nós, em que os outros (mesmo os mais amados) são apenas espelhos móveis nos quais encontramos, espantados, a imagem do nosso próprio sentimento, da nossa própria emoção, do nosso próprio valor. É, durante esses quinze anos, pensei em Lucie apenas como no espelho que guardava minha imagem do passado! (KUNDERA, 2012a, pp. 282-3).

Havendo, ainda, uma colocação final, a do eterno retorno não como preparação e experiência que visa atingir um estado de equilíbrio terminal: a não-reconciliação final entre Ludvik e Zemanek afirma, mais uma vez, o aspecto trágico do eterno retorno – sua recusa a uma experiência idílica, sob a forma dialética de uma apaziguadora reconciliação final.

Nesse momento comecei a compreender: a semelhança entre mim e Zemanek não se limitava ao fato de que, tendo mudado de opiniões, ele se aproximara de mim; essa semelhança era mais profunda e abrangia nossos destinos *inteiros*: o olhar da srta. Brozova e de seus contemporâneos nos fez parecidos mesmo onde nos confrontávamos ferozmente. Eu sentia de repente que, se fosse forçado a relatar diante dela minha expulsão do partido, o acontecimento iria lhe parecer distante e muito literário (sim, tema descrito muitas vezes em tantos maus romances) e nós dois seríamos para ela, nessa história, igualmente antipáticos, minhas ideias e as dele, minha atitude e a dele (ambas igualmente distorcidas e monstruosas). Acima de nossa disputa, que me parecia sempre tão viva e presente, eu via se fecharem as águas consoladoras do tempo, que, como todos sabem, apaga as diferenças entre épocas inteiras e portanto, com muito mais facilidade, entre dois pobres indivíduos. Mas me defendi com furor contra todo oferecimento de reconciliação que o tempo me oferecia; afinal de contas, não vivo na eternidade, estou ancorado nos meus trinta e sete anos e não quero romper a cadeia (como Zemanek, que se adaptou tão depressa aos mais jovens); não quero continuar no meu destino e na minha idade, mesmo que os meus trinta e sete anos representem apenas um fragmento do tempo, ínfimo e fugaz, que já está sendo esquecido, que já foi esquecido.

E se Zemanek se voltar familiarmente para mim, se começar a falar do passado e a pedir paz, recusarei; é, recusarei essa paz, mesmo que por ela

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Signo e verdade* In: *Proust e os signos*, tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado.- 2.ed. – Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2011, p. 14

intervenham a srta. Brozova, todos os seus contemporâneos e o próprio tempo. (KUNDERA, 2012a, p. 307).

O múltiplo é (o) trágico – modos de existência e modos de pensamento

Retomemos o questionamento de Ludvik, empreendido nas primeiras páginas do romance no primeiro momento de seu retorno, para com ele desdobrarmos, minimamente, os dois aspectos trágicos da experiência do “eterno retorno” na constatação (que é afirmação) da identidade enquanto multiplicidade: sendo o primeiro relativo à existência (modos de existência ou de vida) e o segundo, ao pensamento (modos de pensamento ou de subjetivação). Escutemos Ludvik:

Mas quem era eu de fato? Sou obrigado a repetir: eu era aquele que tinha muitas caras.

Durante as reuniões, era sério, entusiasta e convicto; desenvolto e provocador em companhia dos colegas; laboriosamente cínico e sofisticado com Marketa; e, quando estava só (quando pensava em Marketa), era humilde e encabulado como colegial.

Essa cara seria a verdadeira?

Não. Todas eram verdadeiras: eu não tinha, a exemplo dos hipócritas, uma cara autêntica e outras falsas. Tinha muitas caras porque era moço e porque não sabia eu mesmo quem era e quem queria ser. (No entanto, a desproporção existente entre todas essas caras me dava medo; a nenhuma delas eu aderiria por completo e por trás delas evoluía desajeitado, às cegas). (KUNDERA, 2012a, pp. 41-2).

Primeiro aspecto do eterno retorno: a multiplicidade nos/dos modos de existência ou de vida. Afirmar “o múltiplo é trágico” implica, minimamente, tomar o trágico sob outra concepção: a não-reconciliação entre o Ludvik do passado e o Ludvik que retorna é, aqui e no romance, colocada de outra maneira – ambos (e todas “as caras” de Ludvik) não formam uma unidade (não há uma que se sobressaia como sendo a melhor e mais verdadeira). Há *um pressentimento do eterno retorno*: Ludvik aprende que não poderá resolver esta contradição e seu aprendizado “é o símbolo imediato da afirmação múltipla”. Em seu questionamento, Ludvik parece reclamar “alguma coisa mais elevada do que toda contradição desenvolvida, resolvida, suprimida – a transvaloração⁷⁹ e a criação de um novo valor, a multiplicidade. “A afirmação múltipla ou pluralista é a essência do trágico” – é, agora então que Ludvik, à maneira dionisíaca, “captou precisamente o sentido e o valor de suas próprias metamorfoses: ele é o deus para quem a vida não é para ser justificada, para quem a vida é essencialmente justa. Mais do que isso, é ela que se encarrega de justificar “ela afirma até mesmo o mais

⁷⁹ (DELEUZE, 1976, p. 13)

áspero sofrimento””. Compreendamos: ela não resolve a dor interiorizando-a, afirma-a no elemento de sua exterioridade”⁸⁰ – o trágico não está nesta angústia ou nesta repulsa, nem numa nostalgia da unidade perdida (interiorização da dor). O trágico está somente na multiplicidade, na diversidade da afirmação *enquanto tal*. O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural”⁸¹.

Segundo aspecto: os modos de pensamento ou de subjetivação, múltiplos. Com a leitura de Nietzsche, primeiramente em *O nascimento da tragédia* e o posterior contato com *Zaratustra*, foi-nos possível perceber uma tipologia de modos de pensamento que conduzem a determinados modos de vida, essencialmente, no que “diz respeito ao progressivo estado de decadência no qual mergulhou a cultura ocidental a partir do momento em que dois tipos de seres humanos se tornaram possíveis: um que transforma “o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver”; e outro que se julga capaz de conhecer o mundo e corrigi-lo. Temos, assim, a possibilidade de formação tanto de um *homem trágico* quanto de um *homem teórico*.”⁸² Deixando antever o já confessado interesse em mobilizar um *encontro* entre a história do pensamento e história do romance, Ludvik vem-nos como um instinto dionisíaco de afirmação do aspecto trágico da existência, daí afirmarmos: Ludvik, um *homem trágico* como possibilidade de dar visibilidade material aos aspectos acima considerados.

Estes aspectos colocam o eterno retorno numa relação essencial com o tempo ou, ainda, afirmam uma experiência trágica com/do tempo: a de não poder voltar ao mesmo. Retorno e repetição que são já diferença. Portanto, não-reconciliação. Sempre o trágico tempo da *inexperiência*. Se o romancista (e também o filósofo) joga com tais consequências do eterno retorno, seus *egos experimentais*, cada qual de maneira singular, re(agem) e interpretam tais consequências (efeitos), seja compondo dramas - tais efeitos enquanto força motriz a movimentar *o desejo de reparação* ou mesmo um *desejo de vingança* -, seja aproximando-se do trágico - tendo o efeito estético enquanto objeto e possibilidade de reflexão, *a posteriori*, sem que sejam alimentados *ressentimento* e *má consciência*. E é, sempre funcionando *a*

⁸⁰ (DELEUZE, 1976, p. 13)

⁸¹ (DELEUZE, 1976, p. 14)

⁸² PINHO, L. C. *Por uma existência artística: ética e estética em Nietzsche e Foucault* (2013, pp. 108-117) - Ainda segundo o autor e à medida que se avança na leitura da obra de Nietzsche, é dado perceber que a inflação de tal tipologia: “em *Assim falou Zaratustra*: ao “super-homem” (encarnação da vontade criadora) vem se contrapor o *último homem* (para quem nada vale a pena), o *homem da praça do mercado* (que considera todos iguais perante Deus ou perante a Lei), o *aleijado às avessas* (aquele que tem “pouquíssimo de tudo e demais de uma só coisa”⁵), só para citar os casos mais significativos.” E, se nos determos a estes dois tipos, o homem teórico e o trágico, é pelo fato de que a presente pesquisa acontece da leitura da obra romanesca de Milan Kundera e, com ela e a partir dela, chega a leitura de Nietzsche e não o contrário.

posteriori, justaposta às ações dos personagens, que “a voz filosófica do narrador kunderiano” (BARROSO, 2008) nos empurra, tragicamente, ao *planeta da inexperiência*, inexperiência que não é colocada como falta de experiência, mas “como uma qualidade da condição humana”:

Não existe meio de verificar qual é a decisão acertada. Pois não existe termo de comparação. Tudo é vivido pela primeira vez e sem preparação. Como se um ator em cena sem nunca ter ensaiado. Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? É isso que leva a vida a parecer sempre um esboço. No entanto, mesmo *esboço* não é a palavra certa, pois um esboço é sempre o projeto de alguma coisa, a preparação de um quadro, ao passo que o esboço que é a nossa vida não é o esboço de nada, é um esboço sem quadro. (KUNDERA, 2008, p. 14)

E nos diz da impossibilidade de um retorno ordinário e cíclico, de retornar ao mesmo. É sempre a inexperiência, uma condição de possibilidade de que nossas percepções se deem sob a forma de experimentações - *o bom e o mau* - e não mais fundando um julgamento moral - *o bem e o mal* -. A inexperiência é sempre uma abertura ao trágico: *O múltiplo é o trágico*. O acaso é parte dessa multiplicidade, e o trágico enquanto elemento desestabilizador e aberrante em nossos encontros e afecções com os mundos possíveis, da/na arte e da/na vida. Seguimos ecoando: *E se o trágico nos abandonasse?*

Hegel quis ridicularizar o pluralismo identificando-o a uma consciência ingênua que se contentaria em dizer: “Isto, aquilo, aqui, agora” como uma criança balbuciando suas mais humildes necessidades. Na idéia pluralista de que uma coisa tem vários sentidos, a idéia de que há várias coisas, e “isto e depois aquilo” para uma mesma coisa, vemos a mais alta conquista da filosofia, a conquista do verdadeiro conceito, sua maturidade e não sua renúncia e sua infância. Pois a avaliação disto e daquilo, a delicada pesagem das coisas e dos sentidos de cada uma, a avaliação das forças que definem a cada instante os aspectos de uma coisa e de suas relações com as outras, tudo isto (ou tudo aquilo) pertence à arte mais elevada da filosofia, a da interpretação. Interpretar, e mesmo avaliar, é pesar. (DELEUZE, 1976, p. 3)

Deleuze (1976, p. 10), acerca de Nietzsche, considera que este último “afirma as dores do crescimento, mais do que reproduz os sofrimentos da individualização”, temos, nesta percepção estética (e política) de Deleuze acerca das *metamorfozes* do filósofo alemão ao longo do que conhecemos como a *obra nietzschiana*, o também desejo transbordante, a *vontade de potência* de Kundera e, que, de modo muito singular, chamaríamos aqui de *um método kunderiano*; Ludvik, aqui especificamente, — mas também Eduardo, em *Risíveis amores* e Sabina, em *A insustentável leveza do ser*, de modos singulares marcam e afirmam as *dores do crescimento* — foge(m) de toda *reconciliação* de toda tentativa idílica de *negação do conflito*: reconciliação com a memória; com a identidade e com o tempo; com a juventude, essa *idade lírica*; com a *terra natal* e mesmo com *o lar* — estes, em suas aventuras, movem-se

na *impossibilidade de retorno*, sem contudo *fazerem disso um drama*, mas a *constatação do trágico*. Os *egos experimentais* do romancista parecem dividir-se entre idílio e traição, entre dramáticos e trágicos. Entre a Transcendência e o caos... E Ludvik (e também Kundera) sabe ser este seu conflito pulsante, o viver neste *entre*, sempre um encontro possível e inconciliável.

A vida como tribunal – uma teoria das forças e suas implicações existenciais

“Um modo de subjetivação é uma potência de viver de uma certa maneira, marcada pelos corpos e suas relações de poder”⁸³. Ainda pensando o romance *A brincadeira*, Milan Kundera movimentada, com seus quatro narradores, toda uma teoria experimental das forças em suas implicações existenciais – um modo de vida que é um modo de subjetivação, ao passo que cada narrador-personagem marca, pela maneira com que se apresenta em seus monólogos e/ou em diálogos com outros personagens, um modo de pensamento que é antes de tudo um modo de vida.

Entendemos que Kundera experimenta, na sequência do romance, “uma abordagem não tradicional do problema do poder, baseada em modelos jurídico-institucionais, mas na direção de uma análise, sobretudo existencial, dos modos concretos com que o poder penetra no próprio corpo de seus sujeitos e em seus modos de vida”⁸⁴. O partido e o Exército, mas também os encontros entre Ludvik e Marketa ou mesmo entre Ludvik e Kostka, marcam a presença de “toda uma microfísica das forças que se articula com a física dos corpos”⁸⁵. Um corpo é uma composição de forças, no entanto, “as forças só podem ser apreendidas na materialidade dos corpos”⁸⁶. Pode-se pensar que há uma teoria das forças experimentada pelo romancista cuja materialidade torna-se visível no confronto entre os personagens. O retorno de Ludvik é marcado pelo confronto constante entre forças, das quais pode-se identificar o aspecto tipológico do *ressentimento* e da *má consciência*, materializado nas ações dos personagens.

Kundera parece nietzschiano ao apresentar-nos uma análise acerca das forças implicadas em determinados modos de vida e de pensamento de seus personagens: *ressentimento* (Marketa e o Zemanek do passado) e *a má consciência* (Kostka). A presença dessa teoria experimental das forças vai se materializando e potencializando na análise (do

⁸³ (SALES, 2014, p. 16)

⁸⁴ (AGAMBEN, 2007, p. 13)

⁸⁵ (SALES, 2014, p. 16)

⁸⁶ (SALES, 2014, p. 16)

romancista e de Ludvik), como dito, pelo confronto entre os personagens em seus modos de vida e de pensamento. Sob a imposição de pensar e avaliar a vida e a existência nos moldes de um tribunal (o tribunal da razão dos camaradas do Partido e, mais para o final do romance, o tribunal de Deus, com Kostka), Ludvik é aquele que vira as costas, que diz “não”. Seu “não”, sua recusa é a marca de uma abertura a outro modo de vida que não aquele empreendido pelos *desculpantes* do Partido. É, por outro lado, um dizer “sim”, é afirmação.

Voltei (sem nenhum propósito) às vitrines e só então percebi que o filme anunciado por um pequeno cartaz e duas fotografias era *Tribunal de honra*, filme soviético. Aquele mesmo cuja heroína Marketa invocou quando foi tomada pelo desejo de representar em minha vida seu grande papel de misericordiosa, aquele mesmo cujos camaradas tinham mencionado por ocasião do processo do Partido contra mim; tudo isso me fazia detestar o filme, a ponto de não querer mais ouvir falar dele; mas nem mesmo ali em Ostrava eu escapava de seu dedo acusador...Ora, se um dedo levantado nos desagradava, basta que lhe viremos as costas. Foi o que fiz: quis voltar para a rua. (KUNDERA, 2012a, p. 82)

Pensemos tal atitude de Ludvik, a de “virar as costas” diante de um dedo acusador, enquanto uma recusa a um modo de vida marcado pelo imperativo fatalista de submeter a memória, a consciência e a vida à uma lógica de Tribunal, à uma lógica que nos impõe uma atitude *desculpante* diante da e na vida. Veremos, na sequência, como nesta atitude, neste modo de vida *desculpante* está pressuposta toda uma lógica do juízo: “Quem se desculpa se declara culpado”. Ao passo que aquele que “aceita” uma desculpa “joga no outro o constrangimento da culpabilidade”.

Os desculpantes e a autocrítica

Se mencionamos *uma teoria experimental das forças* presente no referido romance, é razoável considerar que tal percepção tornou-se possível ao passo que se avançou na leitura da obra de Kundera, compreendendo o trabalho analítico também enquanto eterno retornar: a percepção de tais personagens enquanto *desculpantes* acontece de minha leitura do mais recente romance de Kundera, *A festa da insignificância*, e de seu livro de ensaios, *Os testamentos traídos*, sobretudo das análises que Kundera faz da obra de Franz Kafka e acerca do pensamento de Friedrich Nietzsche; acontece de minha leitura de *Nietzsche e a filosofia*, livro de Gilles Deleuze. Quanto então o ato de retornar à leitura de *A brincadeira* não escapa à força de uma leitura sob novas intensidades e relações; a leitura enquanto ato de retornar se abre à diferença. Há uma cena em *A festa da insignificância* na qual a personagem Alain – *um desculpante*, como se pode acompanhar ao longo do romance – após vivenciar uma situação banal, a de um “empurrão” ou, ainda, um “encontro” entre duas pessoas que se chocam na

rua, reflete acerca do ocorrido. Alain era uma dessas pessoas e, ao sentir a dor no ombro decorrente do empurrão acontecido de antevéspera, passa a usar dessa situação (como de todas outras ocasiões de sua vida) “para se sentir culpado”, dito de outra maneira, para se colocar diante do mundo como um *desculpante*. Quando então liga para o amigo Charles e, ambos refletem acerca do ocorrido:

[Charles] __ Se sentir ou não se sentir culpado. Acho que tudo depende disso. A vida é uma luta de todos contra todos. É sabido. Mas como essa luta acontece numa sociedade mais ou menos civilizada? As pessoas não podem se atirar umas sobre as outras sempre que se encontram. Em vez disso, tentam jogar no outro o constrangimento da culpabilidade. Ganhará aquele que conseguir tornar o outro culpado. Perderá aquele que reconhecer sua culpa. Você vai pela rua, mergulhado em pensamentos. Em sua direção vem uma moça, como se estivesse sozinha no mundo, sem olhar nem para a esquerda nem para a direita, indo direto em frente. Vocês se esbarram. Eis o momento da verdade. Quem vai insultar o outro, e quem vai se desculpar? É uma situação-modelo: na realidade, cada um dos dois é ao mesmo tempo o que sofreu o esbarrão e o que esbarrou. E, no entanto, há os que se consideram, imediatamente, espontaneamente, os que esbarraram, portanto culpados. E há os outros, que se veem sempre, imediatamente, espontaneamente, como os que sofreram o esbarrão, portanto no seu direito de acusar o outro e de fazer com que este seja punido. Você, numa situação como essa, você se desculparia ou acusaria?

__ Eu certamente pediria desculpas.

__ Ah, coitado, você também pertence ao exército dos desculpantes. Pensa que vai agradar muito o outro com suas desculpas.

__ Sem dúvida.

__ Você se engana. Quem se desculpa se declara culpado. E se você se declara culpado, encoraja o outro a continuar te injuriando, te denunciando, publicamente, até sua morte. São as consequências fatais do primeiro pedido de desculpas.

__ É verdade. Não devemos pedir desculpas. E, no entanto, eu preferia um mundo em que todas as pessoas se desculpassem, sem exceção, inutilmente, exageradamente, por nada, que se desmanchassem em desculpas...

__ Você diz isso com uma voz tão triste __ espantou-se Alain.

(KUNDERA, 2014, pp. 54-5)

Abrindo, aqui, um breve parêntese, poder-se-ia situar e focar nossa análise no *pequeno contexto* do romance, Paris, e a partir da situação narrada acima e trazida para o romance perceber como Milan Kundera ironiza determinados costumes e hábitos de parisienses que estão sempre apressados e a pedir “pardon” pelas ruas. No entanto, acreditamos que o romancista não faz questão de fixar Alain (e mesmo a Literatura) numa nacionalidade, mas tal situação serve para colocar e desenvolver, não em um plano abstrato e a partir de uma situação banal da vida, como um modo de vida implica um modo de pensamento: o modo de vida *desculpante* parece ter sido implicado de toda uma história do

pensamento ocidental que, de antemão se colocava (e colocava o Outro) como culpado, subjulgando-se por “nada saber” e que por isso deveria buscar o conhecimento como forma de corrigir sua ignorância, para longe da vida: A vida tornada reativa – o conhecimento buscado no nível da vida é um engano, diriam – visando, para tanto, a Transcendência.

Pois bem, retornando ao romance *A brincadeira*, somos tentados a pensar Ludvik como sendo a materialização de uma força que resiste a este modo de vida *desculpante*. O jovem Ludvik (e também o Ludvik que retorna) não se apresenta como “culpado”, em vez disso, empreende uma reflexão acerca de seus atos de modo atrelado às circunstâncias, pessoais e históricas. Como colocado anteriormente, um modo de subjetivação (de pensamento) só pode ser compreendido num jogo de forças em suas relações de poder, então, o modo de pensamento (e de vida) empreendido por Ludvik é posto em relação, por Kundera, com um modo de vida e de pensamento marcados pela força do *ressentimento* – o ressentimento de Marketa dirigido a Ludvik, forçando-o a colocar-se como culpado, ou ainda, a colocação do outro enquanto culpado, entendido na sentença: “ ‘A culpa é sua’, Ludvik!” Marketa, em sua relação com Ludvik, marca “o temível poder feminino do ressentimento”⁸⁷ e nos apresenta uma tipologia do ressentimento: a interiorização da memória que é reduzida a uma atitude *autocrítica* – é a invasão da consciência pelos traços mnêmicos, a subida da memória para dentro da própria consciência”⁸⁸. Assim, Marketa e o Partido caracterizam, uma tipologia e uma topologia cujo jogo de forças é o do ressentimento.

E agora ei-la [Marketa] em minha presença, confiando-me aquilo que a atormenta: é, ela agiu mal quando tomou a decisão de não mais me ver; afinal de contas, nenhum homem está perdido, mesmo que tenha se tornado culpado dos erros mais graves. Ela se lembrou do filme soviético *Tribunal de Honra* (obra então muito cotada no Partido), no qual um médico-pesquisador soviético comunicava sua descoberta em primeira mão ao público estrangeiro, antes de com ela beneficiar seus compatriotas, o que cheirava a *cosmopolitismo* (mais um célebre termo pejorativo da época) e até traição; Marketa, emocionada, referia-se sobretudo ao final do filme: o pesquisador via-se no fim condenado por um júri de honra formado por seus colegas, mas sua mulher, apaixonada, longe de se afastar do marido humilhado, empenhava-se em lhe infundir força para reparar seu grave erro.

“Então você decidiu não me abandonar”, disse eu.

“Decidi”, disse Marketa, segurando-me a mão.

“Mas, diga-me, Marketa, você acha que o que eu fiz foi um crime?”

“Acho”, respondeu Marketa.

“O que você acha, tenho ou não tenho direito de permanecer no Partido?”

⁸⁷ (DELEUZE, 1976, p. 99)

⁸⁸ (DELEUZE, 1976, p. 95)

“Não, Ludvik, acho que não.”

Eu sabia que se tivesse entrado no jogo em que Marketa se lançara e cujo lado político, pelo que parecia, ela vivia com toda a sua alma, eu teria obtido tudo o que em vão obstinara-me em conquistar nos meses anteriores: movida pela paixão salvadora como um navio a vapor, sem dúvida nenhuma ela agora se entregaria a mim. Com uma condição, é claro: que sua paixão salvadora fosse plenamente saciada; e, para que fosse, era preciso que o objeto da salvação (infelizmente, eu em pessoa) consentisse reconhecer sua profundíssima culpa. Ora, isso me era impossível. Eu estava a ponto de possuir o corpo de Marketa, no entanto não podia possuí-lo a esse preço, já que era incapaz de reconhecer meu erro e ratificar um veredicto intolerável; ouvir uma pessoa (que deveria estar do meu lado) aceitar esse erro e esse veredicto, isso eu não podia.

Não estava de acordo com Marketa, recusei sua ajuda, e a perdi; mas será que eu era na realidade inocente? Claro, eu me persuadia cada vez mais do caráter bufo de todo o caso, mas ao mesmo tempo começava a ver as três frases do cartão-postal com os olhos de meus inquisidores. (KUNDERA, 2012a, pp. 57-8)

Ludvik é forçado, por assim dizer, a buscar em suas atitudes algo que justificasse os “resíduos de individualismo”, outrora censurados pelos camaradas do Partido. Movido nesta direção, Ludvik dirige contra si mesmo uma atitude crítica, a interiorização da crítica sob a forma de um auto julgamento, na verdade. Mas, nesse sentido, o que caracteriza uma atitude *autocrítica*?

A prática política do comunismo criou para essa atitude a palavra *autocrítica* (palavra utilizada em francês, em seu sentido político, por volta de 1930; Kafka não a utilizava). O uso que se faz dessa palavra não corresponde exatamente à sua etimologia. Não se trata de *criticar-se* (separar os lados bons dos maus com a intenção de corrigir os defeitos), trata-se de *encontrar o próprio erro* para poder ajudar o acusador, para poder aceitar e aprovar a acusação. (KUNDERA, 1994, pp. 192-3)

Na atitude *autocrítica* reside um modo de viver carregado de um *ressentimento* diante da e com a vida. Tal atitude implica um modo de vida impositivo de pelo menos duas condenações ao homem e à vida: *o imenso poder do cristianismo, que lembra ao crente seu estado fundamental e permanente de pecador*⁸⁹ e, ainda, *a pregação da abolição do segredo e da transparência da vida particular*, que nos faz pensar a vida sob a ótica dos questionários das repartições públicas, sob uma constante vigilância. Tempos depois, Ludvik percebe que tal *autocrítica* prontamente se converteria em auto-acusação e que, por fim ao contrário do que se poderia supor, “ninguém viria a seu socorro”. A *autocrítica* é então tomada como auto-acusação: a interiorização do *ressentimento* que se converte em *má consciência* – “A culpa é minha!” – a dialética do Partido, por assim dizer.

⁸⁹ (KUNDERA, 2012a, p. 58)

Era a última oportunidade para *compreender* a dura crítica dos camaradas, para aderir a ela para me identificar a ela e, mediante essa identificação, poder mendigar em troca uma certa compreensão da parte deles. Mas, com minha resposta brusca, de um golpe me cortei da esfera de pensamento deles, recusei-me a fazer o papel que se representava comumente por ocasião de centenas de reuniões, de centenas de audiências judiciárias: o papel do acusado que, ao se acusar com ardor (identificando-se assim com seus acusadores), tenta implorar perdão. (KUNDERA, 2012a, p. 226).

Na sequência, observaremos como Ludvik marca a recusa em incorporar um modo de vida *desculpante*, sendo esta sua maneira de “dar um fim no juízo”. Temos em tal atitude por parte da personagem, o que chamamos de “fuga ao fatalismo”, ao fatalismo de um mundo (e de consequentes modos de vida e de subjetividade) movido sob a lógica do juízo.

Ludvik, para dar um fim no juízo⁹⁰

Gilles Deleuze (2011, p. 162), em seu texto *Para dar um fim no juízo*, considera que “Da tragédia grega à filosofia moderna, é toda uma doutrina do julgamento que se vai elaborando e desenvolvendo. O trágico não é tanto a ação quanto o juízo, e a tragédia grega instaura primeiramente um tribunal”. Dessa colocação, temos o romance de Milan Kundera como uma grande recusa a este imperativo de tornar e tomar a vida e o pensamento sob a forma de um tribunal. Há no romance toda uma composição estética – Ludvik, ao observar as vitrines, percebe que o filme que está em cartaz é o *Tribunal de Honra*; todo o julgamento de Ludvik é feito à maneira de um tribunal; a então fracassada vingança de Ludvik, na cena de sexo com a esposa (Ludvik ainda não sabia ser ela quase ex-mulher) de seu desafeto do passado, Zemanek, é também narrada à maneira de uma corporização do Tribunal da transparência que vasculha cada gaveta, cada abertura, cada buraco do corpo de Helena como quem desnuda o território do inimigo, como outrora os camaradas do Partido fizeram com o jovem Ludvik, cujo erro e crime foi o de não se deixar submeter e reagir à/na lógica do juízo – que nos deixa perceber como toda essa doutrina do julgamento e da vigilância se materializam nas ações dos personagens.

Mas minha alma ordenou que eu prosseguisse; que eu a perseguisse de volúpia em volúpia; que forçasse seu corpo em todas as posições, a fim de arrancar da sombra e do segredo todos os ângulos sob os quais aquele terceiro ausente a observava; sobretudo, nenhuma trégua; repetir de novo e de novo essa convulsão em que ela é verdadeira e autêntica, em que não

⁹⁰ Tópico pensado e desdobrado no encontro com o texto Gilles Deleuze, de título homônimo: *Para dar um fim no juízo*. In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, 2011, pp. 162-174

finge nada, convulsão em que ela está gravada na memória desse terceiro que não está presente, gravada como uma tatuagem, como um selo, um código, um emblema. Roubar então esse código secreto! O selo real! Arrombar o gabinete secreto de Pavel Zemanek, vasculhar todos os cantos e revirar tudo! (KUNDERA, 2012a, p. 230)

Nesse sentido, acreditamos que Ludvik passa por dois *processos* ao longo do romance – o da razão pura de Marketa (tribunal do logos) e dos camaradas do Partido e o tribunal de Deus, com Kostka. Dois *processos* que são dois retornos – o eterno retorno das forças reativas – Comunismo e Cristianismo; de Sócrates (otimismo lógico) ao cristianismo católico (otimismo cristão) – *O otimismo é o ópio do gênero humano!* – brincar, tragicamente, Ludvik –, a história do pensamento é marcada pelo eterno retorno das forças reativas, de seu triunfo.

Concentramo-nos, brevemente nesta seção, em pensar a personagem Ludvik para mostrar como esta personagem passa de uma *concepção teórica* do mundo à uma *concepção trágica*. Uma vez que percebemos que o empreendimento crítico, a crítica do passado ou, ainda, do tempo passado é feita, inicialmente, sob a forma de vingança, em sua força reativa, por Ludvik, muito ainda em base dos tipos de forças com as quais ele se confronta, se relaciona – como dito, Marketa (ressentimento) e Kostka (má consciência). No entanto, mais para o final do romance, nos é dado perceber que as não-reconciliações de Ludvik são a materialização e a efetuação da força ativa, posta em relação com a memória, com a identidade, com a vida e com o conhecimento, que não se deixa tornar reativa.

Nas primeiras partes do romance, um *tribunal de camaradas* é erguido diante de Ludvik; o ‘*eles*’, como podemos acompanhar a partir do relato abaixo, marca a inacessibilidade e o não pertencimento do jovem Ludvik ao grupo dos camaradas. *Camaradas-tarântulas*⁹¹: o humor, a brincadeira de Ludvik postos em relação com a seriedade de Marketa – *aquela que não ri* – e seus camaradas; Ludvik vive pelo menos duas tentativas de “igualização” e “uniformização da vontade”: a primeira, no reconhecimento e cumprimento por “você”, dentre os camaradas do Partido; a outra, no uniforme do exército.

Nos fundos, na última sala da secretaria do, esperavam-me três membros do comitê dos estudantes do Partido. Disseram-se que sentasse. Sentei-me e compreendi que as coisas iam mal. Os três camaradas, que eu conhecia bem e com os quais costumava conversar alegremente, mostraram uma cara inacessível; é verdade que me tratavam por você (conforme a regra entre camaradas), só que de súbito não era mais um você amigável, mas oficial e ameaçador. (Confesso ter sentido depois uma aversão por esse tratamento; originalmente, deveria traduzir uma intimidade confiante, mas se as pessoas que se tratam por você não são íntimas, ele assume repentinamente um significado oposto, é a expressão da grosseria, de maneira que o mundo onde o tratamento íntimo é de uso comum deixa de ser um mundo de amizade

⁹¹ *Das tarântulas, em Assim falou Zaratustra* – NIETZSCHE, 2011, p. 95-8

geral para se tornar um mundo de desrespeito onipresente). (KUNDERA, 2012a, pp. 45-6)

Ó pregadores da igualdade, é o delírio tirânico da impotência que assim grita em vós por “igualdade”; vossos mais secretos desejos tirânicos assim se disfarçam em palavras de virtude! (NIETZSCHE, 2011, p. 95)

Ah, como lhes fica mal na boca a palavra “virtude”! E, quando dizem “sou justo”, soa sempre igual a “estou vingado!” (NIETZSCHE, 2011, p. 91)

Na *sexta parte* do romance, um novo narrador se apresenta, é Kostka. É neste ponto que passamos do primeiro ao segundo *processo* de Ludvik ou, ainda, a um segundo aspecto do retorno das forças reativas, agora sob a forma da má consciência. Pela narrativa de Kostka, percebemos um “destino” (em sua acepção mais genérica e usual) que apresentaria aparentes proximidades com o “destino” de Ludvik: Kostka, então assistente na faculdade, é forçado pelos colegas, em sua maioria filiados ao Partido comunista, a retirar-se da Universidade sob a acusação de que “um homem com convicções religiosas tão definidas não podia educar a juventude socialista”⁹²; Kostka revela as proximidades até então convenientes entre a interpretação do marxismo pelo Comunismo e o Cristianismo – a projeção do comunismo no Evangelho, para então mostrar o conteúdo pouco racional e pouco coerente de tal acusação, de tal veredicto pelos camaradas a seu respeito. No entanto, ao largo da narrativa somos levados a perceber uma diferença qualitativa entre Ludvik e Kostka; Ludvik não se reconcilia nem com o comunismo nem com a projeção da ideologia comunista no Evangelho, defendida e realizada por Kostka. Afirmar uma diferença qualitativa entre Ludvik e Kostka não significa, com isso, dizer que Kundera caminhe na direção de uma simples psicologização das forças, mas de colocar uma diferença que se deixa perceber em sua efetividade, em seu próprio uso pelos personagens. Como podemos perceber na passagem abaixo, a diferença entre Kostka e Ludvik está, respectivamente, para a diferença entre um sacerdote e um genealogista:

[Kostka] Na verdade, por si mesmas as pessoas não sabem perdoar, isso nem mesmo está ao alcance delas. São impotentes para anular um pecado cometido. Isso ultrapassa as forças meramente humanas. Fazer com que um pecado não conte, apaga-lo, diluí-lo no tempo, em outras palavras, transformar alguma coisa em nada, é um ato impenetrável e sobrenatural. Apenas Deus, porque escapa às leis deste mundo, porque é livre, porque sabe criar milagres, pode lavar os pecados, pode transformá-los em nada, pode absolvê-los. O homem não tem poder de absolver o homem, a não ser apoiando-se na absolvição divina.

Ora, Ludvik, como você não acredita em Deus, você não sabe perdoar. Você vive obcecado por essa reunião plenária em que mãos unânimes se levantaram contra você, aprovando a ruína de sua vida. Você nunca lhes

⁹² (KUNDERA, 2012, p. 246)

perdoou isso. E não apenas a cada um deles. Eles eram uma centena, isto é, um número capaz de representar uma espécie de micromodelo da humanidade. Você jamais perdoou o gênero humano. Desde então, você lhe retirou sua confiança e lhe dedicou sua raiva. Mesmo que eu possa compreendê-lo, isso não muda nada no fato de que tal raiva dirigida aos homens é aterradora e pecaminosa. Ele se tornou sua maldição. *Pois viver num mundo em que nada é perdoado, em que a redenção é recusada, é como viver no inferno. Você vive no inferno, Ludvik, e eu tenho pena de você.* (KUNDERA, 2012a, pp. 265-6)

Pode-se afirmar que há, portanto, a colocação de toda uma hierarquia das forças presente no romance de Kundera, no sentido de que “em um corpo as forças superiores ou dominantes são ditas ativas, as forças inferiores ou dominadas são ditas reativas.” Então, “chamar-se-á de hierarquia esta diferença das forças qualificadas conforme sua quantidade: forças ativas e reativas”⁹³. O que nos faz qualificar Marketa e Kostka, postos em uma efetuação relativa com Ludvik, como reativos > “Não é ao menos forte que Nietzsche chama de fraco ou escravo, mas àquele que, qualquer que seja sua força, está separado do que pode”⁹⁴. Em Ludvik, considerando suas relações de forças, prevalecem as forças ativas – a memória, a identidade não são separadas do “elas podem” enquanto “forças” capazes de esquecimento (*força inibidora ativa*) e de multiplicidade (*ontologia de percepções*).

A palavra hierarquia em Nietzsche tem dois sentidos. Significa inicialmente a diferença entre forças ativas e reativas, a superioridade das forças ativas sobre as forças reativas. Nietzsche pode então falar de um “nível imutável e inato na hierarquia”; e o problema da hierarquia é ele próprio o problema dos espíritos livres. Mas hierarquia designa também o triunfo das forças reativas, o contágio das forças reativas e a organização complexa que daí resulta, na qual os fracos venceram, na qual os fortes são contaminados, na qual o escravo, que não deixou de ser escravo, sobrepuja um senhor que deixou de sê-lo: o reino da lei e da virtude. Nesse segundo sentido a moral e a religião ainda são teorias da hierarquia. Se os dois sentidos são comparados, vê-se que o segundo é como o inverso do primeiro. Fazemos da igreja, da moral e do Estado os senhores ou detentores de toda hierarquia. Temos a hierarquia que merecemos, nós que somos essencialmente reativos, nós que tomamos os triunfos da reação por uma metamorfose da ação e os escravos por novos senhores __ nós que só reconhecemos a hierarquia invertida. (DELEUZE, 1976, pp. 49-50)

Nesse sentido, o conhecimento, a moral e a religião mobilizam toda uma doutrina do juízo que é o triunfo das forças reativas, que não cessa de nos lembrar a eterna condição de reativos – *a hierarquia invertida*. “A grandeza de Nietzsche está em ter mostrado, sem qualquer hesitação, que a relação *credor-devedor era a primeira em relação a toda troca.*”⁹⁵.

⁹³ (DELEUZE, 1976, p. 33)

⁹⁴ (DELEUZE, 1976, p. 50)

⁹⁵ NIETZSCHE apud DELEUZE, 2011, p. 164

Dar um fim no juízo é, portanto, e como nos mostra Kundera com seu Ludvik, um desafio vital, ético e político: dar um fim no juízo de deus e mesmo no juízo moral que nos coloca numa condição reativa diante da vida; da vida mesma tomada enquanto reativa:

Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que afirme a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida. “Existem vidas nas quais as dificuldades atingem ao prodígio; são as vidas dos pensadores. E é preciso prestar atenção ao que nos é narrado a seu respeito, pois aí descobrimos possibilidades de vida e sua simples narrativa dá-nos alegria e força e derrama uma luz sobre a vida de seus sucessores. Há aí tanta invenção, reflexão, audácia, desprezo e esperança quanto nas viagens dos grandes navegadores; e, na verdade, são também viagens de exploração nos domínios mais longínquos e mais perigosos da vida. O que essas vidas têm de surpreendente é que dois instintos inimigos, que puxam em sentidos opostos, parecem ser forçados a andar sob o mesmo jugo: o instinto que tende ao conhecimento é incessantemente coagido a abandonar o solo em que o homem costuma viver e a lançar-se à incerteza, e o instinto que quer a vida se vê forçado a procurar continuamente, tateando, um novo lugar onde se estabelecer. Em outras palavras a vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa, mas o pensamento ultrapassa os limites que a vida lhe fixa. O pensamento deixa de ser um ratio, a vida deixa de ser uma reação. O pensador exprime assim a bela afinidade entre pensamento e vida: a vida fazendo do pensamento algo ativo, o pensamento fazendo da vida algo afirmativo. Essa afinidade em geral, em Nietzsche, não aparece como o segredo pré-socrático por excelência, mas também como a essência da arte. (DELEUZE, 1976, p. 83)

Nesse ponto é que se pode dizer que a concepção kunderiana de arte *é uma concepção trágica*: *A comunidade inconfessável* de Kundera ou sua *América* é construída não pelo par Marketa-Ludvik – Mãe-filho (*aspecto infernal da maternidade*), numa fraternidade idealista de partido, os falsos camaradas de uma comunidade Paternal – mas, uma comunidade edificada pelo par Ludvik- Lucie – irmão-irmão (o *outro totalmente outro*), os camaradas da América fraternal -. Aí sim, tem-se também edificado o lado político de *A brincadeira* de Kundera; Ludvik-Lucie “arruinam a comunidade dos pais ao mesmo tempo que a dos modelos e das cópias”⁹⁶, a representação. Por meio de seus “personagens exemplares”, Kundera parece nos perguntar: “Como fazer uma diferença de comunidade política com essa indiferença?”⁹⁷ Nesse sentido, voltamos a afirmar que Kundera insere seus romances no *contexto Die Weltliteratur*.

⁹⁶ Rancière, em *Deleuze e Literatura* Cf. referência completa em *Encontros e afetos*.

⁹⁷ Idem (sem paginação).

TERCEIRA PARTE

**AFIRMAR UMA OUTRA ORDEM CRIATIVA
O ACASO
O CAOS**

JACQUES E OS FATALISMOS

OU

ENTRE O DESTINO E O *ACONTECIMENTO*

Jacques, um duplo afirmador

No romance de Denis Diderot, *Jacques, o fatalista, e seu amo*, as personagens de Jacques e seu amo nos chegam não como *o Adivinho*⁹⁸ de Nietzsche – aquele para quem nada vale a pena: “Tudo é vazio, tudo é igual, tudo foi” –, ao afirmarem, já nas primeiras linhas do romance, a máxima que o capitão de Jacques dizia: “(...) tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima.” *Os fatalistas*, de Diderot e também o de Kundera, não fazem de tal máxima a imobilização de suas aventuras e, à medida que a aventura acontece, engana-se (ou mesmo diverte-se) aquele que é levado a crer que acompanhará o drama de Jacques *contra seu destino, contra* o “está escrito lá em cima”. Jacques e seu amo afirmam, duplamente, que há um mundo colocado *a priori* para nós, mas também, nas mesmas linhas, há o surgimento de uma narrativa cujo percurso é torto e carregado de imprevistos; a linearidade causal é inflada de pequenas quebras, acasos que se impõem à narrativa numa abertura a uma lógica outra que recebe sua coerência vinda de outro lugar, não de cima, mas de todos os lados. No diálogo abaixo, entre Jacques e seu amo, há uma dupla afirmação. Jacques, ao mesmo tempo que afirma a existência do “grande pergaminho”, do destino, torna possível uma abertura ao trágico alegre da vida e da existência, na medida em que se permite alegrar-se ou não agradecendo ao que quer que aconteça e não necessariamente ao que “tem que acontecer”, devolvendo, assim, ao acontecimento e as acasos sua dimensão de incalculabilidade e imprevisibilidade, sendo esta sua maneira de “rezar” e sua relação com a vida, divina em seu potencial acontecimental:

Tendo Jacques deixado de falar neste ponto, seu amo lhe disse:

— Em que estás pensando? O que estás fazendo?

JACQUES: Faço minhas preces.

O AMO: Costuma rezar?

JACQUES: Às vezes.

O AMO: E o que tu dizes?

JACQUES: Eu digo: “Tu, que fizestes o grande pergaminho, quem quer que sejas, e cujo dedo traçou toda a escritura que está lá em cima, tu, que em todos os tempos sempre soubeste o que era preciso, que tua vontade seja feita. Amém.”

O AMO: Não faria coisa melhor se te calasses?

JACQUES: Talvez sim, talvez não. Rezo pelo que quer que me aconteça; não me alegraria nem me lamentaria pelo que me ocorresse, se acaso fosse senhor de mim mesmo; sou insequente e violento, esqueço meus princípios, isto é, as lições de meu capitão, e rio e choro como um tolo. (DIDEROT, pp. 151-2)

⁹⁸ *Do Adivinho*, em *Assim falou Zaratustra* – NIETZSCHE, 2011, pp. 127-131

Em sua recusa à uma lógica imposta *de cima*, Diderot nos presenteia com um *fatalista* que não leva este mundo a sério e que brinda e se embebeda a cada movimento aberrante do destino, *da vida [que] não fica quieta*. E, perguntamo-nos juntamente a Kundera: “O que quer dizer, aliás, “levar o mundo a sério”? Certamente quer dizer: acreditar no que o mundo quer nos fazer acreditar”. O par *Jacques- Amo*, assim como o romance, em sua história, de “Dom Quixote até Ulisses” contesta o que o mundo nos quer fazer crer”.⁹⁹ Outra questão “um romance pode se recusar a acreditar no que o mundo quer nos fazer acreditar e ao mesmo tempo conservar a fé em sua própria verdade; pode não levar o mundo a sério e ser ele mesmo sério. Mas o que é “ser sério”? É sério aquele que acredita no que quer fazer os outros acreditarem.”¹⁰⁰

No romance de Diderot, Jacques e seu amo seguem feito Zaratustras atrapalhados rindo do veredicto do grande *Adivinho*: “Tá tudo escrito lá em cima”, repetem e, inclusive, abrem uma brecha na escritura e agregam eles próprios linhas novas: afirmam estar escrito que devem levantar um brinde, enquanto ouvem as histórias da Hospedeira; e um brinde a mais, e ainda outro e mais outro... Juntos, experimentam uma relação outra com o destino, com o “Estava escrito lá em cima”, experimentam o trágico-alegre da existência, da vida.

"O primeiro juramento entre dois seres de carne e osso foi ao pé de um rochedo que se transformou em pó; a testemunha de sua constância era o céu, que não é o mesmo nem por um instante; tudo, neles e em seu redor, era fugaz; acreditavam que seus corações estavam livres de vicissitudes. Ó crianças! Eternas crianças!"... (DIDEROT, 2001, p. 108)

Tal reflexão, em que no romance não nos é dado saber se vem de Jacques, de seu amo ou do narrador, nos chega como *uma dupla afirmação*; primeiramente, a de acreditar no mundo! Não uma crença religiosa, uma fé supersticiosa – *o mundo o qual nos querem fazer acreditar*. Mas um *acreditar no mundo* sabendo-o movente, ontologicamente arredo. Posteriormente, afirmar e criar outro mundo possível. Ou, ainda, entender que o mundo comporta muitos mundos. Em suas aventuras, Jacques e seu amo criam eles próprios um outro mundo possível, uma nova relação com o mundo e com a vida que não as que nos são colocadas de antemão – o fatalismo cristão mistificado em destino. Se apresentamos Jacques como *um duplo afirmador*, foi colocando-o em relação com Nietzsche. Afirmador não como aquele para quem tudo está bom; acreditar no mundo não como a ação de aceitar tudo – o *sim* do resignado. Cabe ressaltar que, um duplo afirmador é aquele que aprendeu a dizer não.

Mas descobriu a si mesmo quem diz: “Este é meu bem e meu mal”: com isso fez calar o anão e a toupeira que diz “Bom para todos, mau para todos”.

⁹⁹ (KUNDERA 1988b, p. 10)

¹⁰⁰ (KUNDERA, 1988b, pp. 10-1)

Em verdade, também não gosto daqueles para quem cada coisa é boa e este mundo é inclusive o melhor. A esses denomino os contentes com tudo. O contentamento com tudo, que sabe de tudo gostar: este não é o melhor gosto! Respeito os estômagos e línguas rebeldes e exigentes, que aprenderam a dizer “Eu”, “Sim” e “Não”. Mas tudo mastigar e digerir __ isso é uma autentica maneira de porco! (NIETZSCHE, 2011, p. 185)

Na sequência da narrativa, Jacques conta a seu amo a “fábula da Bainha e do Punhal”, havendo, ainda, a colocação, por Diderot e Jacques, da questão mais difícil do romance e do trabalho do romancista: “O que significa, vista sob a óptica da *vida*, a moral?”¹⁰¹

Jacques e a lógica do juízo ou O acontecimento

Não seria verdade dizer que “a moral está ausente” ou, ainda, que “o bem está ausente” em *Jacques, o fatalista, e seu amo*; talvez, pudéssemos dizer que o juízo por parte dos personagens recebe uma lógica vinda de outro lugar: o trágico é que está presente demais. Diderot introduz, a cada ação, uma fagulha trágica e esta “se acomoda maravilhosamente no bem e no mal, no saber e na ignorância”¹⁰² – o trágico não poupa ninguém. Se tal lógica parece pressupor certo antagonismo entre Jacques e seu amo, esta dinâmica não se concretiza por inteiro na medida em que não há a colocação de tais personagens como sendo adversários, mas postos em relação um com o outro, a diferença entre Jacques e seu amo não é colocada sob a forma dialética do tipo burguesa. Ambos, Jacques e seu amo, seguem ignorando e indo além das delimitações sociais que envolvem um amo e um criado, como podemos observar na cena em que, após ter sofrido “um choque terrível” com o lintel de uma porta e sangrado a cabeça, Jacques é surpreendido pelos cuidados do amo:

Mal se deitou, adormeceu profundamente. O amo passou a noite à sua cabeceira, tomando-lhe o pulso e umedecendo incessantemente a compressa com água vulnerária. Ao despertar, Jacques o surpreendeu nessa função e disse:

__ O que estás fazendo?

O AMO: Velando-te. És meu servidor quando estou doente, mas sirvo a ti quando estás mal.

JACQUES: Fico satisfeito em saber que sois humano; esta não é exatamente a qualidade dos amos em relação a seus criados. (DIDEROT, 2001, p. 72)

A dinâmica da relação dos personagens já não encontra seus “princípios” numa moral que sofre delimitações sociais e que é ditada por uma dialética do tipo burguesa, repetimos, mas no exercício de uma *antropologia de inspiração fisiológica* que não ignora as condições

¹⁰¹ (NIETZSCHE, 1992, p. 18 –prefácio-)

¹⁰² (KUNDERA, 2006, p. 119)

psicofisiológicas da natureza humana. Noutros momentos, também o julgamento do amo com relação às “ações virtuosas” de Jacques não procederá de princípios morais – religiosos ou sociais – mas de constantes avaliações das circunstâncias – um ato nunca é tomado isoladamente e, do contrário, assim procedendo o julgamento, as personagens são conduzidas ao *erro da confusão de causa e consequência* ou, ainda, necessitando manter a crença no livre-arbítrio ¹⁰³ para sustentar tais julgamentos morais. No diálogo abaixo, o Amo sem saber como explicar a razão pela qual considera o amigo de Jacques, Bigre, um safado e a Jacques não, atribui tal distinção (que faz do Bigre um safado e de Jacques, não) à uma diferença de alma; o que na sequência, não é confirmado por Jacques, o que torna ingênua tal atribuição feita pelo Amo:

JACQUES, ao amo: Está ouvindo, ele caçoa do senhor! É um safado, patrão, e eu disse isso na primeira vez que o senhor me falou dele....

O AMO: Admito que seja um safado, mas por enquanto ele não fez nada além do que você fez com seu amigo Bigre.

JACQUES: E, no entanto, está claro que ele é um safado e eu não.

O AMO, *impressionado com a verdade dessa observação*: É verdade. Vocês dois seduziram as mulheres de seus melhores amigos. E no entanto, ele é um safado e você não. Como se explica isso?

JACQUES: Eu lá sei. Mas me parece que nesse enigma se esconde uma profunda verdade.

O AMO: Certamente, eu sei qual é! O que distingue vocês dois não são as ações, são as almas! Você, depois de cornear seu amigo Bigre, tomou uma bebedeira de tristeza.

JACQUES: Não quero desiludir o senhor. Não foi de tristeza que tomei uma bebedeira, mas de felicidade...

O AMO: Você não se embebedou porque estava triste?

JACQUES: É feio, patrão, mas é assim.

O AMO: Jacques, você pode fazer uma coisa por mim?

JACQUES: Pelo senhor? Tudo que o senhor quiser.

O AMO: Vamos combinar que você se embebedou de tristeza.

JACQUES: Se o senhor desejar assim, patrão.

O AMO: Desejo.

JACQUES: Que seja, patrão, me embebedei de tristeza.

O AMO: Agradeço. Quero que você fique o mais diferente possível desse safado (com essas palavras volta-se para Saint- Ouin que continua no estrado), que aliás não se contentou absolutamente em me colocar chifres. (DIDEROT, 2001, pp. 77-8).

Avançando na leitura percebemos que há na fábula narrada por Jacques não um imoralismo, mas a colocação de um desafio ético, urgente: *a razão é um problema de devir*, "o qual muda singularmente o conteúdo do conceito de razão"; não que o dualismo bainha-punhal "valha mais que a unidade, mas a multiplicidade é o se passa entre os dois", sempre um encontro possível e inesperado. Diderot, com seu Jacques, não faz moral por uma razão

¹⁰³ *Os quatro grandes erros*. In: NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. – São Paulo: Companhia das Letras. 2006, pp. 39-47

muito simples: "ele não se pergunta o que nós devemos fazer, ele se pergunta todo o tempo do que nós somos capazes (...) a ética é um problema de potência, e jamais um problema de dever"¹⁰⁴.

JACQUES: É a fábula da Bainha e do Punhal. Um dia, a Bainha e o Punhal começaram a discutir e o Punhal disse à Bainha: - Bainha, minha amiga, sois uma malandra, porque todos os dias recebeis outros punhais... A Bainha respondeu ao Punhal: - Meu amigo Punhal, sois um malandro, pois todos os dias mudais de Bainha... - Bainha, não foi isso que me prometestes... Punhal, vós me enganastes primeiro... Essa discussão foi levada à mesa; o que se sentou entre a Bainha e o Punhal tomou a palavra e lhes disse: - Vós, Bainha e vós, Punhal fizestes bem em mudar, pois a mudança vos seduzia; mas errastes ao prometer que não mudaríeis. Punhal, não vede como são loucos certos Punhais que prometem passar a vida à disposição de uma só Bainha? E como são loucas certas Bainhas que prometem se fechar a todos os Punhais? Não pensastes que estáveis quase tão loucos quanto eles, quando jurastes, vós, Bainha apegar-vos a um único Punhal, e vós, Punhal, a uma só Bainha?" (DIDEROT, 2001, p. 109)

Quando Jacques¹⁰⁵ questiona: “Então ainda não sabe, Punhal, que Deus fez você para penetrar em várias bainhas? E, continua, “E, você, Bainha, não entendeu que Deus fez você para muitos punhais?”, há uma intuição do *materialismo de sensualidade* de Diderot (retomado por Kundera) que, contudo, não trata de caminhar na substituição do então *fatalismo do destino* por uma outra lei, a divinização da natureza, mas de considerar que Diderot está menos para o lado da filosofia da natureza e mais para o lado da ética. Afinal, como não ler nessa fábula uma espécie de tratado ético, de uma ética de materialismo sensual? Que nos faz pensar que a abertura – como a abertura da *bainha*, que segundo a etimologia nos leva à vagina – ao outro tem de ser exercitada, experimentada. O contato aberto com outro é sempre um risco, sempre um encontro inesperado. Diderot, com sua fábula imoral, como dirá o Amo a Jacques, nos diz da impossibilidade e mesmo dos riscos de se capturar o desejo tornando-o institucionalizado, como é colocado, ainda na fábula, e que nos faz pensar, por outro lado e ao mesmo tempo, o casamento como a grande institucionalização da vontade. E é, neste sentido, que o narrador diderotiano prossegue em suas intervenções, dentro do romance.

Primeiramente, a natureza é tão variada, sobretudo nos instintos e nos caracteres, que nada de tão bizarro pode existir na imaginação de um poeta cuja experiência e observação não ofereçam o modelo na natureza. (DIDEROT, 2001, p.67)

Dessa colocação feita pelo narrador e presente no romance, Diderot parece sugerir não um retorno ao pensamento subordinado à natureza ou mesmo sugerir a afirmação de um

¹⁰⁴ DELEUZE, G. In: *Cursos sobre Espinosa*. Cf. referência completa em *Encontro e afetos*.

¹⁰⁵ (KUNDERA, 1988a, p. 63)

homem naturalmente bom, mas sim a afirmação da necessidade da não interpretação de problemas morais ali, onde haveriam problemas de outra natureza.

A distinção entre o mundo físico e um mundo moral parecia-lhe desprovida de sentido. Seu capitão metera-lhe na cabeça essas opiniões, que extraía de seu Espinosa e que sabia de cor. (DIDEROT, 2001, p. 163)

De modo atrelado à esta necessidade, a moral da fábula da Bainha e do Punhal é praticada por Jacques e seu amo para além das delimitações sociais que envolvem as relações entre um amo e um criado; Jacques não é privado daquilo que "pode", privado de fala, da capacidade narrativa e também a ele não é dado o direito soberano de falar sem ser interrompido; em sua relação com o amo não há uma voz que se sobressaia. Nem a hierarquia colocada *a priori* - amo x criado - faz da relação entre Jacques e seu amo a mobilização de uma moral universal. Com isso, Diderot não somente faz uma inversão da hierarquia – primeiro o criado e depois, o amo. Mas obriga-nos a proferir "Jacques e seu amo", sempre juntos, postos numa relação outra que não a hierarquia pressuposta, propondo-a de maneira transversal tal como as conversas entre todos os personagens. A moral desta singular relação é sempre atualizada ao longo da narrativa, cujo "princípio" é sempre movente, seja para Jacques seja para o Amo, esta colocação pode ser observada na cena em que é travado um longo diálogo entre Jacques e o amo e que ambos contam com a intervenção da Hospedeira:

Jacques explicou a situação à hospedeira. Esta, depois de tê-lo ouvido, disse:

__ Gostariéis de aceitar-me como árbitro, senhores?

JACQUES E O AMO (ao mesmo tempo): De muito bom grado, de muito bom grado, hospedeira.

A HOSPEDEIRA: E dareis vossa palavra de honra de que aceitareis minha sentença?

JACQUES E O AMO: Palavra de honra, palavra de honra.

Então, a hospedeira, sentando-se à mesa e assumindo o tom e a grave postura de um magistrado, disse:

__ Tendo ouvido a declaração do Sr. Jacques e, a partir dos fatos que tendem a provar que seu amo é um bom amo, um amo muito bom, demasiado bom, e que Jacques de modo algum é um mau criado, embora um tanto sujeito a confundir a posse absoluta e inamovível com a concessão passageira e gratuita, anulo a igualdade estabelecida entre eles, que se firmou por um lapso de tempo, e a restabeleço imediatamente. Jacques descerá e, quando tiver descido, subirá: será investido de todas as prerrogativas de que usufruiu até o dia de hoje. Seu amo lhe estenderá a mão e lhe dirá amigavelmente: "Bom dia, Jacques, fico feliz em rever-te..." Jacques lhe responderá: "E eu, senhor, estou encantado em vos reencontrar..." Proíbo que volteis a questionar este assunto, e que as prerrogativas de amo e de criado sejam discutidas no futuro. Queremos que um ordene, e que o outro obedeça, cada um da melhor maneira possível; queremos que, entre o que um pode e o que o outro deve, se conserve a mesma obscuridade que antes.

Terminado o pronunciamento, pilhado de alguma obra da época, publicada por ocasião de uma querela semelhante, quando se ouviu, de um dos extremos de um reino a outro, o amo gritar para seu criado: "Tu descerás!" e o criado a gritar: "Não descerei!", a hospedeira disse a Jacques:

__ Vamos, dai-me o braço, chega de discussão...

Jacques exclamou dolorosamente:

— Então, estava escrito lá em cima que eu teria de descer!...

A HOSPEDEIRA (a Jacques): Estava escrito lá em cima que, no momento em que servimos a um amo, desceremos, subiremos, avançaremos, recuaremos, permaneceremos, e isso sem que nunca os pés sejam livres para desobedecer as ordens da cabeça. Que me dêem o braço e que minha ordem seja cumprida...

Jacques deu o braço à hospedeira; contudo, mal cruzaram a soleira da porta, o amo se precipitou sobre Jacques e o abraçou; largou Jacques para abraçar a hospedeira; abraçando ora um, ora a outra, dizia:

— Está escrito lá em cima que nunca vou me desfazer deste espécime original, e que, enquanto eu viver, ele será meu amo e eu serei seu criado...

A hospedeira acrescentou:

— E, diante de vossos compatriotas, ambos não mais se sentirão mal por causa disso.

A hospedeira, depois de ter apaziguado a querela, que julgou ser a primeira e que não sequer a centésima da mesma espécie, reinstalou Jacques em seu lugar e foi tratar de seus afazeres. Então, o amo disse a Jacques:

— Agora que estamos de sangue frio e em condições de julgar com sanidade, não vais concordar comigo?

JACQUES: Concordo que, quando se deu a palavra de honra, é preciso mantê-la, e já que prometemos ao juiz, sob palavra de honra, não voltarmos mais a esse assunto, não devemos mais falar dele.

O AMO: Tens razão.

JACQUES: Contudo, sem voltarmos ao assunto, não poderíamos prevenir outros cem desentendimentos por meio de algum arranjo razoável?

O AMO: Concordo.

JACQUES: Estipularemos: 1º, tendo previsto que está escrito lá em cima que vos sou essencial e que sinto, ou sei, que não podeis passar sem mim, abusarei dessa vantagem todas e quantas vezes a ocasião apresentar.

O AMO: Mas, Jacques, nunca se estipulou nada semelhante!

JACQUES: Estipulado ou não, sempre foi assim, hoje é, e assim será enquanto o mundo existir. Supondes que outros, como vós, não tentaram se furtar a esse decreto? Seríeis mais hábil do que eles? Abandonai essa ideia e submetei-vos à lei de uma necessidade de que não podeis vos libertar. Estipulemos: 2º, tendo previsto que é tão impossível a Jacques não conhecer sua ascendência e força sobre seu amo, quanto o é ao amo desconhecer sua fraqueza e despojar-se de sua indulgência, cumpre que Jacques seja insolente e que, em nome da paz, seu amo não aperceba disso. Tudo foi arranjado à nossa revelia, tudo isso foi selado lá em cima, no momento em que a natureza fez Jacques e seu amo. Foi combinado que teríeis o título, e eu, a coisa. Se quiserdes vos opor à vontade da natureza, não estareis fazendo nada mais que o óbvio.

O AMO: Mas, neste caso, teu quinhão valeria mais que o meu.

JACQUES: Quem pode negar?

O AMO: Mas, neste caso, só me resta tomar teu lugar, e tu, o meu.

JACQUES: Sabeis o que aconteceria? Perderíeis o título e não teríeis a coisa. Continuemos desse modo, ambos estamos muito bem, e que o resto de nossas vidas seja empregado para criar um provérbio.

O AMO: Que provérbio?

JACQUES: Jacques conduz seu amo. Seremos os primeiros de quem se dirá isso; no entanto, repetirão o provérbio para mil outros que valem mais do que nós.

O AMO: Isso me parece duro, muito duro.

JACQUES: Meu amo, meu caro amo, resistis contra um agulhão que há de vos ferir cada vez mais vivamente. Eis, portanto, o que combinamos entre nós.

O AMO: E que importância tem o nosso consentimento, se a lei é necessária?

JACQUES: Muita. Julgais inútil saber de uma vez por todas, nitidamente, claramente, a que se apegar? Todas as nossas discussões só vieram, até hoje, das coisas que ainda não tínhamos esclarecido bem; chamar-vos-eis meu amo, quando, na verdade, seria eu o vosso. Mas eis que tudo está entendido, e por, consequência, só precisamos agir de acordo. (DIDEROT, 2001, pp. 156-9)

[...]

O Marquês de Arcis voltou os olhos para Jacques, sorriu de suas ideias. Depois dirigindo-se a seu amo, disse-lhe:

— Tendes aí um criado incomum.

O AMO: Um criado! Sois muito bondoso: eu é que sou criado dele; esta manhã, pouco faltou, para que me provasse formalmente.

(DIDEROT, 2001, p. 161)

Cabe, aqui, a abertura de um parêntese para uma advertência, juntamente com Ítalo Calvino¹⁰⁶: se a relação entre Jacques e seu amo é perpassada por uma crítica dos papéis sociais, Diderot, por outra parte e noutra direção, empreende um questionamento mais profundo – “as relações hierárquicas não foram ainda postas em discussão (a Revolução Francesa ainda há de tardar pelo menos dez anos), porém foram esvaziadas por dentro.” Contudo, tal questionamento não se pretende como uma tese filosófica justaposta ao romance; a moral imanente à relação entre Jacques e seu amo dispara para outro campo que não o da própria moral: “Se Jacques é o *anti-Candide*, é porque pretende ser o *anti-conte philosophique*: Diderot está convencido de que não se pode encerrar a verdade numa forma, numa fábula que demonstre uma tese; a homologia que sua invenção literária quer atingir é aquela com uma vida inexaurível, não com uma teoria enunciável em termos abstratos”¹⁰⁷.

Diderot descreve um mundo de relações humanas baseadas nas influências recíprocas das qualidades individuais, que não cancelam os papéis sociais mas não se deixam esmagar por eles: um mundo que não é de utopia nem de denúncia dos mecanismos sociais, mas como se fosse visto de modo transparente numa situação de passagem. (A mesma coisa se pode dizer quanto às relações entre os sexos: Diderot é “feminista” por sua mentalidade natural, não pelo partido tomado: para ele a mulher está no mesmo plano moral e intelectual que o homem, bem como no direito a uma felicidade dos sentimentos e dos sentidos. E aqui a diferença com *Tristram Shandy*, alegre e obstinadamente misógino, é insuperável.) (CALVINO, 1993, p. 116)

Nesse sentido, acreditamos que Diderot desloca a moral para uma recolocação posterior, num plano vital, no plano das relações humanas – moral posta em cena, em ato. E neste plano, o narrador diderotiano, em um romance que deixa questionar tanto Literatura quanto Filosofia, sem que se perca os personagens de vista, parece nos dizer: “A questão do

¹⁰⁶ (CALVINO, 1993, p. 115)

¹⁰⁷ (CALVINO, 1993, p. 118)

pensamento deixa de ser teórica e só se torna vital se afeta as próprias potências do pensador”¹⁰⁸. É dizer, com Jacques e seu amo Diderot retoma o vitalismo implicado nos conceitos *título* e *coisa*; obrigando-nos, repetimos, a proferir (e pensar) Jacques e seu amo nesta lógica: a proferir a *coisa* e, depois, o *título* mas, havendo a necessidade de serem pensados sempre juntos. Não existindo, contudo, um “axioma teórico que coincida com as variações e arrancos dos heróis diderotianos”, Diderot só pode então devolver-nos um romance cuja estrutura problemática é composta à maneira de um acontecimento.

Uma filosofia do acontecimento – um apelo à leveza

Mais para o meio até o desfecho do romance de Denis Diderot, acompanhamos a inserção de diálogos dentro do diálogo principal, entre Jacques e seu amo. Tendo sido inflada de acontecimentos, a narrativa dos “amores de Jacques”, aos poucos e por intermédio do narrador, procede por interrupções .> *Acontece alguma coisa que muda tudo, que desloca as potências e as capacidades*>. Esses acontecimentos permitem, ao narrador e aos personagens, uma colocação sempre diferente do problema que envolve e que se faz presente na relação entre Jacques e seu amo, entre *coisa* e *título*. E, novamente, a cada *acontecimento* o trágico retorna de modo diferente. Isso fica evidente quando, por exemplo, tenta-se recontar a história de Jacques e de seu amo sem considerar tais interrupções, uma vez que o encadeamento causal das ações dos personagens é inflado por uma lógica outra, tal tentativa torna-se trágica ao passo que já não se pode separar ou mesmo delimitar até que ponto são narradas as ações de Jacques e em que ponto começam as de seu amo. E mesmo porque Jacques ao relatar as ações de seu passado, utiliza, no entanto, os verbos no presente. O tempo passado é posto novamente em movimento no tempo presente, que atualiza os fatos e as ações:

JACQUES: É que, enquanto me embriago com seu vinho ordinário, esqueço-me de levar os nossos cavalos ao bebedouro. Meu pai vem sabê-lo; zanga-se. Balanço a cabeça; vai-me ao pelo com um bordão, um tanto severamente. A caminho do acampamento fronteiro a Fontenoy seguia um regimento; alisto-me por despeito. Chegamos; trava-se a batalha. (DIDEROT, 1962, p. 29)

Distraídos pelo narrador que deixa o leitor “livre” para considerar a história como sendo uma “insípida miscelânea de fatos, uns reais, outros imaginários, escritos sem graça e distribuídos sem ordem”, podendo tal consideração, ao mesmo tempo em que nos frustra uma tentativa de recontar os fatos de modo concatenado, nos deixar levar pela desordem temporal como sendo somente um fluxo de consciência inserido na narrativa e não considera-la como

¹⁰⁸ (LAPOUJADE, 2015, p. 65)

um aspecto estético, fruto de uma escolha por Diderot com seu narrador-autor. No entanto, há, na escolha por parte do narrador, uma façanha que nos faz afirmar como sendo uma herança de Diderot, com *seu fatalista*, à história do romance: a impossibilidade de um julgamento moral (dos personagens e da narrativa) exterior ao próprio romance. O narrador de *Jacques, o fatalista*, ao jogar com essas instâncias do conhecimento e do pensamento, dentro do espaço de criação do romance, *com e no* romance, reclama sua autonomia estética.

Como é que um homem de juízo, um homem de bons costumes, que se diz filósofo, pode divertir-se contando obscenidades? – Primeiramente, leitor, não se trata de contos, mas de uma história, e não me sinto mais culpado, e talvez menos, quando escrevo as tolices de Jacques, do que Suetônio quando nos transmite os desregramentos de Tibério. Não obstante, ledes Suetônio, e de nada o censurais. Por que não amarrais a cara a Catulo, Marcial, Horácio, Juvenal, Petrônio, La Fontaine e a tantos outros? Por que não dizeis a Sêneca, o estóico: Que necessidade temos nós da devassidão de vosso escravo dos espelhos côncavos? Por que só tendes indulgência pelos mortos? Se refletísseis um pouco sobre essa parcialidade, veríeis que provém de algum princípio vicioso. Se sois inocente, não me lereis; se corrompido, ler-me-eis sem prejuízo. E depois, se o que vos estou dizendo não vos satisfaz, abri o prefácio de Jean Baptiste Rousseau, e lá encontrareis a minha apologia. Qual dentre vós ousará censurar Voltaire de ter composto *La Pucelle*? Ninguém. Tendes, pois, duas balanças para as ações dos homens? Mas *La Pucelle*, direis, é uma obra-prima. – Tanto pior, pois será ainda mais lida. – E vosso Jacques não passa de uma insípida miscelânea de fatos, uns reais, outros imaginários, escritos sem graça e distribuídos sem ordem. – Tanto melhor, meu Jacques será menos lido. (DIDEROT, 2001, pp. 197-8)

Mais adiante, a necessidade de colocação da autonomia estética da história narrada é praticada pelos próprios personagens. Neste pequeno diálogo entre Jacques e seu amo, quando Jacques, já entediado com as narrativas detalhadas (que mais pareciam “retratos”) do amo, decide intervir, com impaciência, perguntando se ainda haveria muitas coisas por contar:

JACQUES: Aconteceram muitas coisas?

O AMO: Muitas.

JACQUES: Neste caso, se derdes a cada uma a mesma extensão que destes ao retrato da heroína, só sairemos daqui em Pentecostes, e adeus vossos amores e os meus. (DIDEROT, 2001, p. 128)

Na sequência, Jacques conta a história do garotinho que, segundo o Amo, seria o filho de Desglands e da bela viúva. E, desta vez, é o Amo quem interrompe a Jacques:

O AMO: Espero que me poupes do resto.

JACQUES: Não, não, meu senhor, ouvireis o resto... Pensais que me fizestes o retrato da mãe impunemente? Um retrato imenso! ...

O AMO: Estou te estragando, Jacques.

JACQUES: Pior para vós.

O AMO: Ficastes ressentido com o longo e tedioso retrato da viúva, mas creio que já me destes o troco com essa longa e tediosa história da fantasia do filho.

JACQUES: Se for de vosso agrado, retomai a história do pai; chega de retratos, meu amo; tenho ódio mortal a retratos.

O AMO: Por que odeia retratos?

JACQUES: Porque parecem tão pouco fiéis que, se acaso encontrarmos os originais, não os reconhecemos. Contai-me os fatos, reproduzi-me fielmente as conversas, e logo saberei com quem estou lidando. Às vezes uma palavra, um gesto me ensinam mais do que a tagarelice de uma cidade inteira. (DIDEROT, 2001, p. 129)

Se tomarmos o desprezo de Jacques pelos “retratos” como um desdobramento de sua aversão a repetições (a qual aprendera com seu avô, no tempo em que Jacques vivia com uma “mordaca” à boca), de um tipo de repetição que não se confunde com a tagarelice da personagem, fica evidenciada a recusa, por parte de Diderot, em narrar uma *historiografia romanceada*. A tagarelice de Jacques, sua capacidade narrativa distingue-se da narrativa histórica, enquanto pretensamente representativa da História de um povo. Quando Jacques é interpelado por seu amo a contar a história de seu capitão, é que tal recusa a fazer do romance uma *historiografia romanceada* é colocada em questão. O autor de *Jacques, o fatalista* volta a afirmar a verdade universal do romance em relação à História. Para Diderot, como ele mesmo já havia sinalizado em seu *Elogio a Richardson*, o romance, mais que a História, está cheio de verdade universal. Diderot, referindo-se a Richardson, considera que “A História “pinta alguns indivíduos” [...] o romance pinta a espécie humana; “a história atribui a alguns indivíduos aquilo que eles não disseram, não fizeram”; tudo o que um bom romance atribui ao Homem ele o disse e o fez; o romance abarca todos os lugares e todos os tempos, enquanto a História “[...] abarca apenas uma porção da duração do tempo, apenas um ponto da superfície do globo.”¹⁰⁹. O romance, então, trata a História numa perspectiva experimental, articulando num só lance “[...] o assombroso conhecimento das leis, dos costumes, dos usos, dos mores, do coração humano, da vida;”¹¹⁰

O AMO: Vamos, Jacques, meu querido Jacques, e a história do camarada de teu capitão?

JACQUES: Não me recusarei a contá-la, embora não ireis acreditar em nada.

O AMO: É assim tão maravilhosa?

JACQUES: Não, é que já aconteceu a outro, um militar francês, creio que chamava-se Sr. de Guerchy.

O AMO: Muito bem! Direi como disse um poeta francês, que fizera um excelente epigrama, e que dizia a alguém que, em sua presença, se o gabava de ser autor: “Por que não podereis fazê-lo? Eu mesmo fiz, e bem...” Por que a história de Jacques não poderia acontecer ao camarada de seu capitão, se aconteceu ao militar francês Sr. de Guerchy? Contando-me, matarás dois coelhos com uma só cajadada, conhecerei as aventuras dessas duas pessoas, pois as ignoro.

JACQUES: Tanto melhor. Mas jurai-me.

O AMO: Juro. (DIDEROT, 2001, p. 111)

¹⁰⁹ (DIDEROT apud GUINSBURG, 2000, p.23).

¹¹⁰ (DIDEROT apud GUINSBURG, 2000, p.23).

Neste ponto, o narrador interrompe a narrativa e diz-nos, dirigindo-se a nós leitores, estar “tentando a exigir [de nós] o mesmo juramento”, o de tomar por separado as duas histórias. Ou, ainda, que não se “confunda duas coisas: existe de um lado o romance que examina *a dimensão histórica da existência humana*, e do outro lado o romance que é *a ilustração de uma situação histórica*, a descrição de uma sociedade num dado momento, *uma historiografia romanceada*.¹¹¹ Com isso e de modo muito singular, Diderot com seu *Jacques, o fatalista*, se coloca ao lado dos romancistas que examinam *a dimensão histórica da existência*. Também neste ponto, somos tentados a fazer uma aproximação entre o narrador diderotiano e o narrador kunderiano entendendo que, ao passo que a História impõe ao homem e a um povo um destino coletivo, ambos oferecem-nos não uma *historiografia romanceada*, tampouco um “retrato”: a pintura de uma situação ou personagem histórico, em geral “tão pouco fiéis que, se acaso encontrarmos os originais, não os reconhecemos”.

Até aqui a aventura de Sr. de Guerchy e do camarada de meu capitão lhes é comum: é a mesma, e eis porque me referi a ambos, compreendestes, meu amo? Agora vou separá-los e só vos falarei do camarada de meu capitão, porque o resto só diz respeito a ele. Ah! Senhor, é aqui que vereis quão pouco somos senhores de nosso destino, e quantas coisas estranhas estão escritas no grande pergaminho! (DIDEROT, 2001, p. 113)

Tendo assim colocada a diferença de natureza entre o tempo histórico e o tempo da experiência, ou, ainda, o tempo histórico colocado como uma experiência singular e existencial, Diderot expõe, noutra direção, a impotência do conceito de liberdade, da liberdade do homem diante do fatalismo historicista. A separação entre *a Grande História* e a história narrada por Jacques (e por Diderot que se coloca como narrador) marca não somente a autonomia estética do romance, mas sua liberdade enquanto romancista e enquanto homem que, assim como Jacques e seu amo, precisam tratar da liberdade não como um conceito abstrato, um objeto a ser alcançado, mas um conceito por se fazer. Experimentar, a cada vez, a liberdade como na conversação entre amo e criado – “Que vos importa quem seja o amo de quem?”: para além dos embustes burgueses, *fazer a liberdade acontecer*. Diderot parece repetir o filósofo e afirmar o poeta ao dizer-nos, com *Jacques e seu amo*: __ Liberdade, oh tão enunciada liberdade, sois *um conceito fraco*¹¹² na boca (e nas mãos) dos homens da *Grande história*!

¹¹¹ (KUNDERA, 1988b, p. 37)

¹¹² Aqui, a articulação de uma *filosofia do acontecimento* e suas aberturas para uma *liberdade por se fazer* se deu no encontro com o pensamento do professor, filósofo e poeta, Piero Eyben, numa de suas publicações, em seu perfil público no Facebook, num ensaio intitulado “*Liberdade, um conceito fraco*”. Talvez até pudéssemos pensar tratar-se dos pensamentos do capitão de Jacques, escutemo-lo:

*A herança depreciada de Diderot*¹¹³

Diderot, com *Jacques, o fatalista, e seu amo*, inscreve na história do romance uma herança, a de que “Não apenas a circunstância histórica deve criar uma nova situação existencial para um personagem de romance, mas a História deve em si mesma, ser compreendida e analisada como situação existencial”¹¹⁴. Herança esta que permitiu, séculos depois, a Milan Kundera (2006, p. 103) considerar que: “Liberar os grandes conflitos humanos da interpretação ingênua do combate entre o bem e o mal, compreendê-los sob a luz da tragédia, foi uma imensa realização do espírito humano; fez aparecer a relatividade fatal das verdades humanas”. A este respeito, deve-se muito à história do romance. E, como diria Diderot,¹¹⁵ talvez dirigindo-se a Kundera caso este último chegasse a ser leitor de seus romances: “Sob este ponto de vista, ousaria dizer que frequentemente a história é um mau romance; e que o romance, como fizeste, é uma boa história”.

Ora, não seria Jacques que retorna, após séculos de viagem, disfarçado de Ludvik, cujo espírito leve e brincalhão ainda se conserva? Outrora, Jacques e seu amo caminhavam para *além da causalidade* uma vez que não nos é dado saber de imediato de onde nem para onde partem. A aventura de Ludvik é outra, confrontada com os imperativos concretos da *grande História*, capaz de matar e condenar o homem à guerras e perseguições. Um leitor de romances passa a perceber que, “aplicada à arte, a noção de história não tem nada a ver com progresso; não implica nenhum aperfeiçoamento, melhora ou acréscimo; parece uma viagem empreendida para explorar terras desconhecidas e incluí-las num mapa.”¹¹⁶ À custa de uma

O acontecimento é sempre livre porque ele não depende de nenhum cálculo. O que é o contrário das ações daqueles que se dizem livres, mas que sempre calculam o próximo passo para “executar sua liberdade”. No duplo sentido dessa frase... fazer a liberdade acontecer, mas que, ao mesmo tempo, é matá-la, dar sua execução ao carrasco. Qual carrasco? O Si, a consciência filosófica, o mesmo, a ipseidade, a repetição sem iterabilidade. E volta-se à escravidão dos subterfúgios da mentira, do deboche. A verdadeira liberdade é a incalculabilidade do outro. Isso implica dizer que ela não nos pertence de todo. Que ela não nos é própria, mas que é dada pelo outro. É dentro de uma alteridade que ela se constrói. Não a partir de frases de comando que um sujeito, devidamente ordenado, envia ao outro, como se tudo nele fosse demasiadamente claro. O desejo desliza a liberdade, faz com que ela possa ocorrer nisso que poderíamos pensar como o desejo do outro (vindo dele, dele como sujeito; ou ao contrário, indo em direção a ele, dele como objeto).

Muito do que se diz ser uma liberdade não passa de uma anedota objetual dos usos dos corpos, dos sujeitos, dos espíritos. Somos colocados como objetos daquele desejo que não é verdadeiramente do outro, mas do mesmo, do Um, do igual a. Se você não aceita essa ordem, é você quem está violando a liberdade. Ora, essa é uma das formas do totalitarismo. Não há essa de a Liberdade guiando o povo... o que existe são condicionantes para a pluralidade de desejos livres. Enquanto a liberdade for um objeto, ela não passará de um conceito, e como conceito, um conceito fraco.

¹¹³ Alusão ao texto de Milan Kundera que compõe a primeira parte de *A arte do romance*, intitulada “A herança depreciada de Cervantes”, 1988b, pp. 7-23

¹¹⁴ (KUNDERA, 1988b, p. 38)

¹¹⁵ DIDEROT apud MATTOS, 2004, p. 86

¹¹⁶ (KUNDERA, 2006, p. 22)

leitura anacrônica, nos é dado perceber a maneira com que caminha a história do romance, se pensarmos as possibilidades de colocação do destino em suas implicações ontológicas – intuição do eterno retorno? – abertas com Diderot e que são desdobradas séculos mais tarde por Kundera, leitor de Diderot e de Nietzsche. Também em nosso percurso analítico – começou-se com Kundera e depois chegou-se a Diderot – nos é dado perceber essa diferença entre tempo histórico e da história do romance, em seu caráter atemporal: a história do romance é escrita em paralelo à história do pensamento e à história da filosofia: Denis Diderot, com o romance *Jacques, o fatalista*, já nos apresenta uma espécie de intuição do eterno retorno, ao pensar as possibilidades de colocação do destino em suas implicações ontológicas – antes mesmo de Nietzsche e mais além de Espinosa. E é neste ponto, então, que um leitor de romances ou, ainda o leitor-pesquisador, como coloca a *Epistemologia do Romance*, passa a ler tais autores e a integrá-los não no contexto da grande história, mas no contexto da história do romance. Com isto, longe de propor uma análise descontextualizada de um romance, fora de seu contexto histórico, passa-se a pensar o objeto literário em sua autonomia estética, em sua dimensão experimental e existencial. E, conclui-se que *os períodos da história do romance são muito longos (não têm nada a ver com as transformações contínuas da moda) e são caracterizados por esse ou aquele aspecto do ser, que o romance examina com prioridade.*¹¹⁷

Para além dos embustes causais e morais, Kundera e, antes ainda, Diderot oferecem-nos uma experimentação do destino enquanto *cadeia secreta* de acontecimentos-efeitos: “Um ato, por mais inocente que seja, não expira na solidão. Ele provoca, como efeito, outro ato, e põe em funcionamento uma corrente de acontecimentos. Onde acaba a responsabilidade do homem em relação ao seu ato, que se prolonga assim infinitamente, numa transformação incalculável e monstruosa?”¹¹⁸

Em suas composições, ambos os romancistas dão aos conceitos, aqui em particular o de liberdade, um tratamento e compreensão não somente filosófica, mas física e estética. E não param de colocar que “Sem cessar, os conceitos estéticos se transformam em indagações; eu me pergunto: a história é trágica? Digamos de forma diferente: a noção de trágico tem sentido fora do destino pessoal? Quando a história põe em movimento as massas, os exércitos, os sofrimentos e as vinganças, não se podem mais distinguir as vontades individuais; a tragédia é inteiramente engolida pelos transbordamentos de esgotos que submergem o mundo.”¹¹⁹ Se mencionamos *uma filosofia do acontecimento* praticada em Diderot e também em Kundera foi

¹¹⁷ (KUNDERA, 1988b, p. 17)

¹¹⁸ (KUNDERA, 2006, p. 106)

¹¹⁹ (KUNDERA, 2006, p. 107)

para colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço. O que no entendimento de Kundera, praticante da herança depreciada de Diderot, é tomar a história e a existência (assim como os conceitos) em seu potencial acontecimental que não se deixa desdobrar por procedimentos causais. Dito de outro modo, “o acontecimento, portanto, põe em crise a ideia de história. O que acontece, enquanto acontece e rompe com o passado não pertence à história e não poderia ser explicado por ela.”¹²⁰ Kundera e Diderot afirmam com seus romances: *A experiência não é histórica, mas filosófica.*

O imperativo fatalista na criação: “Es muß sein!” (Tem que ser assim!) e a submissão do acaso

Antes de voltarmos a encontrar Jacques e seu amo, detenhamo-nos por um momento em uma cena narrada no romance *A insustentável leveza do ser*, quando o narrador nos conta como o médico Tomas havia começado a gostar de Beethoven para agradar Teresa. O narrador kunderiano segue contando “a verdadeira história do famoso motivo beethoveniano “mub es sein? es mub sein!” e que, não sendo Tomas muito apaixonado por música, certamente não a conheceria. Escutemos o narrador:

Tinha acontecido o seguinte: um certo Sr. Dembscher devia cinquenta florins a Beethoven, e o compositor, que vivia sempre sem um tostão, foi cobrar dele. “Mub es sein? Tem que ser assim?”, suspirou o pobre Sr. Dembscher, e Beethoven respondeu com um sorriso malicioso: “Es mub sein! Tem que ser assim”, depois anotou essas palavras com sua melodia em seu caderno de apontamentos e compôs com esse motivo realista uma pequena peça para quatro vozes: três vozes cantas: “es mub sein, já, já, já”, “tem que ser assim, sim, sim, sim”, e a quarta voz acrescenta: “heraus mit dem Beutel!”, “abra sua bolsa”.

O mesmo motivo se tornou um ano mais tarde o núcleo do quarto movimento do último quarteto opus 135. Beethoven já não pensava na bolsa de Dembscher. “*Es muß sein!*” iam assumindo para ele uma tonalidade cada vez mais solene, como se o próprio destino as tivesse pronunciado. Na língua de Kant, mesmo a expressão “bom dia!”, devidamente articulada, pode parecer uma tese metafísica. O alemão é uma língua de palavras pesadas. “*Es muß sein!*”, não era mais uma brincadeira, mas “*der schwer gefabte Entschlub*”, a decisão gravemente pesada. (KUNDERA, 2008a, pp. 190-1)

Na sequência, considera que Beethoven transformara “uma inspiração cômica num quarteto sério, uma brincadeira em verdade metafísica.” O narrador avalia ainda que, ao retomar tal acontecimento e transforma-lo, um ano depois, em um “motivo” de sua composição, Beethoven já o toma de modo a negligenciar sua dimensão extraordinária, seu

¹²⁰ (ZOURABICHVILI, 2016, p. 48)

fora: a situação entre Beethoven e o Sr. Dembscher que levava este primeiro a proferir tal sentença. Nesse sentido, a composição se torna “um exemplo interessante da passagem do leve para o pesado (portanto, segundo Parmênides, da mudança do positivo em negativo)”. E, conclui que o curioso é perceber que “essa mutação não nos surpreende. Mas ficaríamos indignados se Beethoven tivesse passado do tom sério de seu quarteto à brincadeira leve do cânone e quatro vezes sobre a bolsa de Dembscher.”¹²¹

Dito isto, voltemos ao romance de Diderot. Mas não sem antes submeter a uma avaliação, à maneira do narrador kunderiano, o percurso de composição de Diderot, em *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Primeiramente, somos levados, com a ajuda do amo, a perceber Jacques como sendo um sujeito imoral, um “sem caráter, um coração de bronze”. Seguindo na leitura e, tendo sido conhecidas as circunstâncias, cujas causas e efeitos se apresentam e acontecem de maneira difusa, a busca por uma coerência com esta avaliação inicial é frustrada à medida que Jacques quanto mais nos mostra seus traços, tidos inicialmente como imorais e irresponsáveis, mais ele dá forma aos contornos da natureza humana. Com Jacques, Diderot parece afirmar a felicidade enquanto entendimento da existente conexão entre causa-efeito, entre responsabilidade histórica e responsabilidade individual, portanto, um efeito, uma forma de irresponsabilidade. > “Feliz aquele com cujo caráter as circunstâncias estão de acordo; porém, mais excelente é aquele que pode levar seu caráter a entrar em acordo com não importa qual circunstância.”¹²² <. Num lance, Diderot é capaz de ““Dar à irresponsabilidade seu sentido positivo””¹²³. Assim sendo, seríamos obrigados a concluir que Diderot é um simpatizante e praticante do método da leveza, aquele de Parmênides.

O lance, o jogo, o acaso – por uma outra ordem criativa

Neste mesmo momento, *em algum rincón da França, de cujo nome pouco importa lembrar*, o cavalo de Jacques, o fatalista, muito provavelmente assustado com o sonoro e o austero “*es muß sein!*” do destino, desvia-se – e Jacques, estando lá em cima, vai junto –, do trajeto retilíneo e conduz a narrativa por outros caminhos possíveis.

Jacques ia começar a história de seu capitão quando, pela segunda vez, o cavalo, jogando-o bruscamente para fora da estrada a direita, enviou-o através de uma grande planície, a um bom quarto de légua de distância; caiu

¹²¹ (KUNDERA, 2008a, pp. 190-1)

¹²² HUME apud DELEUZE, 2012, p. 150

¹²³ NIETZSCHE apud DELEUZE, 1976, p. 17

exatamente em meio às forcas... Em meio as forcas! Eis um procedimento singular para um cavalo: levar seu cavaleiro ao patíbulo! ...

__ O que significa isso? __ dizia Jacques __ Será um aviso ao destino?

O AMO: Não duvido, meu amigo. Teu cavalo é inspirado, e o pior é que todos esses prognósticos, inspirações e avisos que vêm do alto através de sonhos e aparições, de nada adianta: a coisa acontece da mesma forma. Caro amigo, aconselho-te a pores tua consciência em ordem, a arranjares vossos pequenos negócios e a despachares, o mais rápido possível, a história de vosso capitão e a de vossos amores, pois eu ficaria triste de te perder sem antes a ter ouvido. Preocupar-vos mais do que já o fazeis adiantaria alguma coisa? Não. A sentença de vosso destino, duas vezes emitida por teu cavalo, há de se efetuar. (DIDEROT, 2001, pp. 61-2)

Ao mesmo tempo em que acompanhamos o cavalo de Jacques a disparar e a conduzir o criado por caminhos inesperados, também acompanhamos um percurso narrativo que seguirá também uma lógica disparatada. Diderot, tendo colocado Jacques em cima de um cavalo que o levará a prosseguir por desvios e interrupções: uma, duas, três...quatro vezes, parece colocar o problema da linguagem ou, ainda a linguagem enquanto problemática na composição de um romance. O ritmo do cavalo de Jacques marca a dimensão caótica do processo de pensamento colocado esteticamente sob a forma de linguagem. Antes de sugerir que o sentido seja produzido no romance sob a forma mimética da natureza – a narrativa imitando o cavalo de Jacques, Diderot nos apresenta a *lógica do sentido* em seus efeitos de natureza para então colocar a natureza problemática do sentido: “Como dar expressão verbal a processos mentais muito mais velozes que as palavras?”¹²⁴

Carlos Fuentes (1989, p. 94), leitor de Diderot, considera que o romance *Jacques le fataliste* marca o fascínio de Diderot “pela possibilidade de tornar idênticas a intensidade da presença e a simultaneidade da expressão” – “se a sensação pudesse comandar vinte bocas ao mesmo tempo, a múltiplas ideias percebidas instantaneamente também seriam expressas do mesmo modo. Na falta dessas bocas, juntam-se várias idéias a uma só expressão”¹²⁵. Num lance, como a dar expressão a muitas bocas e ideias, Diderot, com seus interlocutores a se interromperem a todo tempo, parece colocar duas lógicas que se confrontam – “os pensamentos [que] ocorrem na ordem do simultâneo enquanto as palavras ocorrem na ordem do sucessivo”¹²⁶. É também neste ponto que a produção de sentido, no romance, se vale do jogo e do acaso, num só lance. Daí concordarmos, como nos conta Franklin de Matos, com a colocação de Paul Vernière que, “em seu *Préface* à edição francesa de Jacques le fataliste escreveu que Diderot não é um improvisador genial – genial é a impressão de improvisação

¹²⁴ Carlos Fuentes (1989, p. 94) desdobra a questão da produção de sentido em *Jacques le fataliste*, numa análise que capaz de imbricar, num só lance, tempo, desejo e sentido – “Dois séculos de Diderot”.

¹²⁵ DIDEROT apud MATTOS, 2004, p. 45

¹²⁶ (FUENTES, 1989, p. 94)

que ele dá”¹²⁷. Uma improvisação que é o efeito da simultaneidade: a presença de uma multiplicidade de acontecimentos, de acasos e bocas que dão ao romance, ao mesmo tempo e num fluxo constante, uma expressão (que é um efeito) de improviso, abertura e leveza.

Em Diderot, como na exigência do Sr. de Guerchy, o lance de dados só é ‘bom’ se não se trapaceia, se não é tomado e reduzido às “hipóteses de perdas e ganhos” – *os dados viciados*, diria o Sr. Guerchy. Havendo, portanto, a invocação de um *jogo ideal*¹²⁸, é dizer, “o jogo dos problemas e da pergunta, não mais do categórico e do hipotético”, à diferença dos jogos já conhecidos, em suas regras preexistentes “que retém *o acaso somente em certos pontos* e abandonam o resto ao desenvolvimento mecânico das consequências ou à destreza como arte da causalidade”¹²⁹.

Ao mesmo tempo, quando afirma, nas primeiras linhas do romance, como se deu o encontro entre Jacques e seu amo – *por acaso*, Diderot não caminha em fazer do acaso uma causa, de estabelecer uma relação de causalidade. Mas, de um modo totalmente diferente, nos apresenta seus personagens em suas subjetividades a partir (e enquanto efeitos) de princípios – tanto no que respeito às ideias abstratas como a de causalidade, quanto os *princípios da afetividade* como a simpatia (amizade), a paixão e a sexualidade. Princípios estes, inicialmente, sugeridos sob a forma de princípios morais e religiosos que, posteriormente, quando ‘interpretados’ pelos personagens, nos permitem uma percepção e um entendimento numa perspectiva física, considerando as relações entre causa e efeito. Não se tratando de se definir quem é mais *ativo* ou mais virtuoso, se Jacques ou o amo, mas de esclarecer que “à medida que os princípios mergulham seu efeito na espessura do espírito, o sujeito, que é esse próprio efeito [cujo destino é a combinação de tais efeitos], devém cada vez mais ativo, cada vez menos passivo”¹³⁰. Também a conexão entre princípio e efeito (entre meio e fim) “não é uma simples causalidade, mas uma utilidade, definindo-se o útil pela sua apropriação, pela sua disposição “a promover o bem””¹³¹. Sendo o “bem” resultado de uma experimentação, equivalente ao “bom” e não uma duplicação do juízo de ‘bem’, de uma moralidade. Não cabendo, assim, uma avaliação de natureza moral ou religiosa a problemas de outra natureza. Tal é a ética praticada por Jacques. Diderot, ao colocar Jacques e seu amo numa relação amistosa, parece nos mostrar que as percepções e as avaliações do amo e as de Jacques

¹²⁷ (MATTOS, 2004, p. 47)

¹²⁸ (DELEUZE, 2009)

¹²⁹ (DELEUZE, 2009)

¹³⁰ (DELEUZE, 2012b, p. 135)

¹³¹ (DELEUZE, 2012b, p. 149)

seguirão o *princípio da afetividade* e, não nos deixa esquecer “que a crença (...) é literalmente *em prol* da simpatia”¹³².

Voltando à natureza problemática do sentido e da natureza humana, passa-se a perceber, pelo tratamento dado por Diderot, que “O caos não pode ser avaliado, senão pela própria lei que lhe é intrínseca; ou seja nenhuma lei regula o caos, mas o caos possui a sua necessidade que é o movimento, a variação”¹³³. Os personagens narram suas histórias e, o movimento, seja enquanto caminham e se aventuram seja enquanto os interlocutores interrompem uns aos outros, dá a estas histórias uma forma e construção sempre moventes; cada história se abre em variações, a cada retomada.

A linguagem, antes de regular o caos e, claro, considerando seu imperativo sistemático, dá visibilidade à luta entre pensamento e palavra. O que nos leva a considerar que não há sentido senão produzido, *fantasiado* e por se fazer.

A existência como sentido ou, ainda, o sentido da existência, só pode ser afirmado em sua natureza experimental, sempre na realização de uma experimentação: “A filosofia deve se constituir como a teoria do que fazemos, não a teoria do que é. O que fazemos tem seus princípios; e o Ser só pode ser apreendido como objeto de uma relação sintética com os próprios princípios daquilo que fazemos.”¹³⁴ E, ao mesmo tempo, a natureza humana também é posta em relação com o caos: “a partir da multiplicidade dos dados da percepção”, pode-se explicar a unidade do espírito – uma ontologia de percepções?

A lógica do sentido (e também a do juízo), presente e praticada no romance pelos personagens e pelo narrador-autor, é inflada e posta em relação com uma lógica outra, aquela entendida na dinâmica do acontecimento, de modo tal que seu efeito “é capaz de destituir o verbo ser e o atributo”¹³⁵. Efeito tão radicalmente posto em cena que, não se é possível atribuir um juízo fixo ou final acerca de Jacques, nem ao menos podemos afirmar ser ele um safado ou não.

JACQUES: Patrão, nunca sabemos para onde vamos, acredite! Mas, como dizia o meu capitão, está escrito lá em cima!

O AMO: E ele tinha razão...

JACQUES: Que o diabo carregue Justine e o sótão indecente onde perdi minha donzelice!

O AMO: Por que insultar uma mulher, Jacques?

JACQUES: Porque, quando perdi a donzelice, tomei uma bebedeira. Meu pai, louco de raiva, me deu uma surra. Um regimento ia passando por lá, daí eu me alisto, estoura uma batalha, levo uma bala no joelho. O que aliás

¹³² (DELEUZE, 2012b, p. 145)

¹³³ (SALES, 2014, p. 107)

¹³⁴ (DELEUZE, 2012, p. 159)

¹³⁵ (DELEUZE, 2013, 181)

trouxe um rosário de aventuras. Se não fosse aquela bala, por exemplo, acho que eu nunca teria me apaixonado. (DIDEROT, 2001, p. 24)

(...)

JACQUES: Patrão, a gente lá é senhor de seus atos? Meu capitão dizia: tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo está escrito lá em cima. O senhor conhece, meu caro amo, algum modo de apagar o que está escrito? Será que eu posso não ser? Será que posso ser outro? Se eu sou eu, será que posso fazer outra coisa diferente do que faço?

O AMO: Tem uma coisa que me intriga: será que você é um safado porque está escrito lá em cima? Ou será que está escrito lá em cima porque eles sabiam que você era um safado? Qual é a causa e qual é o efeito?

JACQUES: Não sei patrão, mas não me trate de safado.
(DIDEROT, 2001, p. 25)

Em diversos momentos, Diderot demonstra, ironicamente, os inconvenientes de se tentar aplicar princípios transcendentais aos problemas vividos *neste lado de cá*. Estes inconvenientes permitem ao romancista empreender, por exemplo, uma crítica ao valor da caridade: há uma passagem¹³⁶ em que Jacques, num lapso de compaixão, doa todo seu dinheiro à uma “pobre mulher” que chora por ter derrubado uma bilha de óleo que lhe custaria meses de trabalho e a miséria de seus filhos pequenos. Ao narrar seu ato, Jacques é levado, pelo Amo, a crer que praticara uma “bela ação”. No entanto, na sequência, esta relação causal não se confirma, uma vez que Jacques é assaltado e, não tendo nada a oferecer aos bandidos, apanha e, por uma sorte de acontecimentos, escapa de ser assassinado. É nesse sentido que Jacques passa a avaliar seus atos e os acontecimentos não mais pela lógica moral-cristão de merecimento, de vício ou de virtude, ao passo que Diderot caminha na direção de pensar as consequências de se atribuir causas transcendentais a problemas de outra natureza, denunciando, assim, que a Justiça tomada a partir de uma justeza de princípios para o bem e para o mal: “Trata-se de uma resignação mais fácil e cômoda”¹³⁷. É quando a lógica transcende do “Está tudo escrito lá em cima!” é subvertida (e não somente invertida) por Diderot, com um Jacques que recebe “aconselhamentos” de baixo para cima: uma nova ordem criativa.

O destino como acontecimento: Do “*Es muß sein*” ao “*Assim eu quis!*” – a redenção¹³⁸ de Jacques

*Redimir o que passou e transmutar todo ‘Foi!’ em ‘Assim eu quis!’ – apenas isto seria para mim redenção!
Assim falou Zarathustra, Nietzsche.*

¹³⁶ (DIDEROT, 2001, pp. 80-3)

¹³⁷ (DIDEROT, 2001, pp. 83-88)

¹³⁸ Da redenção, em *Assim falou Zarathustra*

Se afirmamos que Diderot, com seu *Jacques, o fatalista*, ao mesmo tempo em que se distancia de uma lógica *anti-natureza* e caminha na direção de uma lógica ou de uma *filosofia do acontecimento* e, até mesmo, de uma *arte dos encontros*, tal afirmação só atinge sua potência ética à medida em que se é posta a questão: “Que quer dizer então querer o acontecimento? Será que é aceitar a guerra quando ela chega, o ferimento e a morte quando chegam?”¹³⁹ Mais para o meio e final do romance, Jacques passa a afirmar o “Está escrito lá em cima”, não como quem afirma certa resignação ou como aquele que justifica seus atos como algo que “Tinha que acontecer”. Desse modo, Jacques ajuda-nos a pensar uma arte dos encontros não como sendo a afirmação de “um viver ao acaso dos encontros” – “Por que tentar escapar do acaso? É que o “acaso dos encontros faz com que corramos o risco de encontrar algo mais potente do que nós que nos destruirá”¹⁴⁰ –. Viver ao acaso dos encontros implica um descuidado de si, implica o esquecimento do exercício da prudência diante dos encontros, há encontros que podem ser destrutivos, repetimos. Também “querer o acontecimento” não pode ser reduzido à resignação – “É muito provável que a resignação seja ainda uma figura do ressentimento, ele que, em verdade, tantas figuras possui” –. *Fazer a liberdade acontecer* ou, ainda, transmutar todo “Assim deve ser!” em “Assim eu quis!” não implicaria, necessariamente, uma atitude e uma mudança de vontade: “A meu gosto da morte, diz Bousquet, que era falência da vontade, eu substituirei um desejo de morrer que seja a apoteose da vontade” – troca sua vontade orgânica por um vontade espiritual”¹⁴¹. Essa inversão ou mudança de vontade, Jacques não a compreende como sendo liberdade, mas antes o exercício de uma “liberdade sem motivo” que “é o verdadeiro caráter de um louco”¹⁴².

Se acompanharmos o diálogo abaixo, entre Jacques e seu amo, perceberemos que a questão da liberdade está, para Jacques e também para Diderot, diretamente ligada à vontade enquanto efeito de uma causa, sem a qual a vontade não funcionaria senão de modo contrário à sua natureza física. À maneira de seu Capitão, praticante de um singular espinosismo, Jacques nos mostra que ainda “não sabemos muito bem o que pode um corpo” e que nos enganamos a cada vez que julgamos ser “donos de nossa vontade”, sem que esta aconteça de modo interligado às causas externas. Nesse sentido, “o querer a morte” é mais a crença na existência de uma causa inexistente, uma não-causa – quero porque quero/ a vontade pela

¹³⁹ (DELEUZE, 2009, p. 152)

¹⁴⁰ DELEUZE apud SALES – *A preparação para os encontros: o acaso*, 2014, p. 210.

¹⁴¹ (DELEUZE, 2009, p. 152)

¹⁴² (DIDEROT, 1962, p. 242)

vontade – ou mesmo um efeito decorrente de uma causa triste (um poder sobre a vontade) do que uma vontade livre:

O Amo __ Estás pensando em quê?

Jacques __ Penso que, enquanto me falava e eu lhe respondia, estava falando sem querer, e eu lhe respondia sem querer.

O Amo __ E depois?

Jacques __ Depois? Que éramos duas verdadeiras máquinas vivas e pensantes.

O Amo __ Mas agora que queres?

Jacques __ Por minha fé, continua tudo igual. Há apenas nas duas máquinas uma mola a mais em jogo.

O Amo __ E essa mola...?

Jacques __ Que o diabo me carregue se concebo que possa funcionar sem causa. Meu capitão dizia: “Suponha uma causa, segue-se um efeito; de uma causa fraca, um fraco efeito; de uma causa momentânea, um efeito de momento; de uma causa intermitente, um efeito intermitente; de uma causa contrariada, um efeito retardado; de uma causa cessante, um efeito nulo”.

O Amo __ Mas parece-me que sinto dentro de mim mesmo que sou livre, como sinto que penso.

Jacques __ Meu capitão dizia: “Sim, agora, quando não quer nada, mas queira precipitar-se do cavalo.”

O Amo __ Pois bem! Precipitar-me-ei.

Jacques __ Alegrementemente, sem repugnância, sem esforço, como quando lhe apraz descer à porta de um albergue?

O Amo __ Não da mesma forma; mas que importa, desde que me precipite, e prove que sou livre?

Jacques __ Meu capitão dizia: “Como! Não vê que sem minha contradição jamais teria tido a ideia de quebrar o pescoço? Sou eu, portanto, que o agarro pelo pé, e o atiro fola da sela. Se sua queda prova alguma coisa, não prova, pois que é livre, mas que é louco”. Meu capitão dizia ainda que o gôzo de uma liberdade que possa ser exercida sem motivo é o verdadeiro caráter de um maníaco”.

O Amo __ É muito forte para mim; mas, a despeito de teu capitão e de ti, continuarei a crer que quero quando quero.

Jacques __ Mas se é e sempre foi senhor de seu querer, por que não quer, neste momento, amar uma macaca; e por que não deixou de ter amor por Agathe tôdas as vezes que quis? Meu amo, passamos três quartas partes da vida querendo e não fazendo.

O Amo __ É fato!

Jacques __ E fazendo sem querer.

(DIDEROT, 1962, pp. 241-2)

Assim colocados, por Jacques, a vontade e o querer, compreendemos a liberdade ou, ainda, o *homem livre* sobretudo como aquele que “captou o próprio acontecimento e porque não o deixa efetuar-se como tal sem nele operar, ator, a contra-efetuação”¹⁴³. Desse modo, há em Diderot um distanciamento da compreensão moral, de uma moral transcendente de destino.

O destino é primeiramente a unidade ou o laço das causas físicas entre si; os efeitos incorporais são evidentemente submetidos ao destino, na medida em

¹⁴³ (DELEUZE, 2009, p. 155)

que são o efeito dessas causas. Mas na medida em que diferem por natureza destas causas, entram uns com os outros em relações de quase-causalidade e em conjunto entram em relação com uma quase-causa ela própria incorporal, que lhes assegura uma independência muito especial, não exatamente com relação ao destino, mas com relação à necessidade que deveria normalmente decorrer do destino. (DELEUZE, 2009, p. 175)

Então, como pensar o destino e mesmo o acontecimento senão sob a forma de uma estrutura problemática, imbricada? É este o processo ou, ainda, a natureza estrutural que permite a Diderot colocar a problemática do destino sobre outras bases que não as de uma progressão causal, tendo cada acontecimento não como o meio de se atingir uma resolução, mas, ao contrário, identifica-lo como problema. O acontecimento, antes de funcionar como causa-prima, cujos efeitos resultariam numa unidade entendida enquanto destino, nos conduzem a um outro problema, o de se perguntar “Haveria uma comunicação dos acontecimentos?” E, “como um acontecimento torna-se destino?” Uma interpretação do acontecimento enquanto “o que se torna” destino, seria a redução da dimensão problemática do acontecimento, é dizer, o acontecimento tomado enquanto causa-prima. Tal interpretação que procede por redução nos vem como uma “malograda encarnação do destino”, uma contra-efetuação fraca porque se pretende reparadora: “A contra-efetuação não é nada, é a do bufão quando ela opera só e pretende valer para o que *teria podido* acontecer.”¹⁴⁴

Diderot parece nos conduzir a um desafio ético: “Se querer é querer o acontecimento, como não haveríamos de querer também sua plena efetuação em uma mistura corporal e sob esta vontade trágica que preside a todas as ingestões?”¹⁴⁵ É este o aspecto e a figura do ressentimento, o da “corporificação do acontecimento e do destino” pela Sra. de la Pommeraye, a redução da dimensão problemática do acontecimento transformada no drama de uma efetuação fraca do destino: a de voltar-se contra ele, em vez de, criativamente, experimentar a contra-efetuação.

Mas ser o mímico do que acontece efetivamente, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação (...) Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contra-efetuação o libera sempre para outras vezes. (DELEUZE, 2009, p. 164)

Por outro lado, tem-se cada vez mais o contato com um narrador que parece afirmar que “não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento de inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura”¹⁴⁶. O ato de compor um romance é

¹⁴⁴ (DELEUZE, 2009, p. 164)

¹⁴⁵ (DELEUZE, 2009, p. 160)

¹⁴⁶ (DELEUZE, 2009, p. 164)

ele também um acontecimento e um personagem é uma possibilidade experimental de contra-efetuação. Ou, colocado de outro modo, o narrador pensa e compõe o romance sobre as bases de uma estrutura problemática, a do acontecimento: *São os acontecimentos que tornam a linguagem possível*.¹⁴⁷

Tudo o que estou vos dizendo, leitor, aprendi com Jacques, confesso, pois não gosto de me cobrir de honra com a argúcia alheia. Jacques não conhecia nem a palavra vício, nem a palavra virtude; achava que nascemos felizes ou infelizes. Quando ouvia pronunciar as palavras recompensa e castigo, dava de ombros. Segundo ele, recompensa era o encorajamento dos bons; castigo, o pavor dos maus. “Poderia ser de outro modo”, dia ele, “se não existisse liberdade e se nosso destino está escrito lá em cima?” Acreditava que um homem caminha necessariamente ou para a glória ou para a ignomínia, como uma bola que tivesse consciência de si mesma seguiria ao longo da encosta de uma montanha; acreditava que, se fosse conhecido o encadeamento das causas e efeitos que formam a vida de um homem desde o primeiro instante de seu nascimento até o último suspiro, ficaríamos convencidos de que ele não fez se não o que tinha de fazer. (DIDEROT, 2001, p. 162)

À medida que a narrativa acontece, o romance se dá sob a forma de um acontecimento (atentamos para este aspecto ao afirmarmos, *na primeira parte*, o romance enquanto objeto de um encontro múltiplo), é dizer, o romance pensa o próprio romance (a composição) e nos dá a pensar algo que lhe escapa, seu fora: “Como o acontecimento, considerando “a natureza das compatibilidades e das incompatibilidades alógicas entre si, entre acontecimentos, tornam a linguagem (e a *cadeia* narrativa) possível?” Desse novo problema que se coloca, é dado perceber, repetimos, a estrutura problemática (a *cadeia secreta* do romance?) que deslocará, sobre uma base nova num plano não abstrato, o problema da liberdade. Como quando o narrador nos conta que Jacques, tendo compreendido a comunicação dos acontecimentos, não é levado a agir tal como aquele que pretende “superar o acontecimento”, colocando-se num plano superior a todo acontecimento, no sentido de controlar sua efetuação ou mesmo prevê-la e evitá-la, mas sendo tal compreensão e mesmo “encarnação” uma maneira de liberar o acontecimento em sua potencialidade.

Segundo esse sistema, alguém poderia ser levado a pensar que Jacques não se regozijava, não se afligia por nada; mas isso não era verdade. Conduzia-se mais ou menos como vós e eu. Agradecia a seu benfeitor, para que continuasse a fazer-lhe o bem. Encolerizava-se com o homem injusto e, quando lhe objetam que então ele parecia com o cão que morde a pedra que o feriu, dizia: “Absolutamente não, não se pode corrigir a pedra mordida pelo cão; o homem injusto é modificado pelo cacete.” Amiúde era insequente, como vós e eu, e sujeito a esquecer seus princípios, salvo em algumas circunstâncias, nas quais ficava evidentemente dominado pela sua

¹⁴⁷ (DELEUZE, 2009, p. 187)

filosofia; então, ele dizia: “Isso tinha de acontecer, pois estava escrito lá em cima.” Esforçava-se para prevenir o mal; era prudente, embora tivesse o maior desprezo pela prudência. Quando o acidente acontecia, voltava ao refrão; consolava-se. Ademais, bom homem, franco, honesto, corajoso, apegado, fiel, muito cabeçudo, mais tagarela ainda e aflito, como vós e eu, por ter começado a história de seus amores sem ter praticamente nenhuma esperança de termina-la. (DIDEROT, 2001, p. 163)

Assim sendo, pode-se dizer que Diderot nos coloca duplamente em contato com o acontecimento, ou, ainda, que Jacques experimenta a dupla estrutura dos acontecimentos: “ele *compreende o acontecimento puro* na sua verdade eterna, independentemente de sua efetuação espaço-temporal (...). Mas, também e ao mesmo tempo, em um mesmo lance, ele *quer a encarnação*, a efetuação do acontecimento puro incorporal em um estado de coisas e em seu próprio corpo, em sua própria carne”¹⁴⁸. *Tendo se identificado à quase-causa*, Jacques “quer corporalizar” o efeito incorporal dos acontecimentos; aos poucos, acompanhamos as metamorfoses de Jacques que se torna “o comediante de seus próprios acontecimentos”. Ou, ainda, uma narrativa que parte da “vontade de ver além do “Es muß sein!”, em outras palavras, de ver o que sobra da vida quando o homem se livra de tudo o que considerava então como missão”¹⁴⁹. Nesse sentido, “tornar-se o comediante de seus próprios acontecimentos” (e não dizemos de nossos atos, um ato está para uma combinação de acontecimentos) é também um exercício de *contra-efetuação*: trata-se do distanciamento da “compreensibilidade conceitual da existência”¹⁵⁰. Com seu Jacques, Diderot não somente enaltece o acontecimento sem “querer sua encarnação”, assim como não faz do romance, da história de Jacques e seu amo, um tratado acerca da liberdade, mas, sobretudo num sentido erótico da expressão: *faz a liberdade acontecer*. A *contra-efetuação* torna-se então uma via possível para se experimentar criativamente a vida, a encarnação criativa do destino; Diderot, contrariando as expectativas daqueles que se agarram ao fatalismo enquanto crença, faz de Jacques um fatalista *não sério*, um fatalista da leveza?

Esqueci-me de dizer-vos, leitor, que Jacques nunca andava sem um cantil cheio do melhor vinho, que ficava pendurado no arçã da sela. (...) Quando o destino emudecia em sua cabeça, explicava-se através do cantil, era uma espécie de Pítia portátil, silenciosa quando vazia. Em Delfos, a Pítia, com os saíotes arrepanhados, sentada com a bunda de fora sobre o típode, recebia inspiração de baixo para cima. Jacques, em seu cavalo, e o gargalo virado para a boca, recebia sua inspiração de cima para baixo. Quando a Pítia e Jacques proferiam seus oráculos, ambos estavam bêbados. Ele achava que o Espírito Santo descera aos apóstolos num cantil; chamava Pentecostes de a festa dos cantis. Deixou um breve tratado sobre todas as espécies de

¹⁴⁸ (DELEUZE, 2009, p. 149)

¹⁴⁹ (KUNDERA, 2008a, p. 192)

¹⁵⁰ (VIESENTEINER, 2011, p. 192)

adivinhações, tratado profundo, no qual dá preferência à adivinhação de Bacbuc, ou pelo cantil.

(...)

Platão e Jean-Jacques Rousseau, que enalteceram o bom vinho sem bebê-lo, são, em sua opinião, dois falsos irmãos do cantil. (DIDEROT, 2001, pp.199-200)

Tal é o sentido criativo e experimental da contra-efetuação que Diderot marca a passagem do pesado ao leve. A gravidade ou ainda o espírito de gravidade, implicado na máxima do capitão e que é retomada por Jacques, dá lugar à leveza. O tom sério e metafísico do veredicto “Tá tudo escrito lá em cima” é atravessado por contingências e acasos e termina com uma grande brincadeira: com Jacques, Diderot volta a afirmar o mundo enquanto “campo de contingências”; Jacques e seu amo caminham não como quem carrega um fardo pesado mas, o *fardo da insustentável leveza do ser*. Jacques é um fatalista da leveza, da leveza de um mundo e de um modo de vida liberado dos *es Muß sein* do destino, da causalidade e da sucessão historicista.

O respeitoso “Es muß sein!” que a *Grande História* inspira é mais perigoso que a pequena história narrada em um romance. Kundera e Diderot fazem-nos pensar: “Qual é a eterna condição das tragédias?” Ou, ainda, “Quais as implicações da tragédia tomada fora do contexto dos destinos pessoais?” A *Grande história*, essa perversão da tragédia, com suas guerras só pode nos mostrar isso: “A existência de ideais que têm maior valor que a vida humana. E qual é a condição das guerras? A mesma coisa. Você é obrigado a morrer, porque parece que existe qualquer coisa superior à sua vida. A guerra só pode existir no mundo da tragédia; desde o princípio de sua história, o homem não conheceu senão o mundo trágico e não é capaz de sair disso.”¹⁵¹

Jacques, ao não dar ouvidos a este austero *es muß sein!*, nos dá a pensar que se há um fatalismo em Diderot é o da afirmação de um *determinismo materialista* – como muitos comentadores e críticos de literatura já perceberam e classificaram a última fase do pensamento do romancista-filósofo como sendo praticante de um *materialismo ateu* – colocado em potência, com o romance: “apreender a si mesmo como acontecimento”. É dizer, a univocidade do ser enquanto a “afirmação de uma síntese disjuntiva para além não somente das contradições lógicas, mas mesmo das incompatibilidades alógicas”¹⁵²: *acaso fortuito*.

As distintas versões que Jacques inventa acerca da morte de seu Capitão, assim como o movimento de seu cavalo, antes de conduzirem Jacques à busca por uma significação transcendente, lá de cima, dão visibilidade à uma comunicação de natureza outra: uma

¹⁵¹ (KUNDERA, 1990, p. 122)

¹⁵² DELEUZE, 2009, pp. 183-4

comunicação dos acontecimentos, numa relação sempre de quase-causalidade. Ao *apreender a si mesmo enquanto acontecimento*, Jacques se diferencia da Sr. de La Pommeraye, aquela cuja “encarnação do destino” consistiu em ir contra o próprio destino, movida por um sentimento ou ainda um ressentimento para com a vida, ela se crê capaz de “tomar as rédeas” de seu destino – o oponente da Sr. de La Pommeraye já não é mais o marquês des Arcis, mas o próprio destino”¹⁵³, encarnação que só poderia ser malograda –. Jacques, já nas páginas finais do romance, atinge “o sentido último da contra-efetuação”: a descoberta do indivíduo como *caso fortuito*. *Contra-efetuando cada acontecimento*, nosso ator-comediante-dançarino torna-se “o comediante de seus próprios acontecimentos”¹⁵⁴ Dizer contra-efetuação não é o mesmo que dizer que Jacques toma o lugar de deus, mas, ao contrário, afirmar a existência de muitos deuses – Os Deuses morreram, mas eles morreram de rir ouvindo um deus dizer que era o único. “Não será precisamente isto a divindade, que haja deuses, que não haja um Deus?”¹⁵⁵.

___ (...) qualquer que seja a quantidade de elementos de que sou composto, sou uno; ora, uma causa só tem um efeito; sempre fui uma causa; nunca tive de produzir senão um efeito; minha duração é, portanto, apenas uma sequência de efeitos necessários. Jacques raciocinava assim, como seu capitão. (DIDEROT, 2001, pp. 162-3)

Quando Jacques afirma a univocidade do ser, sua duração enquanto “uma sequência de efeitos necessários” é já, duplamente, afirmando *sua* multiplicidade –“numericamente um, formalmente múltiplo”¹⁵⁶ – de modo tal que a contemporaneidade do pensamento de Diderot e mesmo sua articulação com *uma filosofia do acontecimento* está diretamente relacionada à necessidade de se avaliar como Diderot, com seu *Jacques*, pôde “conjuguar dois modos de aproximação à primeira vista incompatíveis: o transcendental e o ontológico”¹⁵⁷ ___ conjuguar destino e identidade para afirmar a univocidade do Ser, não por negação ou por *uma semelhança relativa [que] remeteria a uma identidade superior*¹⁵⁸, mas enquanto multiplicidade e acontecimento – sua *redenção*.

¹⁵³ (MATTOS, 2004, p. 156)

¹⁵⁴ (DELEUZE, 2009, p. 153)

¹⁵⁵ NIETZSCHE apud DELEUZE, 1976, p. 3

¹⁵⁶ DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2016, p. 110

¹⁵⁷ (ZOURABICHVILI, 2016, p. 28)

¹⁵⁸ (ZOURABICHVILI, 2016, p. 110)

QUARTA PARTE

A LEVEZA COMO VALOR ESTÉTICO

OUTRA HOMENAGEM, EM ATO

Ainda o fatalismo romântico: homo sentimentalis e o desafio ético

Com a opção por uma dinâmica transversal e pela estrutura narrativa composta sob a base e forma de conversações, Diderot nos obriga a proferir, minimamente, “Jacques e seu amo” sempre postos em relação um com o outro, nunca sozinhos; oferece-nos uma outra alteridade possível – um processo de *dessubjetivação*, diria Foucault; um esquecimento do “EU”, diria Nietzsche. Por outro lado, com seu narrador de tom confessadamente (e, quase sempre, ironicamente) autoral, Denis Diderot (juntamente a outros romancistas como Sterne) insere-se na história do romance aproximando-se daqueles que não impõem à narrativa um “eu” lírico, sempre fazendo da escritura uma experiência ontológica complexa: “na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência”¹⁵⁹ – assim como o narrador, mesmo havendo por vezes a afirmação da presença de um “eu” autoral, torna-se já *médium*. Opção esta que radicalmente coloca o problema da liberdade para além do livre arbítrio, da liberdade individual. O romance, nesta perspectiva, não se deixa transformar numa aventura encerrada em um “eu”, numa aventura narcísica, de modo tal que cada interrupção, seja de Jacques, seja do amo, marca, por outro lado, a impossibilidade de introdução do “eu” lírico no romance, sobretudo no romance praticado por Diderot.

As constantes investidas do amo a Jacques – “E a história de seus amores?” – parecem reclamar o amor enquanto relato em sua dimensão “egoísta”, no entendimento do amor como sendo diretamente relacionado ao sofrimento – o prazer buscado e encontrado no sofrimento; é dizer, o Amo parece buscar uma alteridade, com relação a Jacques, que é firmada na necessidade de uma comunhão entre aqueles que sofrem por amor, para daí extrair o prazer amor.

No entanto, nem mesmo quando restrito à sua dimensão, digamos, mais “egoísta” – aqui entendida no relato dos amores de Jacques e de seu amo – o romance e suas personagens não fazem uso da forma de um monólogo, mas sempre de uma conversação. Também Jacques não se torna a extrema inversão, a de tomar o sentimento, o amor em uma perspectiva centrada num “eu”, naquele que sente – o amor tornado duplamente sentimentalismo – amar mais o amor do que o ser/objeto amado e o apequenamento daquele que ama como sendo indigno daquele amor, infinitamente maior. E é neste ponto que nos centraremos nesta seção: Diderot,

¹⁵⁹ (NIETZSCHE, 1992, p. 47)

ao tratar a sensibilidade não numa perspectiva lírico-egoísta, recoloca o romance e a arte como um constante desafio ético, o de não fazer da sensibilidade – esse cuidado e atenção para com a existência e a vida – o valor dos valores, numa inversão reduzida à sentença: *Sinto, logo existo – única prova ontológica indubitável.*¹⁶⁰

Penso, logo existo é uma afirmação de um intelectual que subestima as dores de dente. *Sinto, logo existo* é uma verdade de alcance muito mais amplo e que concerne a todo ser vivo. Meu eu não se distingue essencialmente do seu eu pelo pensamento. Muitas pessoas, poucas ideias: pensamos todos mais ou menos a mesma coisa, transmitindo, pedindo emprestado, roubando nossas ideias um do outro. Mas se alguém pisa no meu pé, só eu sinto a dor. O fundamento do eu não é o pensamento, mas o sofrimento, sentimento mais elementar de todos. No sofrimento, nem um gato pode duvidar de seu eu único e não intercambiável. Quando o sofrimento é muito agudo, o mundo desaparece e cada um de nós fica só consigo mesmo. O sofrimento é a Grande Escola do egocentrismo. (KUNDERA, 1990, p. 197)

Tendo Diderot se dedicado à sensível tarefa de crítico de arte, acabou por torna-se conhecedor do público de seu tempo. A tagarelice de Jacques é de tal maneira contrastada com um tempo em que “se tagarelou tanto sobre a arte e se considerou tão pouco a arte”¹⁶¹ – e as interpelações de seu amo são aqui representativas desse tempo – que se recordarmos a forte dor de garganta a qual acometera Jacques no desfecho do romance, logo no meio do relato de seus amores, de um modo nada sentimentalista – e aqui como em Diderot e Kundera o emprego do termo sentimentalista se faz em oposição a sensibilidade estética –, poder-se-ia ser entendida como uma recusa por parte de Diderot em fazer, em narrar uma história, um conto de amor que agradasse a esse público. Por outro lado, temos o Amo como um tipo de “ouvinte estético, em cujo lugar costumava sentar-se até agora, nas salas de teatro, um estranho *quidproquo* [quiproquó] com pretensões meio morais e meio douradas, o crítico.”¹⁶² Diderot parece reclamar outro tipo de “ouvinte estético”, juntamente com seu narrador: “_Vós, leitor, que assim como o amo de Jacques anseia por ouvir uma história de amor, a história dos amores de Jacques, peço que o deixe em paz! Acaso não entendestes que o pobre Jacques fora acometido por uma terrível dor de garganta? Não bastasse a demorada história da Madame e do Marquês e, ainda, cobram de Jacques o relato de seus amores?”¹⁶³

Ademais, leitor, continuamos nos contos de amor; narrei vos um, dois, três, quatro contos de amor; ainda narrarei outros três ou quatro contos de amor: são muitos contos de amor.

Por outro lado, é verdade que, se escrevemos para vós, é preciso prescindir de vosso aplauso ou então servir ao vosso gosto, e vos decidistes pelos

¹⁶⁰ (KUNDERA, 1990, p. 198)

¹⁶¹ (NIETZSCHE, 1992, p. 134)

¹⁶² (NIETZSCHE, 1992, p. 133)

¹⁶³ Estas falas não remetem originalmente a nenhum dos diálogos do romance, são uma reformulação minha, leitora do romance de Diderot.

contos de amor. Todas as vossas novelas, em verso ou prosa, são contos de amor; quase todos os vossos poemas, elegias, élogos, idílios, canções, epístolas, comédias, tragédias e óperas são contos de amor. Quase todas as vossas pinturas e esculturas não passam de contos de amor.

Tomais os contos de amor como sendo todo o alimento, desde que existis; nunca vos cansais dele. Sois mantido nesse regime e continuareis a sê-lo por muito tempo ainda, homens e mulheres, crianças grandes e pequenas, sem que vos canseis dele. Na verdade, isso é maravilhoso. Eu gostaria que a história do secretário do Marquês des Arcis também fosse um conto de amor; mas temo que não seja, e que fiqueis entediado. Tanto pior para o Marquês des Arcis, para o amo de Jacques, para vós, leitor e para mim (DIDEROT, 2001, pp. 163-4)

Na sequência, o narrador parece prosseguir no sentido de alertar para a dimensão e a tomada lírico-egoísta do sentir, da sensibilidade, em suas implicações existenciais e artísticas. A tomada lírico-egoísta do sentir implica um fechamento do sentimento num “eu” e uma conseqüente “perda do mundo”, na medida em que um homem fechado para o mundo, fechado em sua dor, é um homem insensível as dores do mundo. Nessa lógica, cada um, encerrado em sua “eudade”, toma para si o argumento da experiência sensível como sendo uma experiência da alma – a interiorização do sentimento, do sentir. Também nesse sentido, o amor é tomado enquanto *espiritualização da sensualidade*, como advertiria Nietzsche, tempos mais tarde. A respeito desse imperativo de alma no romance, acreditamos que Kundera e, muito antes, Diderot, apresentam-se “hostis à transformação do romance em confissão pessoal” e fazem do romance e do movimento do romancista uma grande *poesia antilírica*.¹⁶⁴

Há um momento em que quase todas as mocinhas e rapazes caem na melancolia; são atormentados por uma vaga inquietude que paira em todas as coisas; nada encontra que acalme. Procuram a solidão; choram; o silêncio dos claustros os toca; a imagem da paz que parece reinar nas casas religiosas os seduz. Tomam esse sentimento pela voz de Deus que os chama, pelos primeiros esforços de um temperamento que se desenvolve: é precisamente quando a natureza os solicita que abraçam um gênero de vida contrário aos votos da natureza. O erro não dura; a expressão da natureza se torna mais clara: reconhecem-na, e o ser sequestrado cai em lamentações, langor, vapores, loucura ou desespero... Esse foi o preâmbulo do Marquês des Arcis. Desgostoso do mundo na idade de dezessete anos, Richard (este é o nome do secretário) fugiu da casa paterna e tomou o hábito de premonstratense. (DIDEROT, 2001, p. 164)

Neste momento, sou tentada a imaginar a vida de Jacques em plena *idade lírica* – esse momento em que quase todas as mocinhas e rapazes caem na melancolia; são atormentados por uma vaga inquietude que paira em todas as coisas; nada encontra que acalme. Procuram a solidão; choram; o silêncio dos claustros os toca...- Jacques ouviria então o “chamado” a encerrar-se num convento e – por um golpe do acaso, encontra a religiosa Suzanne Simonin?

¹⁶⁴ (KUNDERA, 2006, p. 51)

A este imperativo de lirização do/no romance, em sua aparente inversão, a insensibilidade como falta de sensibilidade, Diderot nos apresenta Jacques sob a forma de um constante desafio ético:

O AMO: Jacques, és um bárbaro, tens um coração de bronze.

JACQUES: Não, meu senhor, não, tenho sensibilidade, mas a reservo para melhores ocasiões. Os dissipadores dessa riqueza são tão perdulários quando é preciso economizá-la, que não mais a têm quando precisam ser pródigos. (DIDEROT, 2001, p. 185).

Pelo diálogo acima, percebemos a colocação da diferença entre sentimentalismo e sensibilidade; a este imperativo de lirização no romance e também na vida – Jacques é acusado de ser “insensível”, de ser “um coração de bronze” pelo amo – demos, aqui, o nome de *Fatalismo romântico*, sendo este o *desafio ético* de Diderot e também de Kundera, o de resistir a tal fatalismo – imperativo de lirização – na composição de seus romances.

Kundera e Diderot – *um encontro múltiplo*

Em vez de apresentar uma definição de *encontro*, interrompo o processo analítico para mobilizar uma conversação entre Milan Kundera e Denis Diderot. Antes que se busque a comprovação de tal conversa entre os autores, esclareço que este *encontro* é um desejo de meu pensamento; os diálogos não encontram sustentação nem mesmo cronológica, as relações aqui feitas obedecem tão somente à ordem, fortuita e ocasional, de minhas leituras. As referências diretas aos autores, seja a Kundera seja a Diderot, serão sinalizadas com aspas e em notas de rodapé, visto que são mantidos seus nomes próprios, em colocações de sua(s) autoria(s) tomadas de suas obras, e que, por ora, são *desterritorializadas* e postas novamente em movimento a cada citação aqui feita, uma vez que uso destas citações dos autores para compor a conversação que seguirá e que é, ao meu modo, uma despretensiosa homenagem a estes romancistas, mas também a colocação de uma série de aspectos formais e estéticos que são percebidos em ambos os autores e que, muito por isso, fazem com que estes romances figurem de modo muito latente e experimental dentre as minhas preferências literárias, para além das questões de gosto. E, sendo este um trabalho que pressupõe certo rigor acadêmico, convém esclarecer que, por vezes, não contendo-me em somente ler e escutar a conversa dos que estão ali presentes, interrompo a leitura e a conversação travada entre eles e coloco-me sob a forma de narradora.

:

(COMPOSIÇÃO) – Diderot, ao compor o romance à maneira de um conversação constante entre Jacques e seu amo permite-nos perceber e fazer da relação entre Criado e Amo a colocação de uma intuição do mundo e da existência enquanto multiplicidade: “*uma multiplicidade não se define pelo número de seus termos. Não são nem os elementos, nem os conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, como alguma coisa que ocorre entre os elementos ou entre os conjuntos (...). Até mesmo, se há apenas dois termos, há um E entre os dois, que não é nem um nem outro, nem um que se torna o outro, mas que constitui, precisamente, a multiplicidade*”¹⁶⁵.

(EFEITO DA COMPOSIÇÃO) – Da relação entre criado e amo faz-se sentir a presença de uma “moral em ato” ou, ainda, uma ética dentro do romance de Diderot; Jacques e seu amo parecem dizer-nos, com seus atos: “a equivalência de emoções deve produzir a equivalência de condutas”¹⁶⁶, de modo tal que se pode dizer que o efeito dessa singular relação é também a articulação entre necessidade moral e necessidade natural – esta é a libertinagem das personagens diderotianas (e também das de Kundera).

(CENÁRIO) Apresentemos a seguinte disposição de enunciação das personagens ali presentes: num primeiro plano, Kundera e Diderot travam uma conversa sobre ‘a arte do romance’; mais ao fundo, quatro homens bebem e se interrompem a contar as histórias de seus amores – estes quatro homens podem ser, muito provavelmente, os dois *Jacques* que se encontram na companhia de seus amos, os de Kundera e os de Diderot; também ali presente, está uma jovem rapariga leitora de romances, que espreita a conversa, sentada à mesa, entre os romancistas que conversam e os quatro homens.

O primeiro diálogo começa com o velho romancista vivo, Milan Kundera, que sorri recordando-se de um de seus romances preferidos – *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Kundera está diante de Denis Diderot. Diderot escuta Kundera, com bom humor. Mais para o meio, pode-se perceber a inserção de diálogos dentro deste diálogo inicial e aos poucos uma conversação se dá pela escuta interessada e pela interrupção entre os que estão ali presentes, sempre em uma ressonância de vozes e leituras.

[Com um sorriso bem humorado, Kundera se lembra de Jacques e seu amo:

— *Ah, os russos ...Ainda me perguntam por que eu prefiro Jacques a Dostoiévski...]*

¹⁶⁵ (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 29)

¹⁶⁶ (MATTOS, 2004, p. 10)

KUNDERA (*dirigindo-se a Diderot*)¹⁶⁷: __ Demorei certo tempo para entender esta minha preferência e aversão a Dostoievski (a qual revelava-se, para minha surpresa, esteticamente, e sem nenhuma pretensão de objetividade), até que na introdução de *minha variação*, tentei fazer não somente o *elogio* a Jacques, mas fiz de minhas percepções acerca do romance a colocação de minhas escolhas estéticas, dos modos de pensamento os quais tento aproximar-me, em meu fazer romanesco: “Em toda a história do romance mundial, seu *Jacques le fataliste* é a recusa mais radical ao mesmo tempo da ilusão realista e da estética do romance dito psicológico”. Esta também era a minha recusa, *uma reprovação estética*.

[*Kundera, feito um menino em êxtase?, continua...*]

KUNDERA: “ __ A história da sociedade cristã é uma escola milenar de sensibilidade; Jesus na cruz ensinou-nos a adular o sofrimento; a poesia cavaleiresca descobriu o amor; a família burguesa nos fez sentir a saudade do lar; a demagogia política conseguiu "sentimentalizar" a vontade de poder. Foi toda essa longa história que deu forma à riqueza, à força e à beleza de nossos sentimentos. Mas, a partir do Renascimento, a sensibilidade ocidental foi equilibrada por um espírito complementar: o da razão e da dúvida, do jogo e da relatividade das coisas humanas. É então que o Ocidente entra em sua plenitude.”¹⁶⁸

[*E continua...*]

KUNDERA:¹⁶⁹ __ Quando penso que os dois séculos de realismo psicológico criaram algumas normas quase invioláveis: 1. é preciso dar o máximo de informações sobre um personagem: sobre sua aparência física, sobre sua maneira de falar e de se comportar; 2. É preciso tornar conhecido o passado de um personagem, pois é nele que se encontram todas as motivações de seu comportamento presente; e 3. O personagem deve ter total independência, quer dizer que o autor e suas próprias considerações devem desaparecer para não atrapalhar o leitor que quer ceder à ilusão e tomar a ficção por uma realidade...

[*Já percebendo que se pôs a tagarelar – feito um Jacques? – Kundera brinca e dirige-se ao seu interlocutor, Diderot*]

¹⁶⁷ Fala criada partir da colocação de Kundera em *A arte do romance*, 1988b, p. 13

¹⁶⁸ (KUNDERA, 1988a, p. 8)

¹⁶⁹ (Esta fala remete a – KUNDERA, 1988b, p. 35)

KUNDERA: ____ Aliás, o que nos trouxe até aqui, a ter esta conversa?

DIDEROT: ____ Possivelmente, algum mau leitor cansado dos contos de amor. Ou, um simpatizante de Jacques que ainda insiste em pensar como Parmênides e põe-se a se divertir às nossas custas e, sob a forma da mais leve das brincadeiras, nos coloca aqui sentados a beber este vinho ruim e a conversar.

[*Enquanto Kundera e Diderot conversam sobre a ‘arte do romance’, a rapariga leitora de romances pensa a colocação de um desafio ético: a recusa ao homem sentimental é uma reprovação estética*]

A RAPARIGA LEITORA DE ROMANCES (*lembrando-se de seus romancistas e romances e personagens preferidos*): ____ “Eram todos poetas do romance: apaixonados pela forma e por sua novidade; preocupados com a intensidade de cada palavra, cada frase; seduzidos pela imaginação, que tenta ultrapassar as fronteiras do “realismo”; mas ao mesmo tempo impermeáveis a qualquer sedução lírica – hostis à transformação do romance em confissão pessoal; alérgicos a toda ornamentação da prosa; inteiramente concentrados no mundo real. Todos eles conceberam o romance como uma grande *poesia antilírica*.¹⁷⁰

JACQUES (*tendo escutado algum ponto da conversa dos homens ao lado*): ____ Curioso, esse senhor ao lado fala desse *homo sentimental* e vem-me à memória a história da Sra. De La Pommeraye!

O AMO: ____ Crês que ela seja um exemplo de mulher não *sentimentalis*, meu Jacquesinho?

JACQUES: ____ Penso justamente o contrário. Que tendo ela armado todo aquele *quiprocó* na vida do Marquês des Arcis é que ela não escapa de ser uma dama *sentimentalis* da pior categoria – *Que diabo de mulher!* Ela age tomada pela vingança; e a vingança talvez seja o estágio mais rasteiro que um *homo* (e também uma mulher) possa experimentar; suas ações são as ações de um ressentido e o *homo* (e também uma mulher) do ressentimento é aquele que não contento em culpar-se por ainda sentir amor por alguém – indigno desse amor!, passa a culpar o outro pela falta deste. A Sra de La Pommeraye é uma *femme* do ressentimento...

¹⁷⁰ (KUNDERA, 2006, p. 51)

O AMO: ___ Ah, Jacques! Não te esqueças de que ela agiu por amor ao Marquês! E quando a voz do amor nos sussurra aos ouvidos... (*termina suspirando e lembrando-se de sua amada*)

JACQUES: (*dirigindo-se ao amo com um sorriso indiscreto*) ___ Às vezes penso que o senhor, meu amo, esqueces de dar ouvidos às *bijoux indiscrets* do amor – *a parte mais franca* que existe em nós! Que carregamos um pouquinho abaixo do coração! Ahh, como é bom ouvir a este divino chamado, que faz cada um de nós tremer de amor, diante do outro – ou outros e outras!

JACQUES (*continuando...*): ___ Ora, meu Amo querido, acaso não recordais da fábula da Bainha e do Punhal? O senhor tendo o conhecimento que tem, saberá que vagina vem do latim e significa "bainha", aquele cinto onde os guerreiros deixam as espadas. Isso eu aprendi com meu capitão e também com a vida. Que maravilhosa moral está ali contida!

Fosse Jacques um filósofo, seria ele um materialista dos mais sensuais, como seu Capitão. Disseste, *materialismo de sensualidade*? Quanto intelectualismo, e sabemos que a Jacques, certamente, pouco ou nada interessa pensar sua liberdade a partir de conceitos abstratos ou sob os princípios de virtude e merecimento.

Caro leitor, talvez seja chegada a hora de interromper essa conversação para esclarecer que nosso Jacques talvez não colocasse a Sra. de La Pommeraye enquanto alvo pessoal de sua crítica; ele mesmo amante das mulheres, quem diria? Diríamos que ele censurava o egocentrismo, a incapacidade da marquesa de “sair de si mesma”. Portanto, suas ações nada têm em comum com o amor, já que o outro, o próximo – seja o Marquês ou qualquer outro, qualquer homem (ou qualquer mulher) que se encontre entre esses dois polos extremos (o mundo e o eu), está excluído antecipadamente do jogo¹⁷¹.

Antes que vos apresseis em chamar Jacques de “insensível” ou mesmo em concordar com o Amo em tê-lo como um “coração de bronze”, direi vos que Jacques marca justamente a importância de se recusar o jogo sensacionalista, prontamente praticado pela marquesa – o sentimento tornado valor absoluto e o amor, a compaixão tornada o sentimento dos sentimentos. Se à todas as investidas e interrupções do Amo – e também às vossas, leitor? - em querer que Jacques contasse a aventura de seus amores, Jacques quando não interrompido só podia oferecer ao seu amo o relato de suas investidas eróticas, suas constantes perdas de virgindade a cada novo coito, sob o risco de ser chamado de “safado”. E, no entanto, o amo nunca esteve certo de tratar a Jacques como sendo um safado. E por quê? Quais seriam as causas que determinariam sua antipatia ou simpatia por Jacques? Talvez o amo concordasse

¹⁷¹ (A construção desse parágrafo foi feita partir de KUNDERA, 1990 p. 207)

que, não havendo uma lei superior que regesse os encontros – Por que Jacques e seu amo se encontram, afinal? – ou mesmo uma lei capaz de fazer-nos confiar ou não em uma pessoa, não pode senão acreditar (e distrair-se) naquele Jacques que se apresentava à sua frente, a cada dia e a cada aventura.

*Meio-dia; momento da sombra mais leve*¹⁷²: Jacques e seu amo caminham lado a lado. “Para onde caminham?” Para frente, leitor. Para frente... Jacques ajuda seu Amo a não perder o mundo. Também o Amo ajuda a Jacques a não apegar-se a um mundo ideal. Ambos vivem neste mundo e não nos deixam esquecer a máxima que Jacques dizia que seu capitão dizia: “O homem (ou a mulher) que se desprende do mundo é insensível à dor do mundo.”¹⁷³ Um homem (ou uma mulher, uma época) que se fecha “em si mesmo”, insensível aos apelos de suas *bijoux indiscrets* não pode senão experimentar o amor como um(a) *bijou* num anel em seu dedo, apresentando-a a todos como o símbolo de seu amor. O homem moderno impôs-se uma lei: a separação entre o amor, representado no anel que faz questão de mostrar a todos e o amor, que ele faz a quatro paredes. Entre um e outro há o incalculável, a natureza humana.

[Neste momento, Jacques, sorrindo, interrompe o narrador e aponta lá pra cima seu cantil num brinde à Metafísica da sedutora Mirzoza]

Do gesto de Jacques, percebo alguns sinais do tempo em suas feições, seu *charme*? Jacques, ao que parece, já somava algumas primaveras, muitas. Se Jacques fosse um poeta, talvez desprezasse a máxima do jovem Jaromil, cujo nome significa *aquele que ama a primavera* ou *aquele que é amado pela primavera: A Vida é como as ervas daninhas*¹⁷⁴. E também como Goethe, certamente preferiria uma Cristiana à uma Betina. Logo ele, amante das mulheres? Então, talvez sua escolha fosse feita após uma noite de amor com cada uma delas.

Aliás, leitor, brindemos à existência de Jacques! Será que ele ainda vive? Brindemos então ao velho romancista vivo!

____ Mas não esqueçamos de Diderot.

[Todos com seus copos levantados, ao alto e para cima, menos Jacques que há muito não largava seu velho e conselheiro cantil, brindam.]

Arriba!

*** Fim da conversação entre Kundera e Diderot ***

¹⁷² (NIETZSCHE, 2006, p. 32)

¹⁷³ (KUNDERA, 1990, p. 249)

¹⁷⁴ Versos da personagem Jaromil, o jovem poeta de *A vida está em outro lugar*, romance de Milan Kundera – KUNDERA, 2012b, p. 23)

Dos fatalismos à Leveza - o desejo estético de criar: imanência

O elogio à multiplicidade se materializa no romance de Diderot e na obra de Kundera pelo caminho erótico-sensual.¹⁷⁵ O desvelamento ou, ainda, *a incalculabilidade do outro* é sempre posta em cena a partir de uma situação erótica. A presença e escolha por narrar, trazer para dentro do romance a fábula da *Bainha e do Punhal* ou mesmo a maneira com que é feito o tão esperado relato da “perda da donzelve” de Jacques são momentos, escolhas que marcam a necessária presença de um questionamento, sobretudo estético, acerca do trabalho de composição realizado dentro de – e ao mesmo tempo em que se faz – um romance, sem que se confunda sensibilidade estética com sensacionalismo. Assim, o narrador diderotiano abre novas possibilidades de composição que serão singularmente retomadas por Kundera. O narrador kunderiano, confessadamente leitor de Diderot, em diversos momentos e romances irá recolocar os personagens em sua perspectiva estética, negligenciada em alguns momentos da história do romance, como se sabe. Particularmente, em *A insustentável leveza do ser* o narrador marca diretamente esta não identificação imediata entre autor e personagens. A concepção de um personagem como “ego experimental”, marca a impossibilidade do artista lírico – O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão.”¹⁷⁶

Como já disse, os personagens não nascem de um corpo materno como os seres vivos, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora que contém em embrião uma possibilidade humana fundamental que o autor imagina não ter sido ainda descoberta ou sobre a qual nada de essencial ainda foi dito.

Mas não se costuma dizer que o autor só pode falar de si mesmo?

Olhar o pátio, impotente, e não conseguir tomar uma decisão; ouvir o ruído obstinado do próprio ventre num momento de exaltação amorosa; trair e não saber parar na estrada tão bela das traições; erguer o punho no desfile da Grande Marcha; demonstrar humor diante dos microfones escondidos pela polícia: conheci e eu mesmo vivi todas essas situações; de nenhuma delas, no entanto, saiu o personagem que eu mesmo sou no meu currículo vitae. Os personagens de meus romances são minhas próprias possibilidades, que não foram realizadas. É o que me faz amá-los, todos, e ao mesmo tempo a todos temer. Uns e outros atravessaram uma fronteira que me limitei apenas a contornar. O que atrai é essa fronteira que eles atravessaram (fronteira além da qual termina o meu eu). E é somente do outro lado que começa o mistério que o romance interroga. O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana na armadilha que se tornou o mundo. (KUNDERA, 2008, pp. 216-7)

¹⁷⁵ Maria Veralice Barroso (2013) ao largo de sua tese de doutorado realiza um minucioso e incansável estudo estético e epistemológico que, num percurso histórico, sem historicizar, desvela os traços estéticos dos personagens kunderianos tendo a forte presença – trabalhada esteticamente em cada romance – de elementos caracterizadores e de atuação da personagem de *Don Juan* como possibilidade de um diálogo, deveras, *proficuo* com toda a obra romanesca de Kundera.

¹⁷⁶ (NIETZSCHE, 1992, p. 44)

Se um personagem nasce de uma metáfora, de uma frase ou situação, temos então a mordaza de Jacques enquanto uma possibilidade estética criada por Diderot. Da mordaza que lhe fora colocada na infância, Jacques aprendeu a desprezar as repetições (ou um tipo de repetição - fazer refrão?). Diderot a partir de tal metáfora – e aqui advertimos para um tipo de metáfora, aquela praticada por Kafka e também por Kundera – trabalhada em seu nível fenomenológico¹⁷⁷, quando a mordaza revela-se então enquanto uma das possibilidades estéticas criadas pelo autor como meio de desenvolver a problemática da “tagarelice” dos filósofos e mesmo “romancistas” que emprestam suas histórias e ideias ao serviço de exercícios metafísicos e pouco sensuais por isso. Ao mesmo tempo, e a forma dialógica do romance permite isso a Diderot, se o Amo conserva ainda certa “tagarelice” entendida enquanto uma insistência em “adivinhar a moral presente” em cada relato de Jacques, é que o criado se afasta radicalmente em ser a representação de um ideal moral de/para seu criador. Em diversos momentos, quando o Amo – representativo de um tipo de interlocutor ávido por extrair e adivinhar a moral de seu criado, interpela a Jacques para saber “a lição” contida em suas histórias –, é que Jacques, ironicamente, devolve o mesmo questionamento a seu amo que, por sua vez, é levado a perceber a inutilidade de uma lição moral justaposta às histórias:

O AMO: E que fim teve a aventura entre teu amigo Bigre e Justine?

JACQUES: O fim esperado. Ele se irritou; ela, mais ainda. Chorou, e ele se enterneceu; ela lhe jurou que eu era o melhor amigo que ele já teve; eu lhe jurei que ela era a moça mais honesta da aldeia. Acreditou em nós, pediu-nos perdão, amou-nos e estimou-nos mais do que nunca. E eis o começo, o meio o meio e o fim da história da perda da minha virgindade. Agora, meu senhor, gostaria que me apontásseis o fundo moral dessa história impertinente.

O AMO: Conhecer melhor as mulheres.

JACQUES: E tínheis necessidade da lição?

O AMO: Para conhecer melhor os amigos.

JACQUES: E sempre acreditastes que pudesse existir alguém que observasse o rigor para com vossa mulher ou filha, se elas se propusessem a conquistá-lo?

O AMO: A história serve nos ensina a conhecer melhor os pais e os filhos.

JACQUES: Ora, senhor! Eles sempre foram e sempre serão, alternadamente, enganados uns pelos outros.

(DIDEROT, 2001, p. 188)

Na sequência do romance de Diderot (em Kundera também, como se viu), esta recusa em fazer do personagem o “retrato” de seu criador é colocada sob a forma de uma advertência por parte do narrador-autor que se presentifica mais intensamente em passagens longas, no meio e final da narrativa. Talvez, à maneira do *sonho de D’Alembert* o narrador nos dissesse que é possível, sim, que se sinta prazer – *declara santo o riso, o gozo*, em ter uma ideia. Ou ainda, que “a matéria é sensível” e isto é divino-maravilhoso. Como quem com uma mão

¹⁷⁷ (KUNDERA, 1994, p. 95)

escreve e com a outra masturba ou masturba-se. Jacques juntamente com os *donjuans* kunderianos afirmam um alegre *materialismo de sensualidade* experimentado por Nietzsche e outros tantos “homens do pensamento”. Jacques experimenta o questionamento de Zaratustra de modo erótico-sensual – “Todas as coisas boas são de origem múltipla, - todas coisas boas e travessas pulam de prazer para dentro da existência: como poderiam elas fazer isso apenas - uma vez?”¹⁷⁸ – à maneira de uma constante copulação de corpos – >> “*vi-me por cima dela e, conseqüentemente, ela por debaixo de mim e, reconhecendo que aquilo lhe dava muito prazer, contudo não tanto quanto da outra maneira, ela passou para cima e, conseqüentemente, eu para baixo. O fato é que, depois de algum tempo de descanso e silêncio, não fiquei nem embaixo dela, nem por cima dela, nem ela por cima de mim, nem eu por debaixo, pois ficamos de lado; sua cabeça estava inclinada para frente, e as nádegas coladas a minhas coxas. O fato é que, se eu me tivesse feito de mais ignorante, a boa dona Marguerite teria me ensinado tudo o que se pode aprender*”¹⁷⁹. << Jacques não nos conta somente a história de seus amores, mas também as constantes “perdas”, no plural, de suas donzelices.

O AMO: Compreendo... Tu te instalaste no castelo de Desglands, e a velha carregadora Jeanne ordenou à jovem filha Denise visitar-te quatro vezes por dia e cuidar de ti. Mas, antes de continuares, dize-me, Denise era virgem?

JACQUES (*tossindo*): Creio que sim.

O AMO: E tu?

JACQUES: Há muito minha virgindade se fora.

O AMO: Então este não foi o teu primeiro amor?

JACQUES: Por que não?

O AMO: Porque assim como amamos aquela a quem entregamos nossa virgindade, somos amados por aquela de quem tiramos.

JACQUES: Às vezes sim, às vezes não.

O AMO: E como perdestes a tua?

JACQUES: Eu não a perdi, troquei-a, e muito bem.

O AMO: Conta um pouco sobre essa troca.

JACQUES: Seria o primeiro capítulo do livro de Lucas, uma ladainha como o *genuit*, que não acaba mais, da primeira até Denise, que foi a última.

O AMO: Que acreditou na tua virgindade sem que a tivesses.

JACQUES: E antes de Denise, as duas vizinhas de nossa choupana.

O AMO: Que acreditaram na tua virgindade sem que a tivesses.

JACQUES: De fato.

O AMO: Deixar de perder a virgindade com duas não demonstra muita habilidade.

(DIDEROT, 2001, p. 179)

A frivolidade de Jacques enuncia o fim do período de mordança – imperativo de que as questões do corpo, a sexualidade do homem deveriam ser caladas – A moral *antinatureza* é a mordança do homem, diria Jacques – *JACQUES: Porque nasci tagarela, e essa gente toda*

¹⁷⁸ (NIETZSCHE, 2011, p. 166)

¹⁷⁹ (DIDEROT, 2001, p. 194)

*queria que eu me calasse. Não era como vós, que me agradeceríeis amanhã, se eu me calasse.*¹⁸⁰ Mais adiante, também o narrador declara findado o período de mordação, ditado pelos moralistas disfarçados de romancistas, de filósofos.

Nenhum livro é mais inocente do que um livro ruim. Divirto-me escrevendo, sob nomes emprestados, as tolices que fazeis; vossas tolices me fazem sorrir; meu escrito vos deixa de mau humor. Leitor, para falar-vos francamente, acho que não sou o pior de nós dois. Quão satisfeito eu ficaria se fosse fácil me prevenir de vossas atrocidades, como é para vos prevenir-vos do tédio ou do perigo de minha obra! Vis hipócritas, deixai-me falar em paz! Que se fodam todos os hipócritas, como jumentos de albarda; mas permiti, leitor, que utilize a palavra *foder*; desculpo vossos atos, desculpai-me a palavra. Pronunciais audaciosamente as palavras *matar, roubar, trair*, mas só ousais pronunciar essa outra entre os dentes! Será possível que, quanto menos proferis essas palavras pretensamente impuras mais tempo elas permaneçam em vosso pensamento? Que mal vos fez o ato genital tão natural, tão necessário e justo, para dele excluirdes os sinais em vossas conversas? E para imaginardes que vossa boca, olhos e ouvidos possam se por ele maculados? É bom que as expressões menos usadas, menos escrita, as mais caladas, sejam precisamente as mais sabidas e mais genericamente conhecidas. De fato, assim é; a palavra *futuo* não é menos familiar do que a palavra pão; nenhuma geração a ignora; nenhum idioma é desprovido dela: há mil sinônimos em todas as línguas, ela se imprime em cada uma, sem ser expressa, sem voz, sem figura, e o sexo, que mais a pratica, é que, por costume, mais silencia. Continuo a vos ouvir, estais dizendo: “Fora cínico! Fora, despuadorado! Fora, sofista!...” Coragem, insultai bastante o autor digno de estima que sempre trazeis nas mãos, e do qual, aqui, sou mero tradutor. A licença de seu estilo é, para mim, como que uma garantia da pureza de seus costumes; é Montaigne: *Lasciva est nobis pagina, vita proba.* (DIDEROT, 2001, pp. 198-9)

Ao não proteger o romance e mesmo privar seus personagens do prazer do “coito” e mesmo a palavra “coito” é já uma proteção – o uso do *foder* já marca uma recusa, o narrador diderotiano liberta o romance (e o homem) de um imperativo, o da *espiritualização da sensualidade – o amor*¹⁸¹. Séculos mais tarde, o narrador kunderiano, também resistente a tal imperativo, considera que, “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 protege-la do coito”¹⁸². Imperativo este que nos imporia a secular herança, o valor de uma época, o romantismo: “depois do amor pré-coital, não existiria mais o grande amor e nem poderia existir. (...) Isso não significa absolutamente que o amor fora do coito fosse inocente, angélico, infantil, puro (...)”¹⁸³. É então nesse sentido que o relato dos amores de Jacques só é possível na medida em que se torna o também relato de suas aventuras

¹⁸⁰ (DIDEROT, 2001, p. 153)

¹⁸¹ (NIETZSCHE, 2006, p.34)

¹⁸² (KUNDERA, 1990, p. 193)

¹⁸³ (KUNDERA, 1990, p. 194)

sexuais. Diderot, com seu Jacques, e Kundera com seus *atletas sexuais* afirmam o direito a novos valores, estéticos e artísticos:

Adquirir o direito a novos valores – eis a mais terrível aquisição para um espírito resistente e reverente.

(...)

Ele amou outrora, como o que lhe era mais sagrado, o “Tu-deves”; agora tem de achar delírio e arbítrio até mesmo no mais sagrado, de modo a capturar a liberdade em relação ao seu amor ...

(NIETZSCHE, 2011, p. 28)

Entendemos que a presença desse singular espírito libertino na referida peça permite-nos pensar como Diderot – e também Kundera – fazem uso da figura e do espírito libertinos para colocar o problema da liberdade humana e da liberdade de criação dentro do próprio romance. Tal espírito libertino retorna com o narrador kunderiano e está presente já na *introdução* da peça teatral criada por Kundera, uma vez que o próprio romancista nos diz estar compondo uma *variação* do romance de Denis Diderot, *Jacques, o fatalista, e seu amo*, com novas possibilidades estéticas que se articulam, de alguma maneira, com o conjunto de sua obra, com seu projeto estético, não sendo sua *homenagem* uma adaptação do romance de Diderot para o teatro.

A escolha por afirmar a presença desse espírito libertino, seja na composição formal da narrativa seja nas ações dos personagens que carregam a alegria, sem culpa, de uma liberdade – que passa pelo corpo, pelo sexo – que não sofre tanto com as delimitações anti-natureza (sobretudo delimitações morais e religiosas) marca, tanto na estética kunderiana como na estética presente nos romances de Diderot, a libertinagem como sendo um novo valor estético a ser perseguido por um romancista. À esta atitude criativa, que é uma escolha estética, por parte do romancista, de manter este espírito libertino praticado diante da vida e do corpo, é o que chamamos, aqui, de *Leveza* – entendida nos modos de vida e de pensamento que não se deixam submeter aos fatalismos de um determinado momento histórico.

LEVEZA – Estética e forma

As aventuras de Jaques e seu amo e também as de Ludvik, apresentadas no início deste trabalho, marcam uma bem humorada desvalorização de todos os fatalismos aqui expostos; marcam a luta do homem contra as “paixões tristes”, contra os “Es muß sein!” de uma época. No entanto, Diderot e também Kundera não o fazem de modo a anunciar “uma verdade inútil” do tipo: “o homem é mau” ou “a liberdade enquanto relação burguesa entre amo e criado é uma ilusão”. Pelo contrário, Jacques não se demora em fugir, em recusar-se de fazer uma

crítica aos valores de uma época. Jacques “prefere”, em vez disso, inventar novas relações com o mundo e com as coisas: cria novos valores, à medida que a aventura do romance acontece.

JACQUES: Pode deixar, patrão, não gosto de verdades inúteis. Não conheço nada mais imbecil que uma verdade inútil.

O AMO: Por exemplo?

JACQUES: Por exemplo, que somos mortais. Ou então que este mundo está podre. Como se não soubéssemos disso. E o senhor conhece esses homens que entram em cena como heróis e gritam: “Este mundo está podre!”, o público aplaude, mas não é isso que interessa a Jacques, porque Jacques já sabia disso duzentos, quatrocentos, oitocentos anos antes deles, e enquanto eles gritam que este mundo está podre, ele prefere inventar para agradar ao seu amo... (KUNDERA, 1988a, p. 76)

Fugindo de uma interpretação do eterno retorno enquanto um consolador desejo de repetir, há, e não por acaso, em toda a construção da “Cena 6” do terceiro ato da peça teatral criada por Milan Kundera um desejo imanente que se potencializa: a não reconciliação. Se, talvez, o Amo expresse um desejo de repetir, o círculo enquanto retorno ao mesmo, há a trágica advertência de Jacques que, em dupla com seu Amo, forma não o fechamento do círculo, a união de dois que devém um terceiro, mas sua quebra; na criação de uma outra imagem do pensamento que não o círculo, mas anéis quebrados, Jacques nos diz: *Para onde o senhor olhar, para todos os lados é para frente!*

CENA 6

O AMO *entra no palco vazio; parece infeliz e chama por Jacques:* Jacques! Meu Jacquesinho! (*Olha em torno.*) Desde que perdi você, o palco está deserto como um placo vazio...O que eu não daria para você me contar de novo a fábula da Bainha e do Punhal. É uma fábula repugnante. Por isso é que eu a negava, a rejeitava e a declarava nula e sem efeito para que você pudesse recomeçar e contá-la cada vez como se fosse a primeira vez...

Ah! Meu Jacquesinho, seu eu pudesse renegar também a história de Saint-Ouen! ... Mas só as belas histórias são recusáveis e minha aventura estúpida é irrevogável e aqui estou realmente e aqui estou sem você e sem aquelas bundas magníficas e sem aquelas bundas magníficas que você evocava só com o movimento natural de seus lábios deliciosamente bem-falantes ... (*começa a recitar com voz sonhadora como se recitasse alexandrinos:*) Aquelas bundas redondas e torneadas como uma lua cheia! ... (*com voz normal:*) Mas até que você tinha razão. Não sabemos para onde vamos. Eu pensava que ia rever meu bastardo e fui perder para todo o sempre meu querido Jacquesinho.

JACQUES *aproxima-se pelo outro lado do palco:* Meu patrãozinho...

O AMO *se volta, espantado:* Jacques!

JACQUES: O senhor bem sabe o que dizia a estalajadeira, aquela nobre fêmea de bunda majestosa: nós não podemos viver um sem o outro. (*O amo é tomado por uma viva emoção; cai nos braços de Jacques, que o consola.*) Não, não, em vez disso me diga para onde vamos!

O AMO: Será que sabemos para onde vamos?

JACQUES: Ninguém nunca sabe de nada.
O AMO: Ninguém.
JACQUES: Então, conduza-me.
O AMO: Como posso conduzir você se não sabemos para onde vamos?
JACQUES: Como está escrito lá em cima. O senhor é meu amo e tem por missão me conduzir.
O AMO: É, mas você esqueceu o que está escrito um pouco mais adiante. É o amo que dá as ordens, sim, mas é Jacques que escolhe quais. Então, estou esperando!
JACQUES: Bom. Então quero o senhor me conduza ... para frente ...
O AMO *olha em torno, muito atrapalhado*: Tudo bem, mas para frente é onde?
JACQUES: Vou revelar ao senhor um grande segredo. Uma esperteza secular da humanidade. Para frente é para todos os lados.
O AMO, *lançando em torno um olhar circular*: Para todos os lados?
JACQUES, *descrevendo um círculo com um largo gesto do braço*: Para onde o senhor olhar, para os lados é para frente!
O AMO, *sem entusiasmo*: Mas isso é magnífico, Jacques! É magnífico!
Gira lentamente sobre si mesmo.
JACQUES, *com melancolia*: É patrão, eu também acho isso muito bonito.
O AMO, *depois de um rápido jogo de cena, tristemente*: Bem, Jacques, para a frente!

Eles se dirigem em diagonal para o fundo do palco ...
(KUNDERA, 1988a, p. 94)

Na cena acima, e em toda a extensão de sua obra, o romancista nos diz da lei do eterno retorno e, à maneira de Delacroix¹⁸⁴ nos apresenta Jacques e seu amo como que para dar visibilidade à linha cruzada: *Uma linha sozinha não tem significado; é preciso uma segunda para lhe dar expressão. Grande lei.* De modo que se possa pensar e criar relações a partir do que se passa *entre*. Num mesmo plano, Jacques e seu amo, enquanto criadores de novos valores, nos fazem afirmar a leveza enquanto valor estético, sob a forma e à maneira de uma união que não é reconciliação:

Unir a extrema gravidade da questão e a extrema leveza da forma é minha ambição desde sempre. E não se trata de uma ambição puramente artística. A união de uma forma frívola e de um assunto grave desvenda nossos dramas (os que se passam em nossas camas assim como os que representamos no grande palco da história) em sua terrível insignificância (KUNDERA, 1988b, p. 86)

Colocada num plano intuitivo (afirmar uma intuição é, de certa maneira, submetê-la à regra do tempo, é preciso *durar*, ser tomada numa perspectiva qualitativa) a *leveza* aqui percebida enquanto ambição artística e vital de “unir a extrema gravidade da questão e a extrema leveza da forma”, mesmo que materializada à maneira de uma brincadeira por parte do romancista – e neste ponto já não se pode dizer onde começa Diderot, onde começa Kundera –, “ao submeter a alma a uma ordem biológica ou fisiológica, (...) a concebe como mero prolongamento da matéria, contestando deste modo a metafísica dualista que postula a

¹⁸⁴ DELACROIX apud DERRIDA, 1995a, p. 30

existência da *res cogitans* e da *res extensa* como substâncias independentes uma da outra”¹⁸⁵, acaba por afirmar uma “estética da leveza” imanente ao romance. Nosso contato com o romance de Diderot e a ainda apressada passagem pelos escritos que compõem a obra do enciclopedista e filósofo, sobretudo na leitura de *O sonho de d’Alembert* e do *Suplemento à viagem de Bougainville ou Diálogo ente A e B* - “Sobre o inconveniente de atribuir idéias morais a certas ações físicas que não as comportam”, inesperadamente, fez-nos perceber a leveza, agora, sob a forma de uma “intuição geral” de que a mentira, sobre a qual se fundam a inautenticidade das relações humanas, a hipocrisia, os ridículos e até as injustiças – numa palavra, os males da civilização, é a mentira sexual”¹⁸⁶. Intuição esta que, à custa de apresentar-se maior do que o tempo de realização de um mestrado acadêmico, sofreu cortes e resistência tanto de minha parte como daqueles que se dispuseram a acompanhar o processo de escritura deste trabalho, e que volta a se impor e a afirmar-se (não digo confirmar-se) – já num período de tensão pela proximidade do prazo para conclusão –, na leitura de “A cadeia secreta”, do professor e leitor da obra de Denis Diderot, Franklin de Mattos.

Pelo contato e mediação de Franklin de Mattos, sobretudo em suas análises de *Les bijoux indiscrets* e de *A religiosa*, algo volta a se potencializar e este algo apresenta-se no latente desejo de conjugar a pesquisa da amiga de grupo e da vida, Maria Veralice Barroso que, já havia percebido o aspecto erótico-sensual como “projeto estético” por Kundera ao largo sua obra; desejo de conjugar e mesmo criar um agenciamento entre *donjuanismo* e *leveza* que, num primeiro nível trata de “captar o segredo do ser humano interrogando os órgãos do corpo” – essa “união de uma forma frívola e de um assunto grave [que] desvenda nossos dramas (os que se passam em nossas camas assim como os que representamos no grande palco da história)” – para, depois, procedendo desta constatação, criar “formas de sociabilidade fundadas sobre o bom uso das paixões”¹⁸⁷

Kundera e Diderot colocam num só lance (que se abrirá em muitos outros) a necessidade de se pensar como Parmênides, de *passar do pesado ao leve*, fazem cada qual um elogio¹⁸⁸ à uma *razão sensível*, já colocada no *Elogio de Richardson*, não somente para

¹⁸⁵ (MATTOS, 2004, p. 58)

¹⁸⁶ (MATTOS, 2004, p. 59)

¹⁸⁷ (MATTOS, 2004, p. 60)

¹⁸⁸ “Elogio” não no sentido de ressaltar uma postura admirada e de reverência entre mestre e discípulo, mas para pensar já como, em seu *Elogio a Richardson*, Diderot articula, em sua crítica, novas questões estéticas para o gênero romance e que são percebidas em Richardson. Certamente há um tom elogioso e de certa paixão de Diderot pelo estilo do escritor inglês em sua crítica do romance *Clarissa* (1748) e nesse sentido concordamos com a colocação de Evaneide Araújo da SILVA que afirma estar “claro o efeito das emoções causadas pela leitura apaixonada, de maneira que o ensaio tem mais a feição de elogio mesmo do que propriamente um exercício crítico. Mas ao ler o *Jacques le fataliste et son maître* e voltar ao “Elogio”, podemos perceber mais claramente que não se trata só de um texto de louvor, e o próprio Guinsburg (2000, p.15-16) questiona-se sobre

sugerir que devamos buscar o meio termo entre razão e sensibilidade, numa relação de equilíbrio, mas que a *liberdade acontece* no conflito constante entre ambas para então se experimentar o destino ou ainda o “grande pergaminho” em sua dimensão física. Dando, assim, ao problema da liberdade uma outra dimensão, *a de uma compreensão não-conceitual*, mas experimental, a nível das forças, dos corpos, da sexualidade. Havendo, duplamente, neste elogio uma “moral em exercícios” ou “moral aplicada” como sendo a experimentação de um *empirismo radical*.

É nesse sentido também que os conceitos da filosofia, que não recebem seu sentido senão do problema ao qual se vinculam, são tributários de uma parte de compreensão não-conceitual, a qual se refere tanto ao não-filósofo - uma vez que possibilita compreender em que a filosofia se dirige a ele de direito - quanto ao filósofo, que estaria errado ao banir de seu trabalho a parte de si próprio que não filosofa. Podemos observar que Deleuze chama Razão esse momento puramente intuitivo do plano. Isso não apenas por sarcasmo ou provocação, mas para marcar que não se poderia conceber uma razão única originária: se razão há, ela resulta plenamente de uma instauração, ou antes de atos múltiplos de instauração, ditos "processos de racionalização" (ZOURABICHVILI, 2004, p. 42 - versão eletrônica)

Eis aqui um *empirismo radical* que em particular nos interessa. Se o filósofo, assim como o não-filósofo, experimentam, na criação e composição de seus planos, “o pensamento do fora” (porque não há *o fora do pensamento*), é que se tem a prática de um empirismo radical, de um pensar sempre em imanência *com este mundo, com um mundo possível* e não mais na Transcendência do *outro lado de lá, do além mundo - suprassensível*. Não invertamos tudo: não se trata do fora da experiência ou mesmo de uma experiência *de fora*, de cima e transcendente. Mas de *uma experiência do fora* como sendo isso: *um pouco de ar fresco, um pouco de possível, uma consulta ao cantil*. Mas, ainda assim, neste mundo, abrir *linhas de fuga*, um para fora do círculo.

Uma experiência do fora que é abertura para os acasos e os encontros que nos *forçam a pensar*, aproximando-nos de um *cogito* outro: há acontecimento, há pensamento. Penso *e* algo acontece - "sinto que me torno outro, logo eu era, logo era eu!" - . Milan Kundera recupera dois “imperativos nietzschianos”, singularmente praticados em seus romances e considera que um filósofo, não como aquele que se torna e cria para si a imagem do “homem de convicções”,

isso, ao comentar: Seria apenas um elogio a Richardson? Por exclamativo que seja o seu tom e por arrebatada que seja a sua admiração em face dessa obra de ficção e de seu modo de enredar imaginativa e formalmente o universo patético das realidades dos sentimentos e das situações, cabe pensar que ele o fez com esse ímpeto por ter encontrado aí, se não o modelo acabado, pelo menos quase tudo o que o pensava sobre o romance em uma nova feição, a de uma mescla herói-cômica a sério”. (SILVA, 2011, p. 163).

(...) não deve *falsificar* com um arranjo falso de dedução e dialética as coisas e os pensamentos a que chegou por outro caminho (...) Não deveríamos nem dissimular nem mudar a natureza do modo efetivo pelos quais nossos pensamentos ocorreram (...) “resistir à tentação de transformar as ideias em sistema”. (KUNDERA, 1994, pp. 135-6)

Dessistematizar é trazer o fora, a vida, o mundo à imanência e consiste num exercício estético e político de resistir ao abstracismo do pensamento e de recuperar o “vitalismo dos conceitos”- os conceitos mudam com os problemas. Ou, repetimos, num empirismo radical: “pôr em movimento o pensar; e é por isso que um romancista deve sistematicamente dessistematizar seu pensamento, dar um pontapé na barricada que ele mesmo ergueu em torno de suas ideias”¹⁸⁹: o fora, o fazer fugir. Exercício ético e político, uma vez que não se trata mais de perguntar “Como a literatura e a filosofia nos dão a ilusão do mundo?” Mas, “Como podem nos fazer acreditar novamente no mundo?”. Não mais um pensar enquanto representação, mas criação estética de mundos possíveis.¹⁹⁰ Mesmo a crença numa razão pura é, aqui, pensada de outra maneira: *A razão é sempre uma região esculpida no irracional...*

“Eu penso”. Nietzsche põe em dúvida essa afirmação ditada por uma convenção gramatical que exige que todo verbo tenha um sujeito. De fato, diz ele, “um pensamento vem quando ‘ele’ quer, de modo que é falsificar os fatos dizer que o sujeito ‘eu’ é a determinação do verbo ‘penso’”. Um pensamento vem para o filósofo “de fora, do alto ou de baixo, como os acontecimentos ou os sentimentos repentinos que lhe são destinados”. Vem com passo rápido. Pois Nietzsche gosta de “uma intelectualidade audaciosa e exuberante, que corre *presto*” e caça os sábios para quem o pensamento parece “uma atividade lenta, hesitante, alguma coisa semelhante a um trabalho árduo, frequentemente digno do suor dos lábios heroicos, mas de modo algum essa coisa *leve*, divina, tão parente próxima da dança e da alegria exuberante”. [*grifos do autor*] (KUNDERA, 1994, p. 135)

Cada qual nos dizendo de uma intuição-criação *pré-filosófica*. E, “Pré-filosófica não significa nada que preexista, mas algo que *não existe fora da filosofia*, embora esta o supunha. São suas condições internas.”¹⁹¹ “Se a filosofia começa com a criação de conceitos, o plano de imanência deve ser considerado pré-filosófico. Ele está pressuposto, não da maneira pela qual um conceito pode remeter a outros, mas pela qual os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não conceitual”. “Isso demonstra, ao menos, que o problema da imanência não é abstrato ou somente teórico”¹⁹². Kundera e Diderot (e também Nietzsche e Deleuze) não

¹⁸⁹ (KUNDERA, 1994, p. 159)

¹⁹⁰ A escritura deste tópico *aconteceu* de minha rápida leitura e da aproximação com a tese de Tatiana Salem Levy, em particular do tópico *Acreditar no mundo – A experiência ética*, parte do livro “A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.” – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 131

¹⁹¹ (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 51)

¹⁹² (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.57)

cessam de buscar os *movimentos aberrantes*, as brechas, as linhas de fuga que deixam escapar os conceitos em suas possibilidades existenciais e estéticas; nos dizem: *a razão é também um afeto...E, o corpo é uma grande razão.*

UMA CONCLUSÃO EM *DURAÇÃO*

FATALISMOS E LEVEZA – UM CONCEITO, UM MODO DE VIDA

*Não-mais-querer e não-mais-estimar e não-mais-criar!
Ah, fique sempre longe de mim esse grande cansaço!*

Assim desejou Zaratustra

A noção de ‘duração’ em sua acepção mais genérica poderia conduzir-nos por vias quantitativas, remetendo-nos a um período de tempo quantificável. No caso de um mestrado acadêmico, se poderia falar em um período exato de vinte e quatro meses, prorrogáveis em situações de exceção. No entanto, como pensar a partir de uma *duração* outra, em termos qualitativos? Já na fase, digamos, conclusiva deste trabalho, o contato com o pensamento de Gilles Deleuze e de Henri Bergson *forçou-nos a pensar* e a perceber a intuição que move este trabalho em termos qualitativos – aqui em particular nossa intuição da leveza na construção estética das personagens de Kundera e de Diderot. Se pensarmos ser possível que uma dissertação não termine juntamente com o mestrado (período quantificável), somos conduzidos também a pensar uma outra característica da *intuição* – a de *um impulso vital* que nos permite experimentar uma *ontologia complexa*, é dizer, um impulso que nos leva a buscar a diferença, a perceber o *Ser* enquanto uma subjetividade em duração.

Mas, “Como a duração tem esse poder?”¹⁹³ Para responder a esta questão sem empreender um esforço teórico muito grande, – tendo em vista que, em uma conclusão, espera-se que sejam feitas retomadas e não se desenvolva algo novo, sob o risco de “pecar pelo excesso”, de concluir com um ponto fraco, falando e escrevendo sobre algo do qual ainda não se tem condições e firmeza para se falar – gostaria de permanecer nas situações que envolvem o cotidiano de um estudante de mestrado: pensemos como é possível que uma dissertação se prolongue, em um fôlego sempre novo, e venha a se impor sob a forma de uma tese de doutorado, tempos mais tarde. Poder-se-ia dizer que há algo que persiste, algo que possui força de duração. E quando dizemos *duração*, não queremos com isso afirmar que este *algo* permanece, de forma imutável, mas que sem deixar de ter uma relação com o tempo, ou, ainda, numa relação que não se limita ao tempo cronológico, em seu aspecto quantificável.

A escolha por tomar um conceito em seu potencial sensível – estético e intuitivo, antes de sugerir uma supremacia do *Sentir* em relação ao *Pensar*, deixa antever os rumos assumidos no decorrer do trabalho analítico, marcando a conexão entre vida e pensamento, em seus caminhos e encontros imprevisíveis. Não sendo demais advertir que não se pretendeu oferecer

¹⁹³ (DELEUZE, 2012, p. 109)

uma definição, tampouco partiu-se de uma definição acerca dos *fatalismos* e da *leveza* a partir de um determinado autor, sendo este um trabalho que não nega que procede de *intuições*. Intuições estas que nos ocorreram e que persistiram ao longo do processo analítico – mesmo porque não se partiu de correntes ou movimentos filosóficos, mas do contato com o objeto literário, aqui em particular, os romances de Milan Kundera e o romance de Denis Diderot, *Jacques, o fatalista, e seu amo*. As personagens escolhidas para compor o *corpus* deste trabalho, como se viu, permitiram-nos pensar as relações entre fatalismos e leveza, numa perspectiva estética – dado que um personagem, diferentemente de um conceito trabalhado em abstrato, é também um modo de vida e de pensamento criado por um autor. E um romance, como nos diz Kundera, nos oferece *definições fugidias* e não definitivas.

As personagens Ludvik (Kundera, 1967) e os Jacques – tanto o Denis Diderot, quanto o de Kundera –, pelo modo como são compostas e apresentadas esteticamente pelos autores nos permitiram pensar as implicações existenciais de determinados modos de vida que se expressam sob a forma de fatalismos de uma época, para então, na contramão, usar a própria obra kunderiana e também o romance de Diderot para, com estes, pensar outros modos de vida e modos de subjetivação mais leves – daí o título, Kundera e Diderot: Fatalismos e Leveza.

Mas, em que consistiria afirmar ser este um trabalho que “procede de intuições, impressões sensíveis” da obra de Milan Kundera? Primeiramente, foi-se necessário afirmar também um outro tipo de tratamento dado à intuição que não aquele que se distancia de um processo racional, aproximando-nos de Bergson ou mesmo de um certo bergsonismo de Gilles Deleuze. É dizer, a intuição enquanto uma impressão sensível que nos leva à percepção estética de um conceito. E não como uma inspiração, uma experiência psicológica. A rigor, o ponto central, aqui, “não parece ser mostrar que os juízos racionais ou conscientes são redutíveis às atividades instintivas, mas sim que não há uma oposição de natureza entre os juízos racionais e as atividades instintivas, e, por isso, uma adequada explicação dos juízos racionais envolve a compreensão das atividades instintivas”¹⁹⁴. Logo, a proposta deste trabalho e também a de uma *Epistemologia do Romance, com sensibilidade estética* está longe de sustentar qualquer forma contemporânea de reducionismo, entendido numa conjugação entre Epistemologia e Estética. Não há como conjugar Epistemologia e Estética, Conhecimento e Sensibilidade. E um dos propósitos deste trabalho foi perceber que estes campos não são conciliáveis, harmonizáveis. E é justo desse desacordo constante que se pôde

¹⁹⁴ (SAMPAIO, 2015, p. 338)

falar em “efeito estético”, que se pôde pensar o trágico das e nas relações entre corpo e pensamento – como Denis Diderot já ironizava em *O sonho de D’Alembert*.

Nossa percepção acerca da leveza, em seu aspecto estético presente na obra de Kundera e no romance de Diderot, é já a marcação de um conhecimento experimental, diria *um efeito*: a “impressão de reflexão (...) que *procede* de certas impressões de sensação¹⁹⁵. Assim sendo, afirmar *a intuição como método* implica, duplamente, outro tratamento à ideia de método e de intuição.

A questão metodológica mais geral é a seguinte: como pode a intuição, que designa antes de tudo um conhecimento imediato, formar um método, se se diz que o método implica essencialmente uma ou mais mediações? Bergson apresenta frequentemente a intuição como ato simples. Mas, segundo ele, a simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ele se atualiza. Nesse sentido, a intuição implica uma pluralidade de acepções, pontos de vista múltiplos e irreduzíveis. Bergson distingue essencialmente três espécies de atos, os quais determinam regras do método: a primeira espécie concerne à posição e à criação de problemas; a segunda, à descoberta de verdadeiras diferenças de natureza; a terceira, à apreensão do tempo real. É mostrando como se passa de um sentido a outro, e qual é “o sentido fundamental”, que se deve reencontrar a simplicidade da intuição como ato vivido, podendo-se assim responder à questão metodológica geral. (DELEUZE, 2012b, p.10).

Tal tratamento deixa antever como a intuição devém conceito ou, ainda, como um conceito comporta duas outras dimensões, “a do percepto e do afeto”¹⁹⁶. E, neste ponto, voltamos a marcar nossa opção por não fazer do presente trabalho uma ressignificação das teorias imanentes ao processo de pensamento – aqui tido enquanto exercício experimental, de modo que “não haja um modo de pensar que não seja igualmente uma maneira de realizar uma experiência, de pensar *o que há*”¹⁹⁷ –. As teorias filosóficas aludidas e pouco explicadas ao longo do trabalho nos valem tão somente por seu funcionamento, mas não podem funcionar como condições de possibilidade para que o pensamento aconteça. O pensamento ou, ainda, a experiência de pensar não subordinam-se a uma teoria filosófica. No entanto, o retorno ou a retomada a determinados conceitos são necessários para afirmar que,

Todavia, é preciso compreender o que é uma teoria filosófica” a partir dos conceitos dela imanentes; ela não nasce a partir de si mesma e por prazer. Nem mesmo basta dizer que ela é a resposta a um conjunto de problemas. Sem dúvida, tal indicação teria pelo menos a vantagem de encontrar a necessidade de uma teoria em uma conexão com algo que lhe possa servir de fundamento, mas tal conexão seria mais científica do que filosófica. De fato, uma teoria filosófica é uma questão desenvolvida, e nada mais do que isso: por si mesma, em si mesma, ela não consiste em resolver um problema, mas

¹⁹⁵ HUME apud DELEUZE – *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*, 2012a, p. 136

¹⁹⁶ (DELEUZE, 2013, 175)

¹⁹⁷ (SALES, 2014, p. 163)

em desenvolver *ao extremo* as implicações necessárias de uma questão formulada. (DELEUZE, 2012b, pp. 127-8)

Nesse sentido, quanto ao empirismo ou mesmo o determinismo aqui sugeridos pelos autores com os quais lidamos, estes “são tão somente as implicações desenvolvidas dessa questão”: a questão dos fatalismos desenvolvida nas partes anteriores, e, tendo neste momento, a intuição enquanto implicação necessária para desenvolver a segunda questão aqui formulada, a leveza.

Então, voltemos a desenvolver: Em que consistiria afirmar a intuição como método? Primeiramente, faz-se necessário afirmar *um tipo singular de intuição*, não mais aquela tida como algo enganoso e que deva ser evitado. É preciso que a própria intuição se coloque os meios para sua confiabilidade, por assim dizer. Com Bergson (ou, ainda, com o *bergsonismo* de Deleuze) somos forçados a pensar a intuição já sob a forma da duração, a duração sendo apresentada como o potencial que faz com que um conceito, efeito de uma intuição, tenha força para retornar, essa é sua regra e sua confiabilidade, sua diferença entre ser tomada como “simples experiência psicológica”. Portanto, afirmar a intuição como método é admitir que a intuição “não nasce a partir de si mesma e por prazer”, mas de modo a conferir-lhe uma dimensão *pré-filosófica*.

Sem a intuição como método, a duração permaneceria como simples experiência psicológica. Inversamente, sem a coincidência com a duração, a intuição não seria capaz de realizar o programa correspondente às regras precedentes: a determinação do verdadeiros problemas ou das verdadeira diferenças de natureza... (DELEUZE, 2012b, p. 27)

Nesse sentido, a intuição percebida e afirmada na duração pressupõe uma sistematização, no entanto, suas retomadas e retornos não são “em função de uma maior precisão, para ficarem mais apurados (...) apesar de se estender num plano, “os conceitos permanecem sempre parciais e locais”¹⁹⁸. Disso decorre que tanto a filosofia quanto a literatura precisam funcionar, ser colocadas num plano imanente: *O abstrato nada explica*. Assim, a leveza, aqui exposta, procede e só se faz percebível na imanência da obra kunderiana, com as relações que dela emanam, contradizendo e mesmo impossibilitando a intuição da leveza enquanto “simples experiência psicológica” e, por outro lado, afirmando-a enquanto *impulso vital* na criação de conceitos.

Assim, ter a *leveza* enquanto “impressão de reflexão que procede”, vem depois, “de certas impressões de sensação”, é-nos, a nosso modo, a afirmação de um encontro com a *Epistemologia do romance*. É uma maneira de dar visibilidade à atividade proposta por esta metodologia – aquela de “despir o texto até chegar ao seu elemento mais primário” (BARROSO, 2003). Segundo Barroso, “a compreensão do *sério ludere* como jogo que de

¹⁹⁸ (DELEUZE, 2013, p. 186)

modo envolvente e delimitado por regras, nos leva à gênese do texto literário e consequentemente, nos permite extrair o fundamento epistemológico da obra.” A despeito desta atividade, só se pôde aqui chegar ao que para nós seria o “fundamento epistemológico da obra” de Kundera e presente no romance de Denis Diderot por meio de uma intuição, *a leveza*. E, anteriormente, com *os fatalismos*. Assim colocada ou expressa sob a forma de uma intuição, a gênese ou fundamento de uma obra não se subordina a tal conceito-intuitivo (sem dela prescindir), o que nos faz considerar, juntamente com Milan Kundera (2006, p. 23), que toda análise estética se constitui de “uma aposta pessoal” de tal modo que, inversamente sem as retomadas aqui feitas – sem a duração?, as próprias relações entre *fatalismo* e *leveza* ou mesmo entre *encontro* e *conhecimento* “permaneceriam indeterminadas sem o fio metodológico da intuição”¹⁹⁹ ou receberiam outros contornos que não os experimentados aqui. A intuição como um *sério ludere*? Pensar e tomar a intuição como método é caminhar na compreensão da presença deste jogo imanente ao trabalho de composição de um romance e no desenvolvimento de seus temas conceituais.

O potencial ou a dimensão intuitiva de um conceito – que o permite a cada vez retornar sob uma luz e intensidades sempre novas – é para nós o exercício da prudência diante do objeto, o de sabe-lo inacabado ou, ainda, acabado em seus efeitos, em seus retornos. Possibilitando, com isso, a prática de uma outra relação com o conhecimento não pressuposta numa relação “pela semelhança, pela adequação, pela beatitude, pela unidade”²⁰⁰, mas um conhecimento “da ordem (...) do acontecimento, do efeito”²⁰¹: a intuição se apresenta sob a forma e, com um retorno. Nesse sentido, confundi-la com uma experiência psicológica não é mais um problema, uma vez que, se seu potencial é capaz de retorno sob formas e intensidades sempre novas, a intuição acaba por tornar-se “a essência variável das coisas e fornecendo o tema de uma ontologia complexa.”²⁰² “O impulso vital portanto será a própria duração à medida que se atualiza, à medida que se diferencia”²⁰³

Nossa relação com os autores aqui referenciados não é, sobretudo, teórica, ganhando uma inesperada dimensão vital. O trabalho conceitual acerca da leveza e contra os fatalismos acaba por implicar um determinado modo de vida e de pensamento, daí afirmarmos: *um conceito, um modo de vida*. Todos esses autores, de modo singular, fazem da criação de conceitos uma exploração existencial: Nietzsche (por vezes em *dualidã* com Espinosa), Foucault, Deleuze & Guattari e Kundera cujos modos de pensamento movimentam-se nas

¹⁹⁹ (DELEUZE, 2012b, p. 10)

²⁰⁰ (FOUCAULT, 2003, p. 22)

²⁰¹ (FOUCAULT, 2003, p. 24)

²⁰² (DELEUZE, 2012b, p. 28)

²⁰³ (DELEUZE, 2012b, p. 112)

questões: *O que pode um corpo?* Modos de vida, o que podem? Ou, as formas de poder implicam quais modos de vida e subjetividade? Como levar modos de vida à imanência? Como fazer do romance, em sua arte da composição, o objeto de uma exploração existencial?

Como depois de Jacques e de Ludvik não suspeitar que haja um fundamento moral na sustentação de toda uma lógica do juízo que se volta para o merecimento, o vício e a virtude? Nesse sentido, repetimos, é que se impõe um outro “plano” de pensamento, de uma outra “imagem do pensamento”. É dizer, as relações entre pensamento e verdade impõem àquele que pensa uma *boa vontade natural* em sua busca pelo conhecimento tomada enquanto busca pela verdade. Se, inversamente, a criação de uma nova *imagem do pensamento* sugere “uma falsa alternativa, aquela que nos impõe escolher entre transcendência e caos”²⁰⁴, entre pensamento falso e verdade, é que esses autores não cansam de colocar o pensamento, a produção de conhecimento enquanto uma incessante luta entre os instintos: “O que seria pensar se não se comparasse sem cessar com o caos?”²⁰⁵ Dessa colocação, tem-se levantada uma suspeita acerca da afirmação do pressuposto de que “o pensamento seja naturalmente bem orientado”. Afinal, perguntamo-nos: “Como, depois de Nietzsche, não suspeitar que haja um motivo moral no fundamento dessa imagem dogmática?”²⁰⁶

A questão [*question*] já não é: Como alcançar a verdade? Mas: em quais condições o pensamento é levado a pensar a verdade? Encontro é o nome de uma relação absolutamente exterior na qual o pensamento entra em conexão com aquilo que não depende dele. (...) Quer se trate de pensar ou de viver, o que sempre está em jogo é o encontro, o acontecimento, portanto a relação enquanto exterior aos seus termos. (ZOURABICHVILI, 2016, p. 52)

Advertimos, portanto, que a aparente inflação intelectual com referências a diversos autores ao longo desse texto (uma *filosofia do acontecimento*, *filosofia da diferença* ou uma *experiência do fora*) é, para nós, menos pelo intelectualismo e mais pelo funcionalismo, uma tentativa de “conseguir afirmar a conexão de exterioridade que liga o pensamento ao que ele pensa”²⁰⁷. Para que então se possa pensar a possibilidade de uma *Epistemologia do romance*, com *sensibilidade estética*²⁰⁸; para que se volte a afirmar (e experimentar, seja em literatura

²⁰⁴ (ZOURABICHVILI, 2016, p. 46)

²⁰⁵ Deleuze e Guattari, *Do caos ao cérebro*. In: *O que é a filosofia?* sob a tradução de Bento Jr. E Alberto Alonso Muñoz. – São Paulo: Editora 34, 2010 (3ª Edição), p. 245

²⁰⁶ (ZOURABICHVILI, 2016, p. 40)

²⁰⁷ (ZOURABICHVILI, 2016, p. 46)

²⁰⁸ Expressão criada e praticada por Itamar Paulino, membro do grupo de pesquisa homônimo, *Epistemologia do Romance*, por sua vez ligado ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. O grupo nasceu no início dos anos 2000 quando o Professor Wilton Barroso Filho, então docente do Departamento de Filosofia da UnB começou a pesquisar sobre os fundamentos filosóficos da obra de Milan Kundera. O desenvolvimento dessas pesquisas levou o professor ao Programa de Pós-graduação em Literatura. O trabalho do professor e consequentemente de seus alunos (Pibic, Mestrado e Doutorado) acabou criando toda uma rede conceitual que é explorada em artigos, dissertações e teses.

seja em filosofia) *uma relação essencial da filosofia com os não filósofos*, a partir de três polos: “o conceito ou novas maneiras de pensar, o percepto ou novas maneiras de ver e ouvir, o afecto ou novas maneiras de sentir.” Por assim dizer, é “a trindade filosófica, a filosofia como ópera: os três são necessários para *produzir o movimento*.”²⁰⁹

Uma conclusão em *duração* – qual *unidade*?

“Todas as nossas experiências sensíveis, tais como nos vêm imediatamente, mudam assim por pulsações descontínuas de percepção.” As experiências sensíveis nos chegam por gotas descontínuas, “o tempo ele mesmo chega por gotas”.²¹⁰

Perguntávamos anteriormente sobre como pensar uma duração outra, em termos qualitativos, ao mesmo tempo em que se afirma ser esta *uma conclusão em duração*. Pensar uma conclusão em *duração*, antes de instaurar uma contradição permite-nos uma conexão vital com Jacques, com o singular empirismo de Diderot que articula em *Jacques, o fatalista, e seu amo*, “a espontaneidade ou o sentimento inato do fragmentário (...); a reflexão das relações vivas a cada vez adquiridas e criadas”²¹¹ – Jacques parece intuir tal espontaneidade a ponto de colher um movimento: o impulso à variação. De modo tal que as obras e os autores aqui referenciados não puderam ser tidos como categorias facilmente discerníveis – autor e obra ou sujeito e objeto –, mas à medida em que são escritas constituem-se matéria viva de modo tão radical que a escritura e mesmo a conquista de um estilo passam a acontecer num constante movimento de luta entre autor e obra: à medida em que uma obra avança, se prova um estilo e se realiza uma experimentação – já é outro o Diderot após o contato criativo com seu *Jacques, le fataliste* > “Tudo o que estou vos dizendo, leitor, aprendi com Jacques, confesso, pois não gosto de me cobrir de honra com a argúcia alheia.”²¹²

Resistindo *ao imperativo de laboriosas aranhas*, a tecerem por todos os lados suas teias que não deixam escapar um fluxo de pensamento menos sistematizado – onde tudo é conectado, capturado, nada passa – devolvemos, estruturalmente na composição desta seção, a

A questão que se coloca é a reflexão epistemológica sobre o significado do texto literário. A reflexão epistemológica acaba por desvendar questões ocultas relacionadas à estética, à hermenêutica e à ética. Nos últimos anos, o professor Wilton Barroso começou a definir esse arcabouço teórico de *transgressão dos olhares*, o foco literário da pesquisa tem sido os seguintes autores: Gustave Flaubert (1821-1880), Machado de Assis (1839-1908), Hermann Broch (1886-1951), Milan Kundera (1929-), Carlos Fuentes (1928-2012) e Glauco Mattoso (1951-). Mais informações em - <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>

²⁰⁹ (DELEUZE, 2013, p. 208)

²¹⁰ (JAMES apud PELBART, 2016, p. 354)

²¹¹ (PELBART, 2016, p. 352)

²¹² (DIDEROT, 2001, p. 162)

natureza fortuita e ocasional com que nossas leituras *aconteceram*: influenciando umas às outras de maneira inesperada, por suas *zonas de vizinhança*, de modo que se possa sentir como “as experiências sensíveis nos chegam por gotas descontínuas” e como o trabalho analítico é “cruzado com as circunstâncias da vida e suas necessidades”²¹³:

O contato com tais personagens forçou-nos a pensa-los como *desertores* dos valores morais que insistem em depreciar a vida em nome de causas superiores ou, valorá-la de modo não atrelado às experiências vividas, *juízos a priori*; e também como a posta-em-cena da *lógica da preferência* por parte daqueles que preferem e escolhem outro tipo de alteridade que não esta que tolera e perdoa o Outro, anulando-o, julgando-o de imediato, *a priori*? Daqueles que escolhem *dar um fim no juízo* – no julgamento da vida submetida e, *apequenada*, sob os parâmetros *bem e mal* e mesmo no juízo de deus transmutado em biopoder, no controle dos corpos por meio da produção de sobrevida –. Da vida reduzida aos *fatalismos*, ao fatalismo que é sobreviver, reagir ao destino.

Não no sentido jurídico do termo (aquele que deixa ilegalmente o exército), mas no sentido de total indiferença em relação ao grande conflito coletivo. De todos os pontos de vista, político, jurídico, moral, o desertor parece desagradável, condenável, parente dos covardes e dos traidores. O olhar do romancista o enxerga de outro modo: o desertor é aquele que se recusa a dar um sentido às lutas de seus contemporâneos. Que se recusa a ver grandeza trágica nos massacres. A quem repugna participar como um farsante na comédia da história. Sua visão das coisas é muitas vezes lúcida, muito lúcida, mas torna sua posição difícil de sustentar; (KUNDERA, 2006, p. 105)

É o pecado prometico por excelência, escolher. Eles, os desertores, cada qual de maneira singular fazem uso da lógica da preferência de Bartleby, personagem de Melville, preferem, escolhem... Cujo “prefiro não” é uma abertura (e mesmo fuga) a outros modos de vida (e de pensamento) possíveis.

Vede os bons e justos! A quem odeiam mais? Àquele que quebra suas tábuas de valores, ao quebrador, infrator: – mas esse é o que cria.
Vede os crentes de todas as fés! A quem odeiam mais? Àquele que quebra suas tábuas de valores, ao quebrador, infrator: – mas esse é o que cria.
(NIETZSCHE, 2011, pp. 23-4)

Na última parte me dediquei a pensar mais especificamente a criação enquanto processo nesses dois romancistas e, inesperadamente, pude perceber a leveza, tanto no aspecto estético (narradores e personagens) quanto no formal (narrativa e construção da linguagem), como sendo um valor estético presente em ambos os autores. Se optamos por usar a palavra criação, foi para colocar como nos romances de Kundera e em Diderot esta palavra deixa de ser

²¹³ (PELBART, 2016, p. 358)

monopólio de Deus. Dito de outro modo, não se trata de inverter as posições, num jogo dialético: não se trata de pensar a criação substituindo deus pelo homem. Imaginemos um possível diálogo²¹⁴ entre Jacques e seu amo, para pensar a desdivinização da arte, ou seja a criação enquanto processo:

O AMO: __ Jacques, como pode o homem se dizer criador se sabemos que ele não criou o universo!

JACQUES PONDERA: ____ “Tá certo, nós não criamos o universo. Mas entre não termos criado tudo, e atribuímos a criação a Deus, tem um golpe aí! Eu sei que está tudo criado, meu amo, mas eu não preciso atribuir a Deus. Não preciso atribuir a nenhum transcendente. Quem é obrigado a atribuir? Quem já está ajoelhado: o teólogo, o padre... Acaso sois um padre?

Se pensarmos que no início do romance Jacques repete a máxima de seu capitão: “tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima” e que tal máxima parece pressupor certa transcendência ou mesmo uma atribuição divina, no final do romance somos levados a perceber que se há um Deus, ele rapidamente assume a figura feminina de uma espécie de deusa, Pítia. E toda a transcendência do “lá em cima” é trazida para baixo, de modo alegre e leve como nos conta o narrador, ao colocar-nos diante de um Jacques que não mais recebe o veredicto do destino de modo impositivo, mas passa a perceber sua dimensão trágica e alegre.

Poder-se-ia perceber de nossa parte, contudo, o desejo de um trabalho maior, o de percorrer a extensão da obra kuderiana para então buscar, nela e com ela, outros modos de pensamento e de vida possíveis, anti-fatalistas e mesmo anti-idílicos. Dito de outro modo, mesmo sabendo que a questão aqui levantada acerca dos fatalismos e da leveza compreende uma particularidade da obra do romancista e de seu “projeto estético”, afloramos o desejo de perceber a obra kuderiana como uma estética em prol da vida, num trabalho de criação como aquele que, com o romance, “inventou para si uma contra doutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, *anticristã*”²¹⁵. A leveza – marcada e construída dentro do romance enquanto uma atitude e um modo de vida anti-fatalista, uma fuga e um impulso vital – constitui, para nós, um conceito-intuição do “conjunto das questões”, estéticas e vitais, de Milan Kundera. Intuição a qual, ainda timidamente, ainda sob a imposição acadêmica de um

²¹⁴ Este diálogo fictício entre Jacques e seu amo foi pensado a partir da conferência “Ética em Deleuze” proferida pelo professor e tradutor Luiz B. L. Orlandi, assistida durante o processo conclusivo de escritura da dissertação e que nos permitiu pensar o “ato de criação” em articulação com o romance de Denis Diderot. A conferência encontra-se disponível em vídeo pelo link abaixo:

<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2017/02/16/etica-em-deleuze-video-da-conferencia-com-luiz-orlandi-abaixo-transcricao-integral/>

²¹⁵ (NIETZSCHE, 1992, p. 20)

mestrado cujo trabalho analítico exige-nos escolha e economia, batizei-a, inicialmente, de “uma estética da leveza para um homem sem valores” pensada, principalmente, a partir do romance *A brincadeira*. E, que logo precisou sofrer cortes: agradeço *as injeções de prudência* dos amigos em colocar que “uma dissertação não termina, termina o prazo” e, é preciso concluir. Ainda que sob a forma de um tímido desejo, pode-se encontra-lo, aos poucos, noutras partes se impondo e transbordando na criação dos capítulos subsequentes; a ideia ou escolha por usar os conceitos de *fatalismo* e de *leveza aconteceu* dessa intuição, de fazer da *estética da leveza* a mobilização de um desejo, meu desejo de criar uma saída para os problemas que envolvem esses conceitos, para os quais, antes, eu não havia encontrado um nome.

Não é de se estranhar que a segunda parte deste trabalho tenha sido também a mais longa, cheia de vontade e promessas e, me arriscaria em dizer, a mais experimental, antecipando a vontade maior de afirmar: Kundera fez de seu território, o romance, a mobilização de um desejo: *o da não-reconciliação*. Em cada romance, a cada ataque às suas *interrogações existenciais*, há a mobilização do desejo de não-reconciliação, sob diferentes temas, em intensidades e velocidades sempre novas. E toda obra de Kundera é desejo transbordante, uma luta, um combate contra a *reconciliação*, contra o movimento de pensamento cíclico, numa crítica radical a todas as noções de semelhança, de igualdade, equilíbrio recíproco e de identidade – esta luta é posta em ato pelo romancista na construção de suas personagens sob a forma de atitudes anti-idílicas. Poder-se-ia afirmar que tais atitudes e modos de vida anti-idílicos se impõem na composição dos romances kunderianos de maneira muito latente, como a dar forma às ambições estéticas do romancista. Tão radical que toda a sua obra é esse movimento anti-idílio (e que aqui, por interferência de Nietzsche, acabamos por denominar como “desejo de não-reconciliação”; a reconciliação é o próprio idílio) e, nesse sentido, há muito de performance e performático, nos personagens e nos enredos. Não querendo, contudo, sugerir que a personagem Ludvik, escolhida para compor nossa análise, abarque “o conjunto de tudo”, funcionado enquanto a raiz desse desejo, como se tal obsessão por parte do romancista já fosse clara desde o início, desde o primeiro romance, mas sendo tal personagem a presença revolucionária do desejo estético de criar, dentro do romance: *O desejo é revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos*. Ou, nas palavras de Maria Veralice Barroso (2003, p. 82): *O eterno retorno como anseio estético*. O eterno retorno como uma consciência da não-reconciliação.

Neste sentido, o problema da unidade deste texto, deste pensamento não se coloca como *a questão de conjunto, a questão que contém o conjunto das questões*: o Todo absoluto, a

aranja. Havendo, no entanto, dois aspectos, irreconciliáveis e que, justapostos, ajudaram a funcionar este texto: o primeiro poder-se-ia ser entendido como uma crítica da *dialética*, da *reconciliação* e da *ontologia* – da *ontologia que se confunde com a univocidade do Ser*; o segundo, um estudo do(s) *Fatalismo(s)* e de suas relações com as invisíveis formas de *Transcendência*. Assim sendo, o Todo ou “o conjunto das questões” coloca-nos na *impossibilidade de questionar particularmente*, ao mesmo tempo em que o uso de um conceito – aqui, particularmente, o de fatalismo e de leveza – como sendo um meio de adentrar ao universo romanesco de Milan Kundera acaba por fazer-nos perceber e experimentar um tipo de experimentação que é a de conceituar e mesmo teorizar em literatura, de modo que “Conceituar [seja] encontrar uma propriedade comum numa multiplicidade de objetos estanques. É exatamente o que não pode ser feito com algo em movimento, em duração, como o é o espírito – ou consciência, ou alma, como queiram chamar –, pois trata-se de uma multiplicidade qualitativa, de uma unidade em mudança constante”.²¹⁶

“A questão de conjunto, a questão que contém o conjunto das questões. Não sabemos se as questões formam um todo, nem se a questão de tudo, aquela que compreende o conjunto das questões é a questão última. A virada do tempo é esse movimento no qual se libera, de uma forma que a faz aflorar a questão de tudo. Aflorando, vindo à superfície, ela se desprende do fundo e, dessa maneira, tendo-se tornado superficial, oculta novamente, preservando-a, a questão mais profunda. (...) Questionar é, então, avançar ou recuar para o horizonte de toda questão. Questionar, portanto, é colocar-se na impossibilidade de questionar particularmente, embora, contudo, toda questão seja particular e tanto melhor colocada quanto mais firmemente responde à particularidade da posição.” (BLANCHOT, 2001, p.42)

Colocando-nos nesta complexa impossibilidade de questionar particularmente a obra de Milan Kundera sob a particularidade do *fatalismo* enquanto uma atitude e um modo de vida que pressupõem resignação e aceitação de algo (uma vontade, uma sentença, um destino) predeterminado e Transcendente, exercitamos a consciência de que “a questão do conjunto”, embora pressuponha um todo, apreende uma particularidade, que é este trabalho. Dessa obsessão e retorno ou ainda dessa potencialidade da *leveza* tomada enquanto intuição é que se pôde dar visibilidade a como a intuição “supõe a duração e como, em troca, ela dá à duração uma nova extensão do ponto de vista do ser e do conhecimento”²¹⁷. Em outras palavras: “A intuição nos leva a ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência. Mas essas condições não são gerais e nem abstratas; não são mais amplas que o condicionado; são as condições da experiência real”²¹⁸. O que nos leva também a pensar e

²¹⁶ (WEN, 2015, p. 239)

²¹⁷ (DELEUZE, 2012b, p. 29)

²¹⁸ (DELEUZE, 2012b, p. 21)

perceber a *intuição* não mais como sendo “um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa”²¹⁹. E, não sendo a intuição “uma simpatia confusa”, conseqüentemente a percepção que dela procede “não é o objeto *mais* algo, mas o objeto *menos* algo, menos tudo o que não nos interessa.”²²⁰ Nesse sentido é que se pode dizer ser a *leveza* uma intuição e mesmo uma percepção acerca de nosso objeto, sem contudo sugerir com isso uma subordinação. Minha intuição da leveza na obra kunderiana e no romance de Diderot é antes um efeito que delimita (“o objeto *menos* algo”) e se apresenta como o tema de uma variação que recomeça, que dura – a leveza da não-reconciliação, uma leveza anti-idílica.

Sem dúvida, é a duração que julga a intuição. Como Bergson lembrou várias vezes, mas, ainda assim, é somente a intuição que pode, quando tomou a consciência de si como método, buscar a duração nas coisas, evocar a duração, requerer a duração, precisamente porque ela deve à duração tudo o que ela é. Portanto, se a intuição não é um simples gozo, nem um procedimento, nem um procedimento afetivo, nós devemos determinar primeiramente qual é o seu caráter realmente metódico. (DELEUZE, 2012b, p. 104)

A leveza retorna: Ao topar com o pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht, de alguma maneira encorajei-me a seguir pensando e escrevendo, ainda de modo experimental, sobre as implicações existenciais e mesmo éticas das obras as quais denominou-se como sendo o *corpus* deste trabalho – o romance, *A brincadeira*, mais especificamente fazendo uso da personagem Ludvik e, os *Fatalistas* de Milan Kundera e de Denis Diderot -. Encorajei-me de tal modo que a as relações criadas entre as personagens no decorrer da análise não passaram de extensões de minha intuição sobre a *leveza*, daí então afirmarmos que Jacques e Ludvik são fatalistas da leveza, justamente pelo trabalho estético presente em ambos os romances analisados. E, quando durante minha participação no minicurso “A Estética: História, Função e Futuro” – ministrado por Gumbrecht, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em setembro de 2016 –, ao ser apresentado o conceito de *amplo presente*, e um conceito é sempre uma experimentação, como sendo uma análise experimental, por parte do professor, da “crescente onipresença do estético” num presente que abarca e que *é amplo de simultaneidades* e que cada vez menos um presente, um tempo de transições que se projeta para um futuro aberto de possibilidades, *aconteceu* de pensar o “amplo presente” do filósofo em relação com o *fardo da insustentável leveza do ser* do romancista. *Insustentável leveza do ser*, de viver e experimentar essa “crescente onipresença do estético”, num amplo presente cuja referência ao sujeito cartesiano tornou-se insustentável – e, aqui, acreditamos que, no romance *A brincadeira*, alguns narradores-personagens marquem ainda a crença em um

²¹⁹ (DELEUZE, 2012b, p. 9)

²²⁰ (DELEUZE, 2012b, p. 19)

futuro amplo de possibilidades, seja com a Revolução Comunista seja com a projeção do Comunismo no Evangelho. Tal crença é, no romance, confrontada e posta em relação com a presença de Ludvik nos diálogos entre o protagonista e as demais personagens e narradores-personagens. E, como foi desdobrado nas partes anteriores, pôde-se perceber Ludvik como sendo já *um fatalista da leveza* e do bom humor, numa época em que se valorava a solidez e a seriedade, como na figura de Marketa.

Avançando na análise, percebi que minha intuição acerca da *leveza* se restringia (e esteve ainda muito restrita na escritura das primeiras partes deste trabalho) ao universo romanesco de Milan Kundera. Contudo, quando no *encontro* com Gumbrecht, expandiu-se levando-me a percebê-la enquanto um modo de pensamento e de vida característico de *nosso amplo presente*. Não tenho a pretensão e muito menos condições e leitura para esboçar aqui uma análise do tempo e da cultura contemporânea, se menciono o encontro com o pensamento do autor é, para, exclusivamente, mostrar seus efeitos nos rumos da pesquisa: pensar as implicações existenciais dessa “onipresença do estético”. Ou, dito de outro modo e com Kundera: pensar que “sem cessar, os conceitos estéticos se transformam em indagações”; pensar como os conceitos de *fatalismo* e de *leveza* podem funcionar como uma exploração existencial, partindo de questões que envolvem estes mesmos conceitos; por assim dizer, uma exploração existencial do mundo do *fatalismo* e da *leveza*, em Kundera e Diderot, mas também em Nietzsche.

Um percurso de análise em gotas descontínuas...

Há sempre um momento em que os predecessores e os intercessores não têm mais serventia, não podem mais ajudar. Enfrenta-se o problema sozinho, não por heroísmo, mas porque não se dispõe de nenhuma solução preexistente a que se reportar para avançar em sua resolução. Os aliados não preexistem mais, é preciso criá-los você mesmo, à medida que se combate. (LAPOUJADE, 2015, p. 17)

Pensando em como criar um agenciamento entre predecessor e intercessor, entre Denis Diderot e Milan Kundera, sem que se fizesse sustentar uma linearidade progressiva, uma vez que acreditamos que o narrador diderotiano, em *Jacques, o fatalista, e seu amo*, antecipe a tensão entre poliperspectivismo e historicismo que, na parte anterior foi desdobrada sob a estrutura problemática do acontecimento, tentou-se um caminho de análise mantendo, em parte, a cronologia dessas obras sem historicizar a ambos os autores, mas de modo a pensar o *Jacques* de Diderot e o *Jacques* de Kundera enquanto *variações* de relações entre tempo e espaço, experimentadas pelos autores em suas composições – mesmo porque Kundera,

romancista ao compor uma peça teatral, deforma o gênero textual em questão; também Diderot não está certo de se tratar de um romance a história de Jacques e seu amo –. Durante a leitura, no contato com os narradores e, ainda na proximidade com Ludvik, *aconteceu* de pensarmos como cada um destes autores, de modo singular, realiza um *apelo ao tempo* sem, contudo, fazer com que seus personagens empreendam uma relação hermenêutica com o passado, mas que permitam criar uma relação outra, de exploração existencial. Exploração existencial do mundo do fatalismo, considerando os modos de vida e de pensamento que dele implicam-se.

Como analisa Gumbrecht (2015, pp. 65-6), a crença em um futuro aberto de possibilidades perde espaço e presença com o declínio da premissa da consciência histórica. Ainda segundo o autor, “a visão historicista do movimento humano através do tempo se deslocou, creio, para o (às vezes, desconfortável) terreno do êxtase temporal e da simultaneidade.”

De modo algum, nos primórdios do século XXI, o futuro se apresenta como horizonte de possibilidades abertas à ação (*Handeln*). Ao contrário, o futuro se aproxima – quem estiver familiarizado com Idade Média conhece estruturas temporais desse gênero – com cenários ameaçadores que não podem ser calculados em pormenor: pense, por exemplo, no “aquecimento global”, nas catástrofes nucleares ou nas potenciais consequências da superpopulação. Encarando o prospecto de tais cenários se tornarem realidade, procuramos, na melhor das hipóteses, ganhar tempo; mas dificilmente continuaremos acreditando que o desastre pode ser evitado de uma vez por todas. (GUMBRECHT, 2015, p. 66)

A presença de uma ameaça futura nos empurra a viver num *amplo presente*, caracterizando um universo de contingências, o que nos dá a pensar o fardo da *insustentável leveza do ser* como sendo essa *sobrecarga de contingências de possibilidades*, um fardo leve – é, aqui, então que se faz preciso “enfrentar sozinho” o problema, avançando na criação de aliados: Kundera e Gumbrecht, aliados que me ajudam a avançar na colocação do deslocamento, sobretudo estético, da relação com o tempo e o espaço não mais (ou não somente) hermenêutica e historicista – o colapso da “suposição de que para cada objeto no mundo existe apenas uma representação narrativa”²²¹ – para uma relação com o tempo que permita “reinstalar na ultrapassada concepção do sujeito componentes existenciais como o corpo, o espaço, a presença e os sentidos.”²²² Do inesperado encontro e contato com o pensamento do autor é que foram sendo criadas as relações entre o narrador kunderiano e o narrador-autor em *Jacques, o fatalista, e seu amo*, desdobradas na *quarta parte* deste trabalho.

²²¹ (GUMBRECHT, 2015, p. 65)

²²² (GUMBRECHT, 2015, pp. 70-1)

Foi, ainda fortemente incitada pelo pensamento de Gumbrecht e, buscando uma relação com o passado e com o tempo que oferecessem não uma interpretação mas, uma abertura de exploração existencial mais próxima daquela praticada por Milan Kundera em seus romances, que cheguei à leitura de “*Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*”, meu contato com o pensamento do autor estava até então restrito a leitura de “*Produção de Presença*”. Ainda durante o minicurso já mencionado e em meio ao percurso cronológico traçado, sem a pretensão historicista, acerca das condições de possibilidade para se falar e pensar a Estética, mais precisamente quando Gumbrecht divide a Modernidade em dois passados, sendo um deles observado na metade do século XVIII, não pude evitar a lembrança, muito presente, do trecho em que o narrador de Diderot, ao narrar um diálogo entre Jacques e seu amo, apresenta as ideias de ambos não somente como sendo contrárias, mas como sendo indicativa da presença do poliperspectivismo, esse aspecto fica enfatizado na repetição, pelo narrador, de que “ambos tinham razão”, após cada ideia apresentada, seja por Jacques seja por seu amo.

Embarcaram numa querela interminável sobre as mulheres. Um achava que elas eram boas; o outro, más: ambos tinham razão. Um achava que eram tolas; o outro, cheias de espírito: ambos tinham razão. Um achava que eram falsas; o outro, verdadeiras: ambos tinham razão. Um achava que eram avaras; o outro, generosas: ambos tinham razão. Um achava que eram belas; o outro, feias: ambos tinham razão. Um achava que eram tagarelas; o outro, discretas. Um achava que eram francas; o outro, dissimuladas. Um achava que eram ignorantes; o outro, esclarecidas. Um achava que eram recatadas; o outro, libertinas. Um achava que eram loucas; o outro, sensatas. Um achava que eram grandes; o outro, pequenas: e ambos tinham razão. (DIDEROT, 2001, p. 32)

Dessa “querela interminável” e da insistente repetição “ambos tinham razão”, percebo em Denis Diderot a marca de um *cronótopo*, é dizer, uma relação entre tempo e espaço atravessada pelo poliperspectivismo e a iminência do historicismo, do historicismo ou da narrativa histórica enquanto alternativa à multiplicidade de narrativas e perspectivas possíveis. No entanto, não cabendo ao narrador o papel de conciliar as distintas perspectivas dos personagens formulando ele próprio uma síntese. As percepções de Jacques e de seu amo também não são tomadas enquanto contradições, mas aspectos possíveis, representações de um objeto no mundo. Diderot dirige duplamente uma crítica a dialética do negativo (*ser é não ser – afirmar-se por negação*) sem, com isso, conduzir o poliperspectivismo a um relativismo de opinião. “A contradição é apenas o efeito da diferença dos pontos de vista, o negativo – a sombra projetada pelo signo e, através dele, pelo ponto de vista heterogêneo que

se anuncia (“Outrem”)²²³. Diderot, com Jacques e seu amo, experimenta, portanto, um *perspectivismo não relativista*.

Diderot, como se viu, já nas primeiras linhas do romance, recusa o *despotismo da story* – experimenta a liberdade em relação à forma romanesca (...) ao não deixar o romance ser reduzido a um encadeamento causal de ações, gestos, palavras que os ingleses chamam de story (...) e, com seu narrador, reivindica notadamente o direito de interromper a narração “onde e quando quiser”, pela intervenção de comentários e reflexões próprios, em outras palavras, por *digressões*.²²⁴ Kundera, mais tarde, não se apresenta numa perspectiva neo-historicista, com seu Ludvik, *ego experimental* ao qual dedicamos a *segunda parte* deste trabalho, pelo contrário, rompe com o desejo de reparação, de reformulação do historicismo. Com este ego experimental, o romancista se afasta da pretensão de formular uma interpretação da História e faz da narrativa romanesca uma recusa ao imperativo da *story*. Interpretar a História, reclamar um sentido para esta, é sempre o risco do surgimento e mesmo da criação de uma história única, é sempre o perigo do totalitarismo. Em vez de narrar a história única, Kundera em *A Brincadeira* (e, depois, em seus outros romances), compõe pequenas narrativas a partir de quatro narradores que nos oferecem uma multiplicidade de perspectivas que se interrompem de modo a compor o romance - é neste ponto que acontece o encontro aqui proposto entre Milan Kundera e Denis Diderot. Acreditamos que, entre os *fatalistas* e Ludvik, há a marca da tensão entre o *nosso amplo presente* e a *insustentável leveza do ser*.

Se as novas possibilidades estéticas abertas com Diderot em *Jacques, o fatalista*, e que são retomadas por Kundera parecem acompanhar um certo tom pessimista ou mesmo fatalista, trata-se de um pessimismo alegre, próximo daquele praticado por Ludvik ao afirmar ser “aquele que possui muitas caras” e, sem culpa, não ter uma cara original e mais verdadeira; pessimismo alegre que faz Jacques e seu amo transformarem, à sua maneira, o pesado veredicto “Está tudo escrito lá em cima” na mais leve brincadeira, a máxima do capitão de Jacques é carregada pelos personagens como um fardo leve.

Já neste ponto, entendemos que Gumbrecht (2015), com o *cronótopo* experimental do *amplo presente*, possibilitou-nos o desdobramento de outro *encontro*, com Friedrich Nietzsche. De um cronótopo que marca um novo modo de relação com o tempo e com o passado, nos foi permitido pensar e colocar, sob motivações novas, o problema do “eterno

²²³ (ZOURABICHVILI, 2016, p. 111)

²²⁴ (KUNDERA, 2006, p. 18)

retorno” como sendo “a crítica do estado terminal ou estado de equilíbrio”. Diderot, com seu Jacques, parece dizer-nos o que Nietzsche experimentava com seu “eterno retorno”:

Se o universo tivesse uma posição de equilíbrio, diz Nietzsche, se o devir tivesse um objetivo ou um estado final, ele já o teria atingido. Ora, o instante atual, como instante que passa, prova que ele não atingido, portanto, o equilíbrio das forças não é possível. (DELEUZE, 1979, p. 38)

E é a Jacques de Diderot que retornamos uma vez mais. Se a consciência do eterno retorno agora abre-se como possibilidade de reflexão, como possibilidade de uma investigação existencial e, não havendo “uma posição de equilíbrio” a ser atingida e mesmo perseguida, não há, por outro lado, a necessidade de opor “eterno retorno” à ideia de destino. Ou, colocada de outro modo: talvez fosse preciso entender o “grande pergaminho”, sempre retomado por Jacques, sob a forma da afirmação de um outro destino, o do eterno retorno.

JACQUES: Porque se não sabemos o que está escrito lá em cima, não sabemos o que queremos, nem o que fazemos; não sabemos se seguimos nossa fantasia que se chama razão ou se seguimos nossa razão que, frequentemente, é somente uma fantasia perigosa que ora termina bem, ora termina mal. Meu capitão acreditava que a prudência era uma suposição, na qual a experiência nos autoriza a observar as circunstâncias em que nos descobrimos como causas de certos efeitos a temer ou esperar no futuro.

O AMO: E entendias alguma coisa disso tudo?

JACQUES: Certamente! Pouco a pouco ia habituando-me à sua linguagem. Ele dizia: “Quem pode gabar-se de ter experiência bastante? Acaso quem se vangloria de ser o melhor provido de experiência, nunca foi vítima dela? O cálculo que fazemos em nossas cabeças e aquele que está no registro lá em cima são cálculos bem diferentes. Somos nós que levamos o destino ou é o destino que nos leva? Quantos projetos tão prudentemente arquitetados falharam, quantos falharão! Quantos projetos insensatos tiveram êxito, quantos terão? (DIDEROT, 2001, pp. 22-3).

Jacques e, antes Ludvik, não mais voltam-se para suas ações passadas para corrigi-las ou as usam como meio de justificar o presente. Mas, para darem-se conta de que o tempo passa e que o eterno retorno - quando a experiência presente convoca as passadas – abre-se enquanto possibilidade de reflexão, sempre sob novas motivações. A consciência do eterno retorno afirma a impossibilidade de reparação – a experiência passada não nos isenta de experimentar uma outra ou mesmo de repará-la numa outra ação:

Sim, sem volta. Todas as situações capitais da vida acontecem uma vez, são sem retorno. Para que um homem seja homem, é preciso que esteja plenamente consciente desse não retorno. Que não trapaceie. Que não faça de conta que não sabe de nada. O homem moderno trapaceia. Esforça-se por contornar todos os grandes momentos que são sem retorno e por passar assim sem sofrer do nascimento até a morte. (KUNDERA, 2012a, p. 175)

À essa trapaça do homem, que finge não se dar conta de que “tudo é digno de perecer”, implica-se a ambiguidade na interpretação das escrituras do “grande pergaminho”, do destino: Ludvik – ao menos o Ludvik que inicialmente retorna movido pelo desejo de vingança – e, como veremos, a Sra. de La Pommeraye ao serem “donos de seus destinos”, oferecem-nos bons exemplos de uma “malograda encarnação do destino”²²⁵, apresentando-o em sua ambiguidade: sob a forma de um ressentimento que alimenta a vingança como meio de reparação, aliada ao *ressentimento* de Marketa e dos camaradas do Partido que, por outro lado, ao serem na condenação (Ludvik é condenado ao Exército) enquanto manutenção e zelo da moral, expressam também um desejo de reparação, desta vez interpretam o destino sob a sentença: “A culpa é tua!” / “Você é culpado por seu destino!”

Dessa ambiguidade do destino ou, ainda, dessa encarnação do destino e interpretação do eterno retorno não mais à maneira de um ato de ressentimento, Kundera e Diderot conduzem-nos para longe de todo desejo de reparação, o eterno retorno se apresenta como um constante desafio ético, porque estético: o de lançar um olhar sobre a existência não mais como algo a ser corrigido.

Neste ponto da pesquisa, pelas aproximações entre Ludvik e Jacques é que se pôde pensar uma saída, ou, ainda, pensar o conceito de fatalismo em sua dimensão existencial, como uma *interrogação existencial*. O eterno retorno não mais enquanto um fardo pesado. Mas, já um apelo à leveza, a *insustentável leveza do ser* liberada para multiplicidade. O eterno retorno não mais enquanto experiência reparadora oferece-nos *uma ontologia complexa*: pensar o Ser na *duração*, sempre em alteração e nunca como uma transformação que nos conduziria novamente à uma alteridade que pensa em termos evolutivos, mas incapaz de perceber a dinâmica de uma evolução criadora e criativa da vida e da existência.

A luta, estética e vital, de Milan Kundera contra os fatalismos de uma época é também uma luta anti-idílica, de idílios que se ampliam em outros: o idílio ontológico, o idílio histórico, o idílio do destino, o idílio romântico... todos crescentes e desenvolvidos a partir de uma necessidade lírica, a de uma tomada substancialista e essencialista do “eu”, da existência.

Numa conclusão, que só pode ser dita em duração, afirmamos que os fatalistas de Milan Kundera e Denis Diderot são fatalistas da leveza lutando contra os aprisionamentos do homem em idílios consoladores: O idílio é a necessidade da reconciliação. Neste sentido, as metamorfoses de Ludvik e as aventuras de Jacques e seu amo permitiram-nos pensar que, se por um lado, em nossas aventuras existenciais, somos atentados a extrair de nossas percepções e afecções um valor de verdade, de extrair dos acontecimentos algo que os torne essenciais –

²²⁵ Expressão de Franklin de Mattos, 2004

como se não cessasse de ressoar uma voz vinda *lá de cima*, a sombra da Transcendência: a pergunta lukacsiana “Como tornar essencial a vida?” – é que, por outro lado, estas personagens, pelo modo como são compostas e nos são apresentadas, conduzem-nos a uma outra relação com o tempo: Milan Kundera e Denis Diderot, com seus fatalistas da leveza, colocam seus personagens (e também o leitor) diante de uma nova possibilidade estética, uma outra aventura, fazendo-nos perceber e pensar que quando um homem (ou uma época) cessa de dar ouvidos a essa voz transcendente, a aventura muda; não é mais a experimentação do “cuidado de si” subjetivado em um “conhece-te a ti mesmo”. Eis a ruptura do conhecimento com a teologia. Eis a vida (e a existência) liberada em sua insignificância: *a ausência de ordem, de encadeamento, de formas, de beleza do mundo*²²⁶. Eis a arte funcionando e afirmando *uma evolução criadora* que é abertura aos acasos e encontros.

²²⁶ Michel Foucault, *Conferência I In: A verdade e as formas jurídicas*; tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes...et al. J. – Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003, 3ª edição (6ª reimpressão), p. 19

ENCONTROS E AFETOS - Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A imanência absoluta*. In: ALLIEZ, Éric. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*; coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira – São Paulo: Editora 34, 2000 pp. 169-192

_____. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. (2ª reimpressão).

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. – Rio de Janeiro; Editora Record, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita- I A palavra plural (Palavra de escrita)*; tradução: Aurélio Guerra Neto. – São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A comunidade inconfessável*; tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. _ Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013. 84p.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Companhia da Letras, 2009. 1ª ed.

_____. In: *Por que ler os clássicos*; tradução de Nilson Moulin. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993. (2ª Edição/ 4ª reimpressão).

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*; tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. – Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *Spinoza: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Diferença e repetição*; tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. – 2ª edição. - Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora. 34, 2008.

_____. *Lógica do sentido*; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. – 5ª. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Proust e os signos*; tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado.- 2.ed. – Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2011a.

_____. *Crítica e clínica*; tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 2011b. (2ª Edição)

_____. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*; tradução de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2012a (2ª Edição). 168p. (Coleção TRANS)

_____. *Bergsonismo*; tradução de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2012b (2ª Edição). 160p. (Coleção TRANS)

DELEUZE, G., GUATARRI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 288p. (Coleção TRANS)

_____, _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1; tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. – São Paulo: Ed. 34, 1995. 128p. (Coleção TRANS)

_____, _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*; tradução de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª Edição). 560p. (Coleção TRANS)

_____, _____. *Kafka: por uma literatura menor*; tradução Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. – 1. ed.; 1 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Escritura e Diferença*; tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; - 2ª ed.- São Paulo: Perspectiva, 1995a. (Coleção Debates)

DERRIDA, Jacques. *Khôra*; tradução Nícia Adan Bonatti – Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 1995b.

DIDEROT, Denis. *Jacques, o fatalista*. Introdução e notas de Henri Bénac. Tradução de Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

_____. *Jacques, o fatalista, e seu amo*; tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. – São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

_____. *O sonho de D' Alembert*. In: DIDEROT, D. *Textos escolhidos*; traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. — São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Suplemento à viagem de Bougainville ou Diálogo ente A e B*. In: DIDEROT, D. *Textos escolhidos*; traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. — São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*; organização e tradução de Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. (15ª Edição)

_____. *A verdade e as formas jurídicas*; tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes...et al. J. – Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003, 3ª edição. (6ª reimpressão).

FUENTES, Carlos. *Dois séculos de Diderot*. In: FUENTES, C. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*; tradução de Sergio Flaksman. – Rio de Janeiro: Rocco, 1989. pp. 91-110

GUINSBURG, J. (Org.) *Diderot: estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*; tradução Ana Isabel Soares. – 1ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

KUNDERA, Milan. *Jacques e seu amo: homenagem a Denis Diderot em três atos*; introdução do autor; posfácio de François Ricard; tradução de Raquel Ramallete. – Nova Fronteira, 1988a.

_____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988b.

_____. *A imortalidade*; tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Anna Lúcia Moojen de Andrade. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Jacques et son maître – hommage à Denis Diderot en trois actes*; postface de François Ricard. Éditions Galimard – Paris, 1981 et 1998. (Collection Folio)

_____. *A cortina: ensaio em sete partes*; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A insustentável leveza do ser*; tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *O livro do riso e do esquecimento*; tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. *A arte do romance*; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Oeuvre V. II* – Paris: Bibliothèque de la pléiade -Gallimard, 2011.

_____. *A brincadeira*; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. *A vida está em outro lugar*; tradução de Denise Rangé Barreto. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. *Um encontro: ensaios*; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – 1ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *A festa da insignificância: romance*; tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Título original: *Deleuze, les mouvements aberrants*; tradução de Laymert Garcia dos Santos. – São Paulo: n-1 edições, 2015. 1ª ed., 320 pp.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009 (2ª Edição). 240 p.

MATTOS, Franklin de. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. Prefácio de Marilena Chauí; [ilustração de Simone Rebelo]. – São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*; tradução Lya Luft, Carlos Abbsenth – [Ed. especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 1248p. Tradução do alemão: *Der mann ohne eigenschaften*. (Cultura)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*; tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (3ª reimpressão).

_____. *A genealogia da moral: uma polêmica*; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (2ª reimpressão).

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo – Cartografia do esgotamento/ Cartography of Exhaustion- Nihilism inside out*; n-1 edições. Edição bilíngue: português-inglês. São Paulo, 2013.

_____. *O avesso do niilismo – Cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2016. (2ª edição)

ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). – 9. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SALEM, Tatiana Levy. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SALES, Márcio. *Caosmofagia: a arte dos encontros*. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*; tradução de Tomaz Tadeu da Silva. – 2. ed., 3. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. – 11ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

ULPIANO, Claudio. *Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento*. __ 1. Ed. – Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia o acontecimento*; tradução do francês: *Deleuze: une philosophie de l'événement*. Tradução e prefácio de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª Edição) 160p. (Coleção TRANS)

Teses e artigos acadêmicos consultados:

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. *Epistemologia do Romance: uma proposta possível para análise do romance literário*. In: Jorge Luiz Guitiérrez. (Org.). *Filosofia e Literatura*. 1ª ed. São Paulo – SP: Giostri Editora, 2015, v. 01, p. 01-247

BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético construído pela ação de Don Juan*. (Tese de doutorado) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, - Brasília, UnB, Brasil, 2013.

BARROSO, Wilton. *Elementos para uma Epistemologia do Romance*. In: *Colóquio Filosofia e Literatura*, 2003, São Leopoldo. Unisinos.

_____. *A voz filosófica do narrador kunderiano*. In: XI Congresso Internacional da Abralic – Tessituras, Interações, Convergências. 2008. USP - São Paulo.

DELEUZE, G. *O que é o ato de criação?* Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Tradução de José Marcos Macedo. Disponível em:

<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20%20O%20ato%20de%20Criação.pdf>. Acesso em 19 de setembro de 2014.

_____. In: *Cursos de Gilles Deleuze*; tradução de Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Hélio Rebello Cardoso Jr. – Fortaleza, Brasil, 2005. Versão digital.

EYBEN, Piero. *Escritura do Retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-Signo*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

PINHO, L. C. *Por uma existência artística: ética e estética em Nietzsche e Foucault*. Griot – Revista de Filosofia. Amargosa, Bahia – Brasil, v. 8, n. 2, dezembro de 2013 pp. 108-117. Disponível em: www.ufrb.edu.br/griot

RANCIÈRE, Jacques. *Deleuze e a Literatura*; tradução de Ana Lúcia Oliveira. – Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ- MATRAGA nº 12, 1999. (Texto apresentado nos "Encontros Internacionais Gilles Deleuze", no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, na UERJ, nos dias 10, 11 e 12 de junho de 1996). Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciére.pdf>

SAMPAIO, Evaldo. *Nietzsche é um antimetafísico?* In: Natureza e metafísica [Recurso eletrônico]: atas do IV Colóquio Internacional de Metafísica /organizadores Fernanda Bulhões, Cinara Nahra Leite, Markus Figueira da Silva. – Natal, RN: EDUFRN, 2015. pp. 327-341. Modo de acesso: <http://repositorio.ufrn.br/jspui/> ISBN 978-85-425-0406-4

SANTANA, Christine Arndt de. “*Seria melhor dar-lhe exemplos que definições*”: Diderot e o *Elogio a Richardson*. In: Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2014 – Vol. 7 – nº 1 – pp. 82-94. Revista do Grupo de Pesquisas Spinoza & Nietzsche: estudos de filosofia da imanência (SpiN) e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGF-UFRJ). Disponível em: <http://tragica.org/artigos/v7n1/arndt.pdf>, . Último acesso em 30 de outubro de 2016.

SILVA, Evaneide Araújo da. *Literatura e inquietação: a discussão da forma romanesca em Jacques le fataliste et son maître*. In: Lettres Françaises. Revista da Área de Língua e Literatura Francesa, n. 12 (2). – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011. pp. 161-171 ISSN 1414-025X. Link para a revista: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/issue/view/444>, último acesso em 28 de janeiro de 2017.

TAMIZARI, Fabiana. *A mulher na concepção materialista de Diderot*. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 148fls.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. *Nietzsche e Deleuze: sobre a arte de transfigurar*. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil. 2011. Discusiones Filosóficas. Año 12 N° 18, enero – junio, 2011. pp. 187 – 204. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v12n18/v12n18a10.pdf>, último acesso em 26 de janeiro de 2017.

WEN, Éder Carvalho. *Devorando Bergson: um ensaio antropofágico*. In: *Problemata: R. Intern. Fil.* n. especial (2015), pp. 222-245 e-ISSN 2236-8612. Link para a revista: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/issue/view/1590/showToc>

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. São Paulo: Unicamp, 2004. (Versão eletrônica).