

**Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit)**

PAULO EDUARDO LANNES SOUZA

**MEMÓRIA, HISTÓRIA E MELANCOLIA EM A
INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, DE MILAN
KUNDERA**

Orientadora: Professora Dra. Fabricia Wallace

Brasília – DF

2017

PAULO EDUARDO LANNES SOUZA

**MEMÓRIA, HISTÓRIA E MELANCOLIA EM A
INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, DE MILAN
KUNDERA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit), da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura. Linha de pesquisa: Teorias do Texto Literário.

Orientadora: Profa. Dra. Fabricia Wallace

Brasília – DF

2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura – POSLIT

MEMÓRIA, HISTÓRIA E MELANCOLIA EM *A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO
SER*, DE MILAN KUNDERA

PAULO EDUARDO LANNES SOUZA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA (PÓSLIT), DA UNIVERSIDADE DE
BRASÍLIA COMO REQUISITO PARCIAL PARA A
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM
LITERATURA. LINHA DE PESQUISA: TEORIAS DO
TEXTO LITERÁRIO.

APROVADA POR:

FABRICIA WALACE RODRIGUES, doutora, POSLIT (Unb)
(ORIENTADORA)

PATRICIA TRINDADE NAKAGOME, doutora, POSLIT (UnB)
(EXAMINADORA INTERNA)

ADRIANA MATTOS CLEN MACEDO, doutora, PPG-ARTE (UnB)
(EXAMINADORA INTERNA)

ANDERSON NUNES DA MATA, doutor, POSLIT (UnB)
(SUPLENTE)

BRASÍLIA – DF, 3 de julho de 2017

**Dedico este trabalho ao meu
marido e à minha mãe, por nunca
permitirem que faltassem livros
na minha vida.**

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Fabrícia Wallace, querida orientadora, por se manter ao meu lado durante esta árdua e gratificante caminhada pelo mundo da pesquisa acadêmica.

Ao grupo de pesquisa “Poéticas da Memória”, pelos textos lidos, pelas trocas constantes de ideias e pelos saborosos encontros quinzenais.

À Profa. Eva Leones, amiga e madrinha, pelas conversas, risadas e incontáveis ensinamentos que me levaram a perceber a literatura com outros olhos.

Aos colegas da graduação de Teoria, Crítica e História da Arte, principalmente Sormani, Ana Paula, João, Fernanda Coura e Priscila, pela união, pela amizade e por me ajudar a expandir o olhar acerca das artes.

Aos meus chefes de redação Ricardo Castanho, da Veja Brasília, Lilian Tahan, Priscilla Borges e Luiz Prisco, do Metrôpoles, por compreenderem a importância do estudo na minha vida.

Às amigas e jornalistas Amanda Carvalho e Nathália Borgo que, mesmo sabendo das dificuldades que a profissão impõe, apoiaram minhas aventuras pelo mundo da pesquisa acadêmica.

À Andréa, minha irmã e eterna melhor amiga, por estar no meu lado e comemorar as minhas decisões, sejam elas quais forem.

Ao Ralph, meu pequeno companheiro peludo de uma década, que silenciosamente me mostrou como alguns sentimentos não podem ser traduzidos em palavras.

À Mãe, minha rainha, por me apresentar os prazeres da leitura, por confiar em minha capacidade durante toda minha vida, por me mostrar na prática o valor da lealdade, por ser minha amiga e, acima de tudo, por me permitir ser seu filho.

Ao André, meu marido, meu namorado e meu companheiro de estudos, por ser, em muitos momentos, o farol e o porto que eu precisava para me manter firme e seguir em frente, além de me acolher como seu bruzungo.

A vocês, meu agradecimento de todo o coração.

RESUMO:

No romance de Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser*, o narrador – sempre anônimo e distante das ações apresentadas na obra – relembra a trajetória de quatro personagens (Tomas, Tereza, Sabina e Franz), marcados pela invasão russa na República Tcheca, que ocorreu de fato em 1968. Porém, essa memória é falha, sendo recuperada de maneira não-cronológica e estando repleta de interpretações criadas a partir de leituras filosóficas posteriores àquele momento histórico. Encontrando-se diante da impossibilidade de um resgate total do que ocorreu no passado, o narrador se agarra aos fatos marcantes daquele período, usando-os como pano de fundo para cada um dos personagens e criando, dentro da obra, uma memória que passa do individual ao coletivo ao longo da narrativa. Também será possível perceber que a trajetória dos personagens é intensamente marcada pela melancolia, que existe como o produto da memória em questão. Partindo da análise do texto, o estudo propõe identificar o trabalho da memória desse narrador, o uso da história dentro da obra e os traços melancólicos existentes na narrativa kunderiana. Todos os questionamentos são levantados a partir da perspectiva teórica trabalhada nos ensaios do próprio Milan Kundera e dos escritos de autores como Paul Ricoeur, Roland Barthes, Jacques Derrida, Aleida Assmann, Maurice Blanchot, Luiz Costa Lima, Jean Starobinski, Georges Bataille e Octavio Paz.

PALAVRAS-CHAVE:

Milan Kundera; *A Insustentável Leveza do Ser*; memória coletiva; memória individual; melancolia; história; República Tcheca

ABSTRACT:

In Milan Kundera's novel, *The unbearable lightness of being*, the narrator - always anonymous and distant from the events presented in the book - recalls the trajectory of four characters (Tomas, Tereza, Sabina and Franz), who are marked by Russian invasion in the Czech Republic, that actually occurred in 1968. However, he recalls this faulty memory in a non-chronological way. Besides that it is full of interpretations that were created from philosophical readings that he made after that historical moment. Finding himself faced with the impossibility of a complete rescue of what happened in the past, the narrator clings to the striking facts of that period, using it as a background for each of the characters and creating, inside the text, an individual memory that becomes collective throughout the narrative. It will also be possible to perceive that the trajectory of the characters is intensely marked by the melancholy, that exists like a product of the memory in question. Starting from the analysis of the text, this study proposes to identify the work of this narrator's memory, the use of the History inside the text and the melancholic traces in the Kunderian narrative. All these questions are raised from the theoretical perspective elaborated in the essays of Milan Kundera himself and the writings of authors like Paul Ricoeur, Roland Barthes, Jacques Derrida, Aleida Assmann, Maurice Blanchot, Luis Costa Lima, Jean Starobinsky, Georges Bataille and Octavio Paz.

KEYWORDS:

Milan Kundera; *The Unbearable Lightness of Being*; collective memory; individual memory; melancholy; history; Czech Republic

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – A MEMÓRIA EM CONSTRUÇÃO: FRAGMENTOS DE UM NARRADOR QUE LEMBRA.....	14
1.1 Existindo dentro da obra.....	15
1.2 A ambiguidade daquele vos fala.....	21
1.3 Por dentro da narrativa.....	25
1.4 A presença da memória em <i>A Insustentável</i>	31
1.5 Uma memória do povo.....	34
1.6 O espaço literário da narração.....	38
1.7 Resquícios do passado.....	40
1.7.1 Entre a reminiscência e a lembrança.....	41
1.8 A memória abusada.....	44
1.9 A memória literária.....	49
CAPÍTULO II – A MEMÓRIA DA HISTÓRIA: REGISTROS DE UM VAZIO QUE SE GUARDA.....	51
2.1 A Boêmia como fruto da memória coletiva do povo tcheco.....	52
2.2 A narrativa histórica como objeto literário.....	55
2.3 A narrativa que nega a casualidade da História.....	64
2.4 O documento acreditado.....	66
2.5 O passado histórico se torna questionamento literário.....	69
2.6 A história como fruto de intrigas.....	73
CAPÍTULO III – A MEMÓRIA DA MELANCOLIA: SOB O SIGNO DE UMA TRISTEZA INEXPLICÁVEL.....	76
3.1 Do mito grego à poética.....	79
3.2 A vanguarda que transforma imagem em discurso sobre melancolia.....	80
3.3 A melancolia através dos tempos.....	82
3.4 A figura feminina de Ernst e a jornada de Tereza.....	93
3.5 A melancolia de Tomas entre o amor e o erotismo.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

LISTA DE IMAGENS

Imagem A – *Les Pléiades* (1921), de Max Ernst. Coleção privada.....78

Imagem B – “*Melencolia I*” (1514), de Albrecht Dürer. Museu de Belas Artes de Budapeste (Hungria)91

Imagem C – “*Madalena com a Vela Acesa*” (1640-1645), de Georges De La Tour. Museu de Arte Nacional de Los Angeles (EUA)92

INTRODUÇÃO

Um passeio pela ponte Carlos nas primeiras horas da manhã pode ser revelador. Protegido por duas torres, o caminho de pedras feito para pedestres provoca sensações que não cabem em palavras. O rio Moldava, que corta a ponte milenar, possui um perfume que se mistura ao odor do lodo que reveste toda estrutura. Esse cheiro se mistura aos aromas da cidade que desperta aos poucos. Comércio de rua, cafés e pedestres apressados, atrasados para chegar a seus trabalhos ou encontrar pessoas que estão à espera, passam a integrar esse cenário, único e visceral. O movimento orgânico parece escancarar os ciclos da vida humana marcados por inícios e fins, numa espiral interminável.

Porém, com o início do dia, surge uma neblina que torna opaco o ar por alguns instantes. Nesse momento, a visão de qualquer um que atravesse a ponte torna-se turva, incerta. As pessoas, na impossibilidade de verem umas às outras com exatidão, podem ser confundidas com as estátuas seculares de tamanho natural que adornam o parapeito da antiga construção. Envoltos de sombras, os seres humanos – e os seres de pedra – perdem sua própria identidade, valendo-se da imaginação dos que os veem para serem vistos com precisão. Curiosamente, são essas as estátuas que, dizem os moradores supersticiosos da cidade, conversam entre si enquanto as estrelas ainda são visíveis no céu, tornando-as, mais do que meras obras de artes, testemunhas do passado. Os ponteiros dos relógios avançam enquanto a névoa se dissipa como mágica, abrindo espaço para um sol que surge espetado pelos telhados da cidade. Praga, capital da República Tcheca, torna-se visível em ambos os lados, por detrás das torres que ligam a ponte à terra. As estátuas se calam, novas vozes surgem e as pessoas voltam a ganhar identidade.

Acompanhando esse movimento na ponte, pus-me a pensar sobre as memórias que compunham aquele espaço. As pessoas surgiam em um primeiro instante com olhares baixos e bocas silenciadas, submersas em próprios pensamentos. As estátuas, da mesma forma, olhavam para o chão. A ponte era o reino do silêncio. Diante disso, recuperei as palavras de Octavio Paz sobre a poesia como um ato produtor de silêncio: “No caso da poesia, a comunhão

começa numa zona de silêncio, exatamente quando termina o poema. Poderíamos definir o poema como um organismo produtor de silêncios” (PAZ, 1994, p.182). Lembrei-me ainda da memória poética que o narrador de *A Insustentável Leveza do Ser*¹², de Milan Kundera, traz ao falar do amor e do erotismo de Tomas: “Parece que existe no cérebro uma zona específica, que poderíamos chamar de *memória poética* e que registra o que nos encantou, o que nos comoveu, o que dá beleza à nossa vida” (KUNDERA, 2008, p.203). Com os dois pensamentos vivos em mente, comecei a me questionar acerca das memórias. Ela é repleta de vazios? Torna-se bela por conta disso? Se fôssemos feitos de pedra, testemunhas do passado, teríamos uma memória mais *rica*, capaz de assimilar as *belezas* do mundo?

Os pensamentos não se encerraram no passeio pela ponte. Diante de minhas leituras, vi-me provocado pelas perguntas que pareciam não ter respostas. A memória sobrevive sem sofrer influência dos novos tempos? Se sim, como dizer que a memória produz *identidade*, seja individual ou coletiva? Documentos amarelados, que atestam fatos históricos, são o suficiente para proteger as lembranças dos pensamentos posteriores? Ou é melhor apostar na ficção, na poesia, no vazio, no não-dito para afirmar as dores e as alegrias do passado?

A memória se tornou questão central de meus estudos. Participante do grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação de Literatura da Universidade de Brasília (UnB), Poéticas da Memória, coordenado pela professora e orientadora Fabrícia Wallace, tive contato com os autores que revisitavam o tema e formulavam uma série de problemas acerca do assunto. Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Roland Barthes e Aleida Assmann foram alguns dos teóricos trabalhados nos encontros quinzenais ao longo dos últimos dois

¹ Por questão de economia, a obra literária de Kundera será chamada de *A Insustentável* nas próximas páginas da dissertação.

² Apesar do livro ter sido escrito originalmente em tcheco, o autor vive na França desde 1975 e desde então não utiliza sua língua materna no cotidiano. Portanto, ao traduzirem suas obras para o francês, o escritor se responsabilizou pela revisão dos textos, permitindo maior confiança na produção de estudo com base nas versões traduzidas para a língua francesa. Portanto, utilizei o *L'Insoutenable Légèreté de l'Être* publicado pela Folio em 1998 e traduzido por François Kérel. Para facilitar a leitura do trabalho também utilizei a versão traduzida ao português do Brasil feita por Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca, que é responsável por trazer todos os ensaios e romances publicados até agora por Kundera às livrarias brasileiras.

anos. Assim, vi-me diante de um questionamento pessoal que se tornava um produto dessa reflexão acadêmica. Voltei-me ao livro de Milan Kundera, *A Insustentável*, que tocou a mim desde o primeiro momento e tornou-se produto de inúmeras reflexões pessoais, filosóficas e acadêmicas nas últimas horas do meu dia. Não é possível contar quantas vezes fechei os olhos meditando sobre o primeiro encontro entre Tomas e Tereza, a dor que Sabina sentiu ao saber da morte do casal, os derradeiros instantes de vida que Franz usou para venerar sua antiga amante. Também não dá para determinar quantas vezes pensei em Praga, nas suas ruas de pedra, nas paredes milenares e nas mil torres pontiagudas. Parar de escrever por alguns instantes e olhar para o lado de fora da janela era me permitir relembrar cada canto dessa cidade incrustada no centro do Velho Continente.

Diante de tamanho tumulto, fiz do corpo de leituras diárias meu objeto de estudo. Aprofundando-me sobre as aporias da memória e de dois outros elementos vitais para a compreensão da obra: a história e a melancolia. Poética, filosófica e insuficiente, a memória do narrador em *A Insustentável* utilizou os fatos históricos como modo de tornar-se fiel ao que havia ocorrido no passado, mas a própria história não deu conta dessa certeza que a memória tanto buscava. A melancolia surge, então, como meio de trazer à tona as feridas desse narrador.

Assim, o presente trabalho se divide em três momentos. O primeiro existe com o objetivo de investigar as lembranças trazidas à tona pelo narrador. Seus relatos sobre o passado, por serem permeados por reflexões filosóficas apontadas no presente, sofrem influência de ideias posteriores aos fatos narrados. O lembrar é lento, não-cronológico e atravessado por comentários do próprio narrador, afirmando a construção de uma nova memória existente apenas em *A Insustentável*. Dessa forma, conceitos como lembrança, recordação e reminiscência são investigados por este trabalho, ao passo que é feita uma análise acerca do entendimento sobre memória e de suas particularidades enquanto algo próprio do indivíduo e enquanto meio coletivo, sendo utilizado como identidade nacional. O capítulo também se debruça sobre a questão da ficção no romance moderno, realizando o aprofundamento do fazer-artístico presente na obra, que se afasta da premissa de tão-somente

representar a realidade do homem, sendo, desta forma, responsável pela construção de um universo que permite aos leitores novos olhares sobre a vida humana.

No segundo capítulo, realizo um questionamento acerca da história como meio de resgate do passado. Para este momento, foram utilizados textos de Jacques Le Goff, Fernand Braudel e Eric Hobsbawm, especialistas da área que questionam o papel da história na construção do pensamento humano sobre tempos anteriores. Também busquei resgatar textos não-ficcionais que trabalharam o momento histórico em que se encontra a narrativa de *A Insustentável*: a invasão russa em Praga durante 1968. Dessa forma, pude avaliar as diferentes narrações sobre o momento histórico e compreender se o narrador tinha como objetivo trazer à tona os fatos como ocorreram ou se eles foram alterados em prol de suas reflexões filosóficas.

Por fim, o terceiro capítulo escapa às questões do narrador e se aprofunda na narrativa apresentada dentro de *A Insustentável*. Diante da percepção de que a melancolia é, sobretudo, um elemento muito antigo e dotado de definições incertas até os dias atuais, foi necessário pesquisar um percurso histórico baseado em textos elaborados por Jean Starobinski, Sigmund Freud e Maria Rita Kehl. Além disso, a obra literária é posta ao lado do quadro *Les Pléiades*, de Max Ernst, como forma de apontar as possíveis representações da melancolia dentro do universo das artes visuais. O diálogo permite melhor assimilação sobre o tema em *A Insustentável*, visto que a imagem em questão, uma colagem com pintura a óleo, trabalha questões como o mito, a figura feminina e a paisagem incerta – características também encontradas na trajetória de Tomas e Tereza, dois dos personagens principais da obra literária. A escolha dos personagens decorre do grande número de características que os posicionam como seres melancólicos. No caso de Tereza, o tema é elaborado a partir das viagens que realiza ao longo da narrativa. Já o percurso de Tomas é avaliado a partir das questões melancólicas que giram em torno do erotismo e do amor utilizando textos de Georges Bataille e Octavio Paz.

CAPÍTULO I – A MEMÓRIA EM CONSTRUÇÃO: FRAGMENTOS DE UM NARRADOR QUE LEMBRA

*Acredito ser na memória humana o único
exemplar de nossa espécie a ter
nafragado num navio deserto.
Umberto Eco*

O narrador de *A Insustentável* se lembra. Ele não tem nome e recusa um diálogo com outros personagens. Sequer sabe-se se é homem ou mulher. Mas ele pensa, interpreta e filosofa. Suas lembranças não surgiram como uma fagulha que nasce diante da leitura noturna, como um estalo que abre para um passado já escondido no porão da memória. Seu ato de lembrar é lento, foge da ordem cronológica e se encontra repleto de percepções sobre o mundo adquiridas no presente. “Há muitos anos penso em Tomas”³ (KUNDERA, 2008, p.11), disse o narrador dando início aos relatos de acontecimentos que ocorreram no passado, sempre os entremeando com os pensamentos filosóficos aprendidos posteriormente. O que encontramos ao longo das páginas do romance kunderiano vai além de recordações e lembranças daquele que conta a história. Essa análise filosófica realizada antes e durante *A Insustentável*, alterou o olhar do narrador sobre os personagens do passado – principalmente sobre Tomas – e fê-lo assumir que suas recordações já não eram mais suficientes, afirmando que “foi sob a luz dessas reflexões que o vi claramente pela primeira vez”⁴ (KUNDERA, 2008, p.11). Assim, estando a lembrança alterada desde o início pelos pensamentos construídos no presente e ela a depender de uma reflexão filosófica sempre em construção, o que o narrador em *A Insustentável* nos conta é, na verdade, uma memória sempre em andamento: o compromisso com a verdade de sua narração não ultrapassa os limites da obra literária.

Esse raciocínio encontra respaldo entre escritos de Milan Kundera. O autor tem em suas obras publicadas não apenas romances, mas também livros

³ “Il y a bien des années que je pense à Tomas” (KUNDERA, 1998, p.17)

⁴ “c’est à lumière de ces réflexions que je l’ai vu clairement pour la première fois” (KUNDERA, 1998, p.17)

de ensaios em que busca olhar de modo crítico a construção da literatura – propondo-se a questionar tanto os textos feitos a próprio punho como também a produção literária como um todo.

Kundera entende o romance como uma forma de apresentar um universo até então desconhecido pelo homem em seu cotidiano. Mais do que isso, o autor afirma que o romance é a saída que o ser humano encontrou para descobrir o próprio ser, pois – acrescenta em seus escritos, ao se referir ao surgimento do estilo literário – “se é verdade que a filosofia e as ciências esqueceram o ser do homem, parece mais evidente ainda que com Cervantes se formou uma grande arte europeia que é justamente a exploração desse ser esquecido” (KUNDERA, 2009, p.12), fazendo uma referência da “moral do romance” à origem do romance moderno.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho será calcado no entendimento sobre a ficcionalização de *A Insustentável* e o trabalho da memória dentro do romance kunderiano. Para isso, será necessário realizar um aprofundamento do fazer-artístico presente no romance, que se afasta da premissa de tão-somente representar a realidade do homem, sendo, desta forma, responsável pela construção de um universo que permite aos leitores novos olhares sobre a vida humana. Além disso, serão percorridos os caminhos da memória humana elaborado dentro da obra literária, com o intuito de reconhecer não só suas origens, mas também esclarecer as influências e alterações que sofre quando posta no papel.

1.1 Existindo dentro da obra

É impossível evitar uma correlação entre Kundera e o narrador de *A Insustentável*. Ambos são escritores, suas histórias compartilham do mesmo espaço e vivenciam um período histórico real que marcou profundamente os dois. Aqui, o narrador existe como um *alter ego* de Kundera, em um disfarce que, de uma só vez, esconde e revela a presença do escritor. Utilizando o texto de Massaud Moisés, é possível perceber que tal

disfarce permite a insubmissa eclosão dos conteúdos profundos da mente do ficcionista, desenvolvidos por meio da imaginação ou nela sedimentados, assim extravasando percepções que não veriam a luz do dia se o escritor pusesse em cena o “eu” civil. (MOISÉS, 1999, p.408)

Dessa forma, o narrador criado por Kundera existe de modo a realçar a confusão entre escritor e personagem. A começar pelo fato de a narração ocorrer em primeira pessoa por alguém que não se apresenta, sendo totalmente anônimo⁵, mas que se sente completamente à vontade para explicitar suas impressões acerca da história que conta, como se conhecesse aquele que o lê: de algum modo, o narrador confia que seu leitor⁶ vai confundi-lo com o escritor, ganhando, dessa maneira, ainda mais credibilidade. Além disso, o narrador faz diversas pausas nas histórias que conta para elaborar uma incerta teoria sobre a literatura. Em uma de suas frases memoráveis enquanto personagem que teoriza a literatura, ele diz: “Os personagens de meu romance são minhas próprias possibilidades, que não foram realizadas”⁷ (KUNDERA, 2008, p.217). Aqui, o narrador parece afirmar que os personagens nasceram de suas frustrações, como se a trajetória de Tomas, Tereza, Sabina e Frank fossem frutos de sua própria existência, reafirmando-se como o real autor das mesmas palavras de que nasceu.

A mistura entre autor e narrador cresce ao verificar-se escritos teóricos de Kundera. Em *A Arte do Romance*, que o autor considera “apenas a confissão de um prático” (KUNDERA, 2009, p.7), pode-se encontrar semelhanças entre o pensamento do escritor e de sua criação literária. Em uma entrevista à revista *Paris Review*, apresentada dentro do livro teórico em formato de pergunta e resposta, Kundera diz que ao “escrever *A insustentável leveza do ser* me dei conta de que o código desse ou daquele personagem é composto de algumas palavras-chave” (KUNDERA, 2009, p.34), apontando essas “palavras-chaves”

⁵ O narrador será indicado na forma masculina por não haver uma forma neutra que possa ser utilizada neste caso, mas deve-se realçar que não é possível afirmar o gênero daquele que conta as histórias em *A Insustentável*.

⁶ Aqui abordo, é claro, um leitor-modelo de Umberto Eco, que confia no jogo do romancista e acredita nas palavras do narrador, elemento literário que se apresenta como a única testemunha das histórias contadas em *A Insustentável*.

⁷ “Les personnages de mon roman sont mēs propres possibilites qui ne se sont pas réalisées” (KUNDERA, 1998, p.319)

como originadoras de metáforas ricas à obra. A frase se assemelha em muito com a afirmação do narrador acerca do tema:

os personagens não nascem de um corpo materno como os seres vivos, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora que contém em um embrião uma possibilidade humana fundamental que o autor imagina não ter sido ainda descoberta ou sobre a qual nada de essencial ainda foi dita.⁸ (KUNDERA, 2008, p.216).

Além de apontar a constituição do personagem a partir de frases (ou palavras-chaves, se quisermos aproximar narrador e escritor) ao invés de pessoas feitas em carne e osso, o narrador fala também sobre a formação de uma “possibilidade humana fundamental” que poderá ser descoberta dentro do romance. Esse pensamento se assemelha com o do escritor em outro trecho encontrado em *A Arte do Romance*:

descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance. (KUNDERA, 2009, p.13)

De toda forma, mais importante do que perceber as semelhanças entre os pensamentos acerca de uma teoria da literatura entre o escritor e o narrador é compreender o jogo do fazer-artístico elaborado por Kundera em *Insustentável*. Os textos teóricos do escritor, além de apontar a “origem” dos pensamentos apresentados na voz do narrador, mostram os problemas em tratar o elemento literário apenas como uma confissão direta daquele que a escreve.

A busca do eu sempre terminou e sempre terminará por uma insatisfação paradoxal. Não digo fracasso. 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. (KUNDERA, 2009, p.31)

⁸ “les personnages ne naissent pas d’un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d’une situation, d’une phrase, d’une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l’auteur s’imagine qu’elle n’a pas encore été découverte ou qu’on n’en a encore rien dit d’essentiel” (KUNDERA, 1998, p.318)

Aqui é possível identificar que o autor de *A Insustentável* se preocupa com o caráter do “eu”, pondo em xeque a questão de que um indivíduo real possa existir plenamente dentro da obra literária. Dessa forma, é possível perceber que, enquanto Kundera, em *A Arte do Romance*, explicita o funcionamento de seu trabalho literário, o pensamento transposto à “realidade” do narrador-personagem dentro da obra pode ser lido de outra forma. Nesse caso, o narrador visa plantar uma dúvida no leitor, deixá-lo desconfiado da história que conta para que garanta toda a atenção daquele que o lê. Ao afirmar, em *A Insustentável*, que “os personagens não nascem de um corpo materno como os seres vivos, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora” há um desejo de sobrepor-se sobre a história que ele mesmo conta, de modo a afirmar sua narração – e, por consequência, suas memórias – como o único meio de o leitor compreender a narrativa. É possível inferir que isso ocorre porque a memória é incompleta – ela não dá conta recuperar todos os fatos –, e que as histórias narradas funcionam como metáforas dessa memória.

Em um artigo intitulado de *Nos vazios do discurso da história: arte, angústia e metalinguagem em A insustentável leveza do ser*, Jacob dos Santos Biziak compartilha dessa percepção e afirma que o narrador usa este artifício

a fim de responder a um vazio, a um desejo que lhe escapa, uma vez que é um “desconhecido familiar”. Esse processo de construção de um discurso narrativo não se dá sem sofrimento; no entanto, abre novas perspectivas sobre o conhecimento de si. No fundo, então, todo o romance acaba sendo uma grande escritura de si mesmo. (BIZIAK, 2014, p.74)

Compreendendo os pensamentos acerca da teoria da literatura apontados pelo narrador como o método que ele utiliza para aproximar o leitor de seu discurso, afastando-o do desfecho que envolve os outros personagens, pode-se afirmar também a existência de outras características que têm como objetivo darem escopo à sua memória.

Assim, voltar ao fato de que o narrador é também um escritor se torna essencial, pois insere no romance – em uso perfeito da metalinguagem – a impressão de a história narrada estar sendo, na verdade, escrita por aquele que a conta. Ricoeur explica a força da escrita por meio da metáfora da impressão,

que aponta um “movimento” causado por alguém (no caso, o narrador), implicando em “um desdobramento interno à imagem mental, diríamos hoje uma intencionalidade dupla” (RICOEUR, 2007, p.37), ou seja, para o teórico, essas impressões são “capazes de ‘fazer parecerem verdadeiras’ as coisas ditas” (RICOEUR, 2007, p.30).

Esse tema foi trabalhado por Aleida Assmann, que percebeu a existência de modelos de metáforas da memória desde a Antiguidade e ainda afirmou a relação íntima desses padrões com o ato de escrever. “A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita” (ASSMANN, 2011, p.167). Para além do uso da escrita como meio de tornar a narração mais real, o ato de escrever também aponta a busca pela recordação inscrita na “alma” daquele que faz o exercício. Em seu livro, *Espaços da Recordação*, a autora refaz o caminho desses modelos com o objetivo de compreender o que seriam essas recordações inscritas na “alma”.

De início ela cita um ensaio elaborado por Harald Weinrich, que divide as metáforas da memória em dois módulos centrais: *Magazin* e *Tafel*. A primeira diz respeito à arte da memória⁹, em que vale a “elaboração pragmática da habilidade linguística e da capacidade de memória no âmbito de uma técnica de conversação persuasiva passível de aprendizado” (ASSMANN, 2011, p.162). Já a segunda aborda a reminiscência propriamente dita, em que os conteúdos são fixados e evocados de acordo com as necessidades da “alma”. Ainda na Grécia Antiga, Platão pensava a memória como uma tabuleta de cera, em que as palavras eram inscritas de forma permanente na superfície sólida. Daí já se percebe o vínculo imediato da memória com o trabalho de escrita. A recordação, para o filósofo grego, daquilo que é registrado fisicamente.

Em seguida, a autora dá um salto para o século 18, período em que o romantismo inglês estava no ápice, para buscar o pensamento de Thomas De Quincey. Para o escritor, a memória era como um palimpsesto. Em um de seus textos, ele faz a seguinte imagem da memória: “Camadas inextinguíveis de

⁹ Aqui me refiro à mnemotécnica. De acordo com Frances Yates em *El Arte de la Memoria*, “este arte pertenecía a la retórica, como técnica por la qual el orador podría perfeccionar su memoria, lo que le capacitaria para extraer de la memoria largos discursos con infalible precisión” (YATES, 2005, p.18), trabalhando naquilo que se chama de “palácio da memória”.

ideias, imagens, sentimentos lançaram-se sobre teu cérebro tão suavemente como a luz. Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas as que a antecedem. E na verdade nenhuma delas foi extinta.” (ASSMANN, 2011, p.167). Dessa forma, a memória é algo que foge ao controle do ser humano. Ele pode acessá-la em algum momento, de alguma forma, mas sem que isso dependa da vontade da pessoa que guarda tais reminiscências. Em seguida, a autora lembra a metáfora do “bloco mágico”, elaborada por Sigmund Freud.

Pois a enigmática copresença do vestígio duradouro e da *tabula rasa* ocorreu-lhe quando atentou a essa ferramenta de escrita composta de três camadas: a superfície consiste em um papel de cera fino sobre o qual algo será escrito e sobrescrito; debaixo dele se encontra uma folha de celuloide que serve como “protetor contra estímulos; e numa camada mais abaixo há uma tabuleta de cera que retém vestígios permanentes (“inervações arraigadas”, [*Besetzungsinervationen*]), que sob as condições favoráveis de luz permanecem visíveis como ranhuras finas. (ASSMANN, 2011, p.168-169)

Assim, Aleida Assmann conclui que os pensamentos de Platão, De Quincey e Freud são concordantes ao afirmar que a metáfora da impressão tem a escrita como meio essencial para a manutenção da memória. Desse modo, pode-se inferir que o narrador escreve não somente para contar a história como também para tornar sua memória ainda mais acessível – tanto para os leitores como para ele mesmo.

Outra característica que acentua o trabalho da memória em *A Insustentável* é a escolha do escritor em apresentar um narrador-personagem que usa a filosofia – principalmente a elaborada por Nietzsche – para dar vazão às suas lembranças. Enquanto conta a história que irá permear por toda a obra, o narrador traz à luz também uma série de discussões filosóficas acerca dos acontecimentos abordados em *A Insustentável*. Dessa forma é possível inferir que este narrador deseja manter as impressões sobre os fatos contados em aberto, como que sem conclusão – reafirmando a memória como algo impossível de se recuperar por completo. Em *Os Testamentos Traídos*, outro livro de proposições teóricas acerca da literatura escrito por Kundera, há a seguinte afirmação:

A vontade de Nietzsche de preservar “a maneira efetiva” como os pensamentos ocorrem é inseparável de seu outro imperativo, que me seduz tanto quanto o primeiro: resistir à tentação de transformar as ideias em sistema. (KUNDERA, 1994, p.136)

Ou seja, a filosofia não se apresenta como um organismo fechado dentro da obra, mas como uma analogia à própria memória: incompleta, suscetível a reinterpretções e disponível à questionamentos. Não à toa, o narrador faz uma interpretação bastante particular ao falar do *eterno retorno* de Nietzsche. Ele primeiro faz sua reflexão teórica, dizendo que o “mito do eterno retorno afirma, por negação, que a vida desaparece de uma vez por todas, que não volta mais, é semelhante a uma sombra, não tem peso, está morta por antecipação” (KUNDERA, 2008, p.9). Porém, logo em seguida, questiona-se: “Mas será mesmo atroz o peso e bela a leveza?”¹⁰ (KUNDERA, 2008, p.10). A pergunta, que representa essa ideia filosófica em aberto, incapaz de ser concluída, irá permear toda a obra, nos lembrando também dessa incerta memória do narrador.

1.2 A ambiguidade daquele vos fala

Nessa busca de um passado inalcançável, o narrador-personagem torna-se ambíguo, insatisfeito de seu próprio trabalho. Seus questionamentos, assim como a filosofia sem sistema de Nietzsche, não são respondidos. Tal complexificação perpassa a formação do romance como gênero literário – novamente, o papel do narrador como escritor volta a ser relevante. Em *A arte do romance*, Kundera aponta a obra literária de Cervantes, *Dom Quixote* – encontrada na origem do romance –, como ambígua, que apresenta, “em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem” (KUNDERA, 2009, p.14). Essa “ambiguidade”, condição *sine qua non* para a existência de um narrador que pudesse pensar por si só, surgiria na voz do narrador por conta dos pensamentos filosóficos apresentados durante a narrativa.

¹⁰ “Mais la pesanteur est-elle vraiment atroce et belle la légèreté?” (KUNDERA, 1998, p.15)

Aproveitando a relação que Kundera faz da origem do romance com Cervantes, vale resgatar os questionamentos levantados por Marthe Robert, em *Romance das Origens, Origens do Romance*, acerca de *Dom Quixote*, para compreender o narrador de *A Insustentável*. A autora afirma a obra de Cervantes como uma das fundadoras do romance moderno ao fazer uma análise das contradições do protagonista a partir da psicanálise, trazendo conceitos que envolvem a “Criança Perdida” e o “Bastardo”. Aqui nos interessa não a questão psicanalítica levantada por Robert, mas sim a identificação de Quixote como um personagem contraditório, que vive entre a loucura e a sanidade ao mesmo tempo em que é capaz de revelar um mundo à parte daquele que foi criado por ele, povoado por pessoas ricas e superficiais.

Dom Quixote reside no *no man's land* que ele povoa de pessoas e coisas oriundas de sua imaginação, ao passo que o resto da população romanésca ocupa o espaço comum, onde se preparam as reações, provas e contra-provas da realidade. (ROBERT, 2007, p.154)

Os delírios de Dom Quixote, um grande leitor das obras cavaleirescas da Idade Média, mostram a ponta extrema desse mundo à parte: para ele, os moinhos sempre serão monstros a serem combatidos, não importa o que digam.

– Veja vossa mercê – respondeu Sancho – que aqueles que ali aparecem não são gigantes, mas moinhos de vento e o que neles parecem braços são as pás, que, giradas pelo vento, fazem mover a mó.

– Bem se nota – respondeu D. Quixote – que não és versado em aventuras: eles são gigantes; e, se tens medo, sai daí, e põe-te em oração enquanto eu vou entrar com eles em fera e desigual batalha.¹¹ (CERVANTES, 2010, p.114)

¹¹ “– Mire vuestra merced – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que em ellos parecen brazos son las aspás, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molincho.

– Bien parece – respondió don Quijote – que no estás cursado em esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte em oración em el espacio que yo voy a entrar com ellos em fiera y desigual batalla” (CERVANTES, 2007, p.75)

A escrita de Cervantes impõe à obra a criação de um mundo imaginário que vai além do mundo imaginário criado pelo próprio Dom Quixote. Enquanto os personagens da obra veem o protagonista como louco, Quixote acredita piamente no que vê, permitindo a existência de dois universos paralelos que possuem o mesmo dever com a realidade (ou seja, nenhum) dentro de uma mesma obra literária. Ora, o narrador de *A Insustentável* também criou esse mundo imaginário. Só que ao invés de tocar o lamaçal da loucura, esse personagem encontra escapatória na filosofia. Seus apontamentos filosóficos formam um universo à parte da história e, na obra, não é possível verificar até que ponto suas reflexões são meros devaneios provocados pelas armadilhas da memória.

Sem dever nenhum com a realidade, o narrador se afasta por completo de sua existência como reflexo do escritor e, por conta disso, Kundera alcança a escritura – que Barthes define em *O rumor da língua* como “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”, (BARTHES, 2012, p.57). Em continuidade sobre o tema, Barthes afirma a condição do narrador como ser independente do autor e também da realidade dos homens ao dizer que

desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2012, p.58).

O narrador é, então, esse símbolo, essa metáfora de um mundo criado à revelia da realidade e da própria história narrada. Esse terreno que é o universo do narrador fundamenta uma memória dependente da escrita enquanto metalinguagem para existir, sendo compreendida em possibilidades tão infinitas quanto a literatura é.

A necessidade de existir o universo do narrador de *A Insustentável* ocorre justamente porque o símbolo – diz Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, ao resgatar os conceitos elaborados por Northrop Frye – é uma mônada, ou seja,

permite a “experiência imaginária se totalizar a partir de um centro” (RICOEUR, 2012, p.30-31, v.2). Dessa forma, esse mundo filosófico do narrador funciona como espaço que agrega diversas hipóteses de imagens, permitindo não apenas a existência de vários pensamentos concomitantes, mas também contraditórios entre si. Ainda de acordo com Ricoeur, essa narrativa deve estar também envolta por um “inacabamento” que permita essa multiplicidade, pois é entregando apenas uma hipótese que a imaginação do leitor se torna capaz de concluir a leitura e, a partir disso, compreender o universo apresentado a seu próprio modo – assim como funciona a memória, que, inacabada, torna-se base para uma série de pensamentos futuros. Assim, pode-se afirmar que para fundamentar a existência de um mundo do narrador em *A Insustentável* é necessário compreender que as características do jogo encontrado no fazer-artístico de Kundera estão também entre as características mais marcantes do romance moderno.

o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência, o fervilhar dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas. (RICOEUR, 2012, p.16, v.2)

Tal incompletude, dúvidas e desejos malditos acabam por construir universos paralelos, criados e imaginados por meio de expectativas e frustrações. Na literatura, cada um desses aspectos pensados ganha o mesmo peso na realidade ali construída. Assim, tanto na loucura de Quixote, que se configura como aspecto central da inauguração do romance moderno, como nos escritos filosóficos do narrador de *A Insustentável* fica o seguinte entendimento: vale o que vemos, vale o que lemos e vale o que está escrito. A compreensão da obra não se deve ao que está fora dela, mas sim dentro de suas páginas, pois “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever” (BARTHES, 2012, p.5). Seguindo por esse pensamento, pode-se deduzir que o conteúdo da obra passa a importar menos que a “escritura” e a “linguagem”. Robert também trilha por este caminho ao afirmar que “a própria escrita” é o elemento mais importante da obra literária.

O personagem, que dispõe adjetivos, escolhe verbos e fabrica imagens, contrai agora a megalomania do personagem cuja história ele conta, de modo que o continente duplica o sentido do conteúdo e o romancista entrega ao mesmo tempo duas mensagens idênticas, uma explícita, legível, nas peripécias da narração, outra implícita, transmitida unicamente por seu suporte material de torneios e vocábulos. (ROBERT, 2007, p.187)

Ou seja, a realidade é alimentada pela imaginação daquele que a escreve, colocando em palavras não apenas uma única visão de mundo, mas uma série de possibilidades que são criadas, “explícitas” ou “implícitas” na narração. Assim, a frase de Ricoeur, plenamente de acordo com os pensamentos de Kundera, faz sentido diante os pensamentos de Robert: “Na medida em que age, toda a obra acrescenta ao mundo algo que não estava ali antes” (RICOEUR, 2012, p.34, v.2).

1.3 Por dentro da narrativa

É possível compreender a questão da linguagem como objeto central em *A Insustentável*, tornando-se essencial verificar como a narrativa trabalha dentro da obra literária. O narrador kunderiano mostra-se humano ao longo do romance, sendo, portanto, dotado de escolhas e preferências. A história por ele contada não segue uma ordem cronológica, valendo-se da teoria filosófica que permeia seu pensamento ao longo da obra e, por isso, desmembrando o contar em diversas interrogações acerca da existência humana. É possível compreender a existência de um narrador neste formato ao verificar os escritos teóricos de Kundera. Em *A arte do romance*, o escritor afirmou em uma entrevista que “o romance inteiro não é senão uma longa interrogação. A interrogação meditativa (meditação interrogativa) é a base sobre o qual todos os meus romances são construídos” (KUNDERA, 2009, p.36). O autor também aponta para a questão da divisão feita dentro da obra. Não só *A Insustentável* como boa parte de seus textos escritos são divididos em sete partes. “Cada uma das sete partes é um todo em si. Cada qual é caracterizada por seu próprio *modo de narração*” (KUNDERA, 2009, p.85). Dessa maneira, pode-se averiguar que Kundera forrou o universo do narrador atendo-se a diversas possibilidades narrativas,

distribuindo-a em temas, explicitados por ele mesmo como “interrogações existenciais”, nas quais o narrador ganha corpo e conta a história. Assim, é possível inferir um pensamento de Ricoeur acerca da narrativa que vai ao encontro da proposta feita em *A Insustentável*.

Para a criação desse universo é necessário que haja também a fundamentação de um tempo existente unicamente dentro da obra literária – que não é cronológico e sequer possui a mesma duração que o “mundo real”. Dessa forma, vale resgatar a busca da mediação que Ricoeur faz entre tempo e narrativa. Para ele, os dois elementos são mediados pela mimesis, responsável por refigurar a vida humana de modo que ela possa ser contada numa obra literária, ou seja, é a partir das operações miméticas que o texto entra em contato com o mundo dito como real. Utilizando a *Poética* de Aristóteles e as *Confissões* de Santo Agostinho como base, Ricoeur divide a mimesis em três momentos que evocam três agentes essenciais para o funcionamento da obra literária, chamando-os de mimesis I, mimesis II e mimesis III.

Na mimesis I, o teórico aborda a relação do autor com a criação da narrativa. Ricoeur acredita que a mimesis trata-se da “imitação” de uma ação, criada com o objetivo de explicitar porque alguém faz ou fez algo. Dessa forma, toda narrativa exige familiaridade do narrador com os termos da ação, de forma a “agir e sofrer”. Então, “se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas; está, desde sempre, simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.100-101). Tal afirmação se assemelha aos comentários do narrador de *A Insustentável* sobre os personagens da obra, que, conforme o trecho citado na página 17, “não nascem de um corpo materno como os seres vivos, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora”.

Estando a ação diretamente relacionada aos símbolos, é possível depreender, então, que não há neutralidade na linguagem, pois ela é sempre motivada pela escrita e pelo conhecimento daquele que dá voz à narrativa. “Não existe ação que não suscite, por menos que seja, aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores que tem como pólos a bondade e a maldade” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.104). Daí pode-se associar a constante menção ao autor na voz do narrado do romancer, que é perceptível logo no início da segunda parte de *A Insustentável*: “Seria tolice do autor afirmar ao leitor que

seus personagens realmente existiram”¹² (KUNDERA, 2008, p. 43). Nesse ponto, o narrador se aproxima da posição de escritor da obra e se apresenta como o verdadeiro criador de *A Insustentável*. Interessante é perceber que Kundera fala sobre essa aproximação em uma entrevista publicada em seu livro de ensaios, afirmando também que a voz do autor não está sozinha quando se faz presente no texto.

A segunda parte de *A insustentável leveza do ser* começa por uma longa reflexão sobre as relações do corpo e da alma. Sim, é o autor que fala, entretanto tudo o que ele diz não é válido senão no campo magnético de um personagem: Tereza. É a maneira de Tereza (embora jamais formulado por ela) ver as coisas. (KUNDERA, 2009, p.78)

Ao afirmar que a sua interferência só tem sentido dentro do “campo magnético” de Tereza, de alguma forma, o narrador mostra sua força enquanto definidor da trajetória de outros personagens. Afirmando os livros como a única arma contra o “mundo de grosseria que a cercava” (KUNDERA, 2008, p.50), Tereza percebe a identificação entre amantes de livros como um “sinal de reconhecimento de uma irmandade secreta” (KUNDERA, 2008, p.50) e serve justamente para o florescimento do amor entre a personagem e Tomas – os livros eram “para ela o que a elegante bengala era para um dândi do século passado. Eles a distinguiam das outras” (KUNDERA, 2008, p.50).

Há outro paralelismo interessante entre o narrador e o autor. Em dado momento de *A Insustentável*, o narrador traz à tona *Anna Karenina*, de Tolstói, como que, de alguma forma, quisesse relacionar a protagonista do romance russo com Tereza. Embriagada por este sentimento, ela precisou carregar o romance *Anna Karenina* até a casa de Tomas. Assim, pode-se inferir que sem esse apontamento sobre o livro, a trajetória de Tereza seria alterada de tal forma que ela poderia não distinguir Tomas dos outros para, assim, ele ser um homem que “era ao mesmo tempo desconhecido e membro de uma irmandade secreta” (KUNDERA, 2008, p.51). Porém, ao invés de espelhar uma narrativa na outra, o narrador opta por fazer uma breve análise sobre *Anna Karenina*.

¹² “Il serait sot, de l’ apart de l’auteur, de vouloir faire croire au lecteur que ses personnages ont réellement existe” (KUNDERA, 1998, p.63)

No início do romance que Tereza levava debaixo do braço no dia em que viera para a casa de Tomas, Anna encontra Vronski em circunstâncias estranhas. Estão na plataforma de uma estação onde alguém acabara de cair debaixo de um trem. No fim do romance, é Anna que se atira debaixo de um trem. Essa composição simétrica, em que o mesmo motivo aparece no começo e no fim, pode parecer muito “romanesca”. Admito que seja, mas somente com a condição de que romanesco não signifique para você uma coisa “inventada”, “artificial”, “sem semelhança com a vida”. (KUNDERA, 2008, p.54)

Aqui, o narrador deixa de lado seus pensamentos filosóficos para fazer afirmações típicas de um escritor que pensa e trabalha com a literatura. Kundera, em *A Cortina*, outro livro de ensaios, reflete sobre esse romance que Tereza carrega em seus braços, parecendo dialogar com este trecho de *A Insustentável* durante a tentativa de compreender a decisão, em *Anna Karenina*, de Anna em se jogar na frente do trem.

“O homem esmagado” de que ela se lembra era um ferroviário que caíra embaixo de um trem no momento em que ela encontrava Vronski pela primeira vez na vida. O que quer dizer isso, essa simetria, esse enquadramento de toda a sua história de amor com o motivo de uma dupla morte numa estação? Será manipulação de Tolstoi? Sua maneira de brincar com os símbolos? (KUNDERA, 2006, p.30)

Não sabemos sobre as intenções de Tolstoi, mas parece clara a brincadeira que Kundera faz em levar seus pensamentos para a voz do narrador, articulando-o como teórico da literatura em diversos momentos de *A Insustentável*. Porém, o narrador não se detém nesta análise, bastando-a para incrementar as características de Tereza e, logo em seguida, voltando às proposições teóricas. Por isso, logo depois de falar sobre Tolstoi, faz a seguinte constatação: “Porque é assim mesmo que são compostas as vidas humanas” (KUNDERA, 2008, p.54). Diante das articulações feitas por Kundera, pode-se encaixá-lo na conclusão feita por Ricoeur sobre a mimesis I, em que afirma que “imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.112).

Já a mimesis II pode ser direcionada ao narrador, visto que, nesse momento, Ricoeur passa a verificar a narrativa dentro do texto, tendo como ponto

central a questão da metáfora, ou seja, da mediação propriamente dita. A intriga da ação, lida aqui como o “gatilho responsável pelo desencadeamento dos fatos dentro da obra literária”, pode ser compreendida na voz do narrador, situação esta explicada por Ricoeur em três motivos. O primeiro é que a intriga “faz mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história tomada como um todo” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.114), em que o narrador faz uma relação direta entre a memória coletiva e a individual, conceitos que serão explicados mais adiante. Já o segundo, “a composição da intriga *compõe juntos fatores tão heterogêneos* como agentes, objetivos, meios, interações” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.114), indicando que aspectos completamente opostos podem ser lidos como sinônimos. Para Kundera, a metáfora é como a alma do romance e, de acordo com suas palavras, “me parece insubstituível como meio de captar, numa súbita revelação, a inacessível essência das coisas, das situações, dos personagens” (KUNDERA, 2009, p.130). A filosofia do narrador-personagem em *A Insustentável* torna essa questão ainda mais perceptível. “Mas será mesmo atroz o peso e bela a leveza?”, questão já levantada neste trabalho. Por conta desta pergunta, o narrador carrega em todo o texto a dualidade presente no peso e na leveza que a vida dos personagens possui. Afinal, não se pode afirmar que a vida de Tomas era leve quando estava distante da situação política nem que Sabina se livrou do peso que sentia ao se afastar do país natal, da língua materna e dos amantes de longa data. O terceiro motivo diz respeito ao tempo, pois a intriga traz a história em forma de acontecimentos, em episódios. Nesse ponto, reafirma-se o tempo como algo humano, criado e recriado com o objetivo de atender ao universo existente dentro da obra literária. “Acompanhar uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que encontra sua satisfação na conclusão” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.116).

Se a mimesis I é dedicada àquele que faz a obra e a mimesis II se volta para a própria narrativa, resta então à mimesis III traçar a experiência do leitor. Para Ricoeur, a leitura funcionaria como uma “espiral sem fim que faz a meditação passar várias vezes pelo mesmo ponto, mas numa atitude diferente” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.124), ou seja, o teórico acredita que há sempre uma “pré-história” que antecede a história contada.

Essa “pré-história” da história é o que liga esta a um todo mais vasto e lhe dá um “pano de fundo”. Com essa emergência, o sujeito implicado também emerge. Pode-se então dizer: “A história responde pelo homem” (...). Narrar, acompanhar, entender histórias é apenas a “continuação dessas histórias não ditas (RICOEUR, 2012, vol.1, p.129)

É nessa situação que se encontra o leitor quando ele questiona a identidade do narrador. Quem é ele? O que viu de fato ocorrer? Seria tudo fruto de uma imaginação? O surgimento de perguntas como essas e outras são pertinentes e, diz Barthes, afirmam o leitor como “um sujeito inteiramente deportado sob o registro do Imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a Imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele, *bem perto dele*” (BARTHES, 2012, p.39), acabando por, inclusive, reafirmar a existência de um universo à parte, que existe unicamente dentro da obra.

Ricoeur desenvolve o tema afirmando que a leitura é parte importante da composição da narrativa. “É no ato de ler que o destinatário brinca com as exigências narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o antirromance” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.131). Dessa forma, o escritor escreve para ser lido por alguém e o narrador conta a história para que alguém a leia. Há uma pessoa que irá receber aquele texto e isso é pensado ainda durante a construção da narrativa – ao ponto de poder-se afirmar que “a leitura é condutora do Desejo de escrever” (BARTHES, 2012, p.39), ou seja, escreve-se por que se deseja ser lido. Assim, continua Ricoeur, o “que um leitor recebe é não só o sentido da obra, mas, através de seu sentido, sua referência, isto é, a experiência que ela traz para a linguagem e, em última instância, o mundo e sua temporalidade que ela estende diante de si” (RICOEUR, 2012, vol.1, p.134), ou seja,

o que é interpretado num texto é a proposição de um mundo que eu poderia habitar e no qual poderia projetar as capacidades que me são próprias” em que “o fazer narrativo “re-significa” o mundo em sua dimensão temporal, na medida em que narrar, recitar, é refazer a ação conforme a instigação do poema. (RICOEUR, 2012, vol.1, p.138)

Diante do desejo de ser lido, aquele que escreve projeta na leitura do outro aquilo que o próprio quer falar. O mundo criado por ele, então, passa por uma ressignificação que vai além da escrita.

1.4 A presença da memória em *A Insustentável*

Está claro que a memória tem um papel central em *A Insustentável*. Enquanto o narrador lembra, ele permite que as ações tenham significados diferentes apresentando o olhar de cada um dos personagens em situações que compartilham. Tal forma de narrar aproxima-se do dialogismo pensado por Mikhail Bakhtin, em que as vozes articuladas no texto possuem o mesmo peso, tratando-se de “verdades” que entram em confronto sem que uma prevaleça sobre a outra: “afora a sua palavra, tudo o que vemos e sabemos é secundário” (BAKHTIN, 2010, p.60). Esse dialogismo serviria para afirmar que

não se pode transformar um homem vivo em objeto mudo de um conhecimento conclusivo à revelia. No homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante. (BAKHTIN, 2010, p.66)

Porém, a existência de um narrador em conflito consigo mesmo, conflito este gerado pelo aforisma de Nietzsche, nos afasta do conceito de Bakhtin. De fato, o que Tomas diz não tem efeito sobre a verdade das palavras de Tereza e o mesmo ocorre entre Sabina e Franz, mas a voz do narrador está acima deles e é ela que define a apresentação dessas “verdades” por meio de seu discurso – sempre permeado pela filosofia e pela memória. Daí, vale resgatar a afirmação de Sócrates em que afirma a memória como aquilo que é capaz de “escrever discursos em nossas almas” e que esses discursos dependem dos escreventes para ser verdadeiros ou “contrário à verdade”¹³. O narrador deixa claro aos leitores que aquilo contado por ele não se trata de um acontecimento real, não

¹³ Ricoeur cita um trecho de *Filebo* de Platão que explicita o pensamento de Sócrates acerca da memória: “A memória, sugere Sócrates, no seu encontro com as sensações e com as reflexões (*pathemata*) que esse encontro provoca, parece-me então, se é que posso dizê-lo, escrever (*graphien*) discursos em nossas almas e, quando uma reflexão (*pathema*) inscreve coisas verdadeiras, o resultado em nós são uma opinião verdadeira e discursos verdadeiros. Mas, quando aquele escrevente (*grammateus*) que há em nós escreve coisas falsas, o resultado é contrário à verdade” (RICOEUR, 2007, p.33)

tem valor como “verdade”. É, para ele, “uma possibilidade humana fundamental”, como foi descrito em trecho mencionado anteriormente na página 17. Em *A Memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur acredita que essas múltiplas possibilidades – verdadeiras ou falsas – existem graças à liberdade que o homem tem em poder formar narrativas. “O agir, em particular, tem seus nós e seus ventres, suas rupturas e seus impulsos; o agir é vigoroso” (RICOEUR, 2007, p.51).

Por conta dessas possibilidades – e da clara intenção do narrador em trabalhá-las – toda e qualquer imagem formada pela memória é alvo de suspeita. Assim, a investigação dos fatos se dá nos elementos dispostos na narrativa elaborada para a formação de uma lembrança. Traumas, nostalgia e decepções são alguns dos sentimentos que alteram a percepção do escrevente sobre determinadas lembranças. Assim, podemos concordar com Ricoeur quando ele diz que

é como começo que o presente faz sentido e que a duração traz modificação: “enquanto surge sempre um novo presente, o presente se torna um passado e, assim, toda a continuidade de escoamento dos passados do ponto precedente ‘vai caindo’ uniformemente na profundidade do passado”. Quando se fala no “ponto-origem”, é no âmbito da relação começar-continuar-cessar. (RICOEUR, 2007, p.51)

Diante da percepção de que a construção de um passado está intrinsecamente ligada ao surgimento de um “novo presente”, pode-se compreender, então, que a lembrança desse passado altera o presente e, quando este presente se torna passado, cria-se um passado diferente daquele que seria se os acontecimentos narrados de um tempo anterior não fossem rememorados. Para o narrador, o ponto comum dessa alteração premeditada são os aportes filosóficos presentes em cada um dos momentos, sempre permeados pela pergunta que leva o narrador a analisar o *eterno retorno*, um aforismo elaborado por Nietzsche em *Gaia Ciência*. É por meio deste questionamento, responsável por colocar o narrador diante da atrocidade e beleza do peso e da leveza, que o narrador se preocupa ao resgatar a história de Tomas. Na obra de Nietzsche, o filósofo conta a história de um demônio que pergunta ao leitor o que ele acharia se sua própria vida se repetisse incontáveis

vezes sem mudar em absolutamente nada. “Queres isso ainda mais uma vez e um número incalculável de vezes?” (NIETZSCHE, 2006, p.202). Essa pergunta parece martelar as palavras do narrador ao longo da narrativa, se revelando uma verdadeira aporia sobre a memória. Ainda que ele escreva sobre acontecimentos que teriam ocorrido no passado, ele volta a afirmar que a vida era uma só e que era impossível pensar sobre o que poderia ter sido feito. “Nunca se pode saber o que se deve querer, pois só se tem uma vida e não se pode compará-la com as vidas anteriores nem corrigi-las nas vidas posteriores” (KUNDERA, 2008, p.13). Talvez o narrador não tenha uma vida posterior, mas as lembranças que ele registra em *A Insustentável* são recheadas de questionamentos filosóficos como um meio de corrigi-las – ou, ao menos, de tentar compreendê-las.

Há duas possibilidades sobre o *eterno retorno* em *A Insustentável*: ou o narrador reavalia aquele passado pelo qual, provavelmente, atravessou ao lado dos personagens que rememora; ou, se não isso, ele busca identificar se o que julgava como certo e errado naquelas lembranças faz jus à pessoa que se tornou no momento em que narra a história. Em suma, o questionamento do filósofo funciona como um norte para os fatos contados pelo narrador de *A Insustentável* e parece ser essencial também para recuperar as lembranças passadas. E logo no segundo parágrafo da obra, aponta a análise que fez a respeito do paradigma.

O mito do eterno retorno afirma, por negação, que a vida desaparece de uma vez por todas, que não volta mais, é semelhante a uma sombra, não tem peso, está morta por antecipação, e por mais atroz, mais bela, mais esplêndida que seja, essa atrocidade, essa beleza, esse esplendor, não tem o menor sentido.¹⁴ (KUNDERA, 2008, p.9).

Daí o narrador parece afirmar que, sem o peso, a vida não tem nenhum significado. Pois, como diz o aforisma de Nietzsche, no final das contas, “pesaria sobre todas tuas ações com o peso mais pesado!” (NIETZSCHE, 2006, p.202). Dessa forma, retorna-se à afirmação de Sócrates sobre a memória. Os fatos passados funcionam como elementos de busca da “verdade” por elementos inscritos na “alma”, ao passo que tal busca será sempre uma atividade suspeita, visto que ele depende da percepção humana para vir à tona e que essa

¹⁴ “Le mythe de l'éternel retour affirme, par la négation, que l'avie qui disparaît une fois por toutes, qui ne revient pas, est semblable à une ombre, est sans poids, est morte d'avance, et fût-elle atroce belle, splendide, cettte atrocité, cette beauté, cette splendeur, ne signifient rien.” (KUNDERA, 1998, p.13)

percepção é dotada de desvios e mudanças relativas ao presente. Ricoeur também percebe tamanha influência do presente na memória ao dizer que

o passado, ao qual assim remontamos, é lábil, sempre a ponto de nos escapar, como se aquela memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para frente nos leva a agir e a viver (RICOEUR, 2007, p.67)

É a “verdade” filosófica que o narrador insere nos fatos que torna suas memórias tão diversas – e suspeitas. Assim, ainda que sua memória esteja no passado, ela depende do presente, que a altera constantemente, sendo inescapável as interpretações produzidas pelo “agora”.

1.5 Uma memória do povo

A voz do narrador, ao se tornar independente de outros personagens, acabou por personificar uma memória comum a todo o universo de *A Insustentável*. Ao trazer à tona seu olhar filosófico sobre o mundo ali retratado, mediou as outras vozes existentes na obra e criou uma memória coletiva, que pode ser lida como pertencente ao povo tcheco. O leitor perceberá um narrador responsável por trazer à tona as dores de um povo que não pode resistir à invasão dos russos. “A festa terminara. Entrava-se no cotidiano da humilhação”¹⁵ (KUNDERA, 2008, p.31). É também por meio desse olhar rancoroso que o leitor identificará a crítica que o narrador faz de si mesmo. Tereza, Tomas e Sabina funcionam como as possibilidades que o povo teria de lidar com a situação que lhes foi imposta. Sabina exilou-se, Franz se importou com o ocorrido e foi às ruas, Tomas deixou de lado sua vida hedonista, aceitando as consequências por ter publicado um artigo contrário ao novo regime, e Tereza, na oportunidade de viver em liberdade, preferiu voltar ao país e tentar amá-lo.

A necessidade do narrador em trazer outras vozes para complementar a sua própria tem explicação. Ricoeur defende que “para se lembrar, precisa-se dos outros” (RICOEUR, 2007, p.130), pois é necessário passar pela memória “dos outros” para alcançar seu próprio passado. Daí surge o papel do

¹⁵ “La fête était finie. On entrait dans le quotidien de l’humiliation” (KUNDERA, 1998, p.46)

testemunho do outro, que permite uma visão mais ampla daquilo que se busca memorizar.

Do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento de ponto de vista do qual somos eminentemente capazes. (RICOEUR, 2007, p.131)

Mais do que ajudá-lo na memorização do passado, as outras vozes lhe dão credibilidade. Em *A memória coletiva*, Maurice Halbwachs afirma que “se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior” (HALBWACHS, 2006, p.30). Não à toa, o narrador recheou suas memórias com personagens reais que se fizeram presentes ao povo tcheco, como Frantisek Hrubine¹⁶ e Jan Prochazka¹⁷, além de trazer à tona constatações feitas por outros personagens sobre o povo tcheco.

Tomas, quando ainda estava no exílio, pode constatar que “fazia parte dos fracos, do partido dos fracos, do país dos fracos e que devia ser fiel a eles, justamente porque eram fracos”¹⁸ (KUNDERA, 2008, p.73). Já Teresa viu a decadência de seus conterrâneos em um dia de chuva.

Como as admirava então! E eram exatamente as mesmas mulheres que via hoje avançando em sua direção, rabugentas e más. Em vez de bandeiras, carregavam um guarda-chuva, mas o carregavam com a mesma altivez. Estavam dispostas a enfrentar com a mesma obstinação um exército estrangeiro e o guarda-chuva que se recusava a dar passagem.¹⁹ (KUNDERA, 2008, p.135)

¹⁶ Poeta, dramaturgo, roteirista de filmes e tradutor de francês tcheco nascido em 1910 e morto em 1970. Ele estudou filosofia e pedagogia na Universidade de Praga e era conhecido por sua oposição ao comunismo russo. Trabalhou temas ligados a política e guerras em livros como “País Sisters”, Poemas da Noite de Emprego”, “Pão Com Açúcar”, “Hiroshima” e “Preto Denice”.

¹⁷ Escritor, roteirista e produtor tcheco nascido em 1929 e morto em 1971. Foi responsável por filmes como “A Orelha” e “A Carroça”.

¹⁸ “faisait partie des faibles, du camp des faibles, du pays des faibles et qu’elle devait leur être fidèle, justement parce qu’ils étaient faibles” (KUNDERA, 1998, p.113)

¹⁹ “Comme ele les admirait alors! Et c’était exactement les mêmes qu’elle voyait aujourd’hui s’avancer à sa rencontre, hargneuses et méchantes. En guise de drapeau, elles tenaient un parapluie, mais elles le tenaient avec la même fierté. Elles étaient prêtes à affronter avec le même acharnement une armée étrangère et le parapluie qui refusait de céder le passage” (KUNDERA, 1998, p.194-195)

Enquanto isso, no exterior, Sabina se questionava: “por que deveria se encontrar com os tchecos? O que tinha em comum com eles? Uma paisagem? (...) Num golpe, a identidade tcheca não passa de vento”²⁰ (KUNDERA, 2008, p.97). Assim, o narrador tenta provar que seus comentários acerca da identidade tcheca é apenas uma impressão individual, mas, sim, algo que se prova dentro do cotidiano dos moradores daquela região. Esses testemunhos se tornam essenciais, pois

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que este nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p.39)

Por meio destes testemunhos, cria-se o ambiente necessário para que a narrativa passe a espelhar a tal decadência proposta pelo narrador. Diante do entendimento de que o povo é fraco, malvado e sem-valor, o espaço do universo narrado começa a se alterar – influenciando diretamente na trajetória dos personagens. Cabe aqui a relação que Gilles Deleuze faz entre literatura e doença em *Critique et Clinique*. Como o filósofo acredita que a literatura começa com o nascimento de uma “pessoa” (no caso, o narrador) que tira o poder do “eu” (no caso, o escritor), o mundo representado na obra é “o conjunto dos sintomas em que a doença se confunde com o homem”²¹ (DELEUZE, 1993, p.14), ou seja, os problemas do povo ali expostos podem, então, ser encontrados naquele que conta a história. Dessa forma, esse mesmo povo passa a ser parte de um ato inventivo do narrador.

A saúde como literatura, como escritura, consiste em inventar um povo que falta. Pertence à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com suas recordações, a menos que se

²⁰ “pourquoi devrait-elle fréquenter des Tchèques? Qu’avait-elle em commun avec eux? Um paysage? (...) D’un seul coup, l’identité tchèque n’est que du vent” (KUNDERA, 1998, p.143)

²¹ “est l’ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l’homme”. Todas as traduções em português desta obra são de minha autoria.

faça delas a origem ou o destino coletivo de um povo que surge enterrado de traições e negações.²² (DELEUZE, 1993, p.14)

É o caso da praça, que se destaca na obra como um local de encontro e reflexão para Tereza e Tomas. Não é uma novidade que esse tipo de ambiente seja utilizado pela literatura para representar um espaço comum à memória coletiva. Regina Dalcastagnè fez uma análise sobre as praças em *O espaço da dor* que cabe à representação existente em *A Insustentável*. A autora afirma que, “símbolo das liberdades públicas e da tranquilidade social, a praça é a síntese do mais moderno fenômeno de idealização urbana – a pequena cidade” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.77). Inserindo o ambiente na trajetória de Tereza e Tomas, o narrador aproxima a história do casal ao local que vivem. As dores e os amores que ambos sentiram enquanto se situavam dentro deste espaço deixam de ser algo particular para se tornar um sentimento comum a todos.

Em um primeiro momento, o local surge como um “oásis” para Tereza.

Em frente, no centro da cidadezinha suja, havia uma praça sem graça e quase sem nada, que para ela sempre tinha sido um oásis de beleza: um gramado com quatro álamos, bancos, um salgueiro-chorão e pequenos arbustos de flores amarelas.²³ (KUNDERA, 2008, p.53)

É aí que se inicia o romance entre os dois. Sentado no banco, Tomas entrega-lhe o telefone de contato e Tereza percebe nele o homem de sua vida. Essa percepção encontra reforço no fato dela ter passado por uma situação parecida no dia anterior. “Ele estava sentado num banco amarelo de onde podia ver a entrada do restaurante. Era justamente o banco em que ela sentara na véspera com um livro sobre os joelhos”²⁴ (KUNDERA, 2008, p.53).

A relação do espaço com o casal ressurgue anos depois, quando o país já havia sido invadido pelos russos e ambos tinham retornado do exílio. Em dada

²² “La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d’inventer un peuple. On n’écrit pas avec ses souvenirs, à moins d’en faire l’origine ou la destination collectives d’un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements”.

²³ “En face, au centre de l’apétite ville sale, il y avait un square morne et clairsemé qui avait toujours été pour elle un îlot de beauté: une pelouse avec quatre peupliers, des bancs, un saule pleureur et des forsythias. (KUNDERA, 1998, p.78-79)

²⁴ “Il était assis sur un banc jaune d’où l’on pouvait voir l’entrée de la brasserie. C’était justement le banco où elle s’était assise la veille avec un livre sur les genoux” (KUNDERA, 1998, p.79)

situação, Tereza se encontra em crise com o país em que vive e Tomas a chama para sentar num banco de praça. “Ele a pegou pelo braço e a levou a uma praça onde costumavam passear alguns anos atrás. Nessa praça havia bancos: azuis, amarelos, vermelhos. Sentaram-se”²⁵ (KUNDERA, 2008, p.145), ou seja, mesmo com o passar do tempo, o ambiente ainda servia de referência para os dois. Por isso, era de se esperar que, logo depois, ao encontrar assentos parecidos sendo carregados pelo rio Vltava, Tereza seria acometida por uma imensa tristeza.

Voltou-se para perguntar às pessoas o que queria dizer aquilo. Porque os bancos das praças públicas de Praga iam embora na correnteza? Mas as pessoas passavam com fisionomia indiferente, para elas pouco importava que um rio corresse, de século em século, no meio da sua efêmera cidade.

Voltou a contemplar a água. Sentia-se infinitamente triste. Compreendia que o que via era um adeus. O adeus à vida, que se ia com seu desfile de cores. ²⁶(KUNDERA, 2008, p.168)

Não se sabe o porquê os bancos terem sido jogados no rio e o narrador não faz questão de explicá-lo. Mas em *A Insustentável* tais assentos compunham um ambiente seguro à Tereza, um “oásis”. Vê-los sendo jogados fora, levados pelo rio abaixo, revela o tom melancólico que permeia a vida de Tereza e é transferido ao espaço físico da cidade, compondo uma memória coletiva de quem lá vive. E ninguém poderia reverter essa mudança na narrativa imposta pelo narrador.

1.6 O espaço literário da narração

A compreensão de que a memória coletiva explicita a formação do espaço literário em *A Insustentável* nos permite averiguar que a memória individual do narrador, calcada em pensamentos filosóficos, é, por si só, responsável pela

²⁵ “Il la prit par le bras et la conduisit dans un square où ils allaient solvante se promener des années plus tôt. Dans ce square il y avait des bancs: des bleus, des jaunes, des rouges. Quand ils furent assis” (KUNDERA, 1998, p.213)

²⁶ Elle se retourna pour demander aux gens ce que ça voulait dire. Pourquoi les bancs des jardins publics de Prague s’en allaient-ils au fil de l’eau? Mais les gens passaient avec une mine indifférent, ça leur était bien égal qu’un fleuve coule, de siècle em siècle, au milieu de leur ville éphémère.

Elle se remit à contempler l’eau. Elle se sentait infiniment triste. Elle Comprenait que ce qu’elle voyait, c’était un adieu. L’adieu à l’avie qui s’em allait avec son cortège de couleurs.” (KUNDERA, 1998, p.250)

formação do espaço dentro da obra. De acordo com Wilton Barroso, em seu artigo *A voz filosófica do narrador kunderiano*, isso ocorre porque o narrador

inventa um espaço para si no interior da narrativa, seu lugar é onde esta é interrompida, esse efeito permite a dissipação da ilusão realista e introduz uma reflexão realista sobre questões significativas da existência humana e sua insignificância eterna. (BARROSO, 2008, p.3)

Ao analisar a obra do escritor brasileiro Lima Barreto, Osman Lins afirma, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, que esse tipo de narração aponta a importância do recorte psicológico na obra literária, em que “a personagem é o espaço; suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico” (LINS, 1976, p.69). Lins ainda traz à tona o conceito de ambientação franca, marcada por um narrador que faz uma breve descrição do espaço romanesco em questão. Nesse momento, “o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente” (LINS, 1976, p.80). Tal descrição se assemelha ao trabalho do narrador de *A Insustentável*, que é sempre o responsável por trazer à tona esses espaços, descritos de maneira bastante sucinta, o que pode causar uma leve confusão no leitor. É o caso da apresentação do novo apartamento de Franz:

ei-lo morando num conjugado da cidade velha, onde sua jovem amante passa quase todas as noites. Não precisam ir para hotéis pelo mundo afora; ele pode fazer amor com ela em seu próprio apartamento, na sua própria cama, na presença de seus livros e de seu cinzeiro que fica em cima da mesinha-de-cabeceira.²⁷ (KUNDERA, 2008, p.120)

Neste trecho percebemos que a descrição é feita por um narrador que traz apenas alguns poucos elementos durante a narrativa, alguns que podem ser considerados até dispensáveis do ponto de vista material, mas que para a formação do personagem da obra é essencial. Esse raciocínio condiz com o conceito proposto por Lins, responsável por afirmar que

²⁷ “voilà qu’il se retrouve dans un studio de la vieille ville et que sa jeune amie passe presque toutes les nuits chez lui! Ils n’ont pas besoin d’aller dans les hôtels du monde entier; il peut faire l’amour avec elle dans son appartement à lui, sur son lit à lui, en présence de ses livres et de son cendrier posé sur la table de chevet.” (KUNDERA, 1998, p.176)

à descrição cabia situar as grandes linhas de um cenário, depois esclarecer alguns elementos particularmente reveladores; agora, ocupa-se exclusivamente de objetos insignificantes ou cujas significações a descrição anula. (LINS, 1976, p.106)

Por exemplo, o cinzeiro, que desvela um apreço pela liberdade e uma busca pela jovialidade, além de trazer um toque de irresponsabilidade. Ao anunciar esse objeto, o autor conseguiu trazer à tona alguns aspectos da personalidade de Franz, pois “o espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem” (LINS, 1976, p.100).

Se há alguma confusão, ela ocorre quando se leva em consideração que não há um hiato entre a ação e a descrição. Porém, deve-se levar em consideração que a obra literária não trata da ação do homem, mas sim da reflexão sobre sua existência. Sendo assim, “quando contribui para delinear uma personagem, o espaço em geral revela-se pouco útil para o evoluir da ação” (LINS, 1976, p.98). Ou seja, o hiato não existe porque a ação não importa para a obra, mas sim “revelar o lado cômico da existência através do desvendamento dos lados radicalmente opostos, afirmando a existência como necessariamente contraditória” (BARROSO, 2008, p.1).

1.7 Resquícios do passado

Essa filosofia do narrador permeia uma viagem de Franz e Sabina, até então amantes, a Amsterdã. Nesse momento, a Boêmia²⁸ já havia sido invadida pelo exército russo e Sabina, emigrado para a Suíça. Havia uma sintonia entre os dois no que diz respeito ao sexo, mas nenhuma conexão no modo sobre avaliar as memórias do mundo – e, conseqüentemente suas próprias memórias. Durante um passeio, os dois entram em um templo gótico do século XIV e têm uma surpresa: apesar de possuir uma elaborada fachada, perfeitamente adequada ao período em que foi construída, a igreja possuía um interior que nada lembrava seu passado. O ambiente voltado para a reza, para a expurgação das dores e os agradecimentos dos amores, havia se transformado em um amplo

²⁸ O narrador nunca chama seu país de Tchecoslováquia, nome oficial enquanto o livro era produzido. Os motivos para esse posicionamento são explicados no segundo capítulo.

salão despido de qualquer símbolo e ornamento, habitado somente por cadeiras enfileiradas e uma mesinha. Qualquer resquício de um passado havia ficado para trás. Diante de toda essa falta de memória, Franz se vira para Sabina e diz: “Este vazio me fascina. Acumulamos altares, estátuas, quadros, cadeiras, poltronas, tapetes, livros, depois veio o momento de alegria libertadora, em que varremos tudo isso como se varrem migalhas de uma mesa”²⁹ (KUNDERA, 2008, p.109).

Essa leveza, apontada desde o título da obra, funciona como um grande paradoxo ao ser colocado diante do aforisma de Nietzsche – centro do pensamento filosófico do narrador. De acordo com Ricoeur, se a “memória é do passado” (RICOEUR, 2007, p.34), essa mesma memória necessita de um trabalho que tem como objetivo resgatar aquilo que está guardado na “alma”. Daí podem ser verificados dois caminhos da memória: a lembrança, que nasce a partir da reminiscência, e o esquecimento. Opostos e equivalentes, os dois elementos percorrem trajetórias diferentes, mas influenciam igualmente o narrador de modo a construir suas memórias narradas em *A Insustentável*.

1.7.1 Entre a reminiscência e a lembrança

A busca do passado resulta na descoberta da reminiscência, chamada por Ricoeur também de rememoração ou recordação. Não há um segredo para ter acesso às reminiscências, mas sabe-se que ela não pode estar relacionada ao presente. “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (RICOEUR, 2007, p.44), ou seja, é necessário apenas que a memória retenha algo – podendo ser um objeto ínfimo, um olhar, um sorriso – no presente para ter acesso àquilo que ficou para trás..

Então, essa reminiscência tem origem numa “ação presente”, mas que é preciso esquecer esse presente para o passado ser acessado, de modo que se pode afirmar a inexistência de uma marca temporal, pois ela é a repetição

²⁹ “Ce vide me fascine. On accumule les autels, les statues, les peintures, les chaises, les fauteuils, les tapis, les livres, puis vient l’instant de liesse libératrice où l’on balaie tout ça comme on balai les miettes d’une table.” (KUNDERA, 1998, p.160)

daquilo que ocorreu e vem ocorrendo “na alma” até hoje. Ricoeur explica esse paradoxo ao propor a ideia de “retenção” da reminiscência. “Nessa recaída”, eu o retenho ainda eu o tenho numa “retenção”, e, enquanto ela se mantém, “ele tem sua temporalização própria, ele é o mesmo, sua duração é a mesma” (RICOEUR, 2007, p.50). É um fragmento sem sua narrativa, sem um antes e um depois, algo como um lapso que, quando minimamente analisado, deixa de ser reminiscência e passa a ser lembrança. Dessa forma, o “momento da recordação é então o do reconhecimento” (RICOEUR, 2007, p.57).

Enquanto a reminiscência é a memória ainda sem tempo, sem qualquer narrativa, a lembrança vai além. “A lembrança, ao contrário, coloca o que é reproduzido e lhe dá, ao colocá-lo, uma situação perante o agora atual e a esfera do campo temporal originário ao qual pertence a própria lembrança” (RICOEUR, 2007, p.53). É nesse ponto que se encontra o narrador de *A Insustentável*. Sua lembrança, escrita, está no passado, mas num passado criado por ele mesmo, pois, enquanto a reminiscência é a inscrição na “alma” do homem, a lembrança é a caminhada do presente até essa inscrição, caminhada essa que pode ser marcada por obstáculos, mudanças e, como é neste caso, pensamentos filosóficos. É nessa situação que se encontra a serventia do livro em perpetuar o relacionamento entre Tomas e Tereza. Em um trecho, o narrador mostra com cuidado a importância do objeto para o encontro entre os personagens:

De manhã, deixou a mala no guarda-volumes da estação, e durante todo o dia perambulou pelas ruas de Praga com Anna Karenina debaixo do braço. À noite, tocou a campainha, ele abriu a porta; ela não largava o livro. Era como se este fosse seu bilhete de entrada para o universo de Tomas.³⁰ (KUNDERA, 2008, p.56)

A percepção de que um livro serviria de “bilhete de entrada” para o “universo de Tomas” existe somente dentro da realidade de *A Insustentável*, servindo de aporte para o pensamento filosófico do narrador.

³⁰ “Le matin, ele déposa la valise à la consigne de la gare, et tout la journée ele traina dans les rues de Prague avec *Anna Karénine* sous le bras. Le soir, ella sonna, il ouvrit; ele ne lâchait pas le livre. Comme si c’était son billet d’entrée dans l’univers de Tomas” (KUNDERA, 1998, p.84)

Porém, como disse Ricoeur, essa “busca pode se perder em falsas pistas e a sorte pode conservar o seu papel” (RICOEUR, 2007, p.38), ou seja, a caminhada ao passado pode se revelar um engano. Tanto o é que o narrador sabe e se aproveita disso, ao apresentar o livro como um “sinal falso” para a personagem quando Tereza aceita o convite do engenheiro e resolve visitá-lo. Ela acreditava, ao constatar a montanha de livros existente na sala desse homem, que uma “pessoa com uma biblioteca daquelas não podia lhe fazer mal nenhum”³¹ (KUNDERA, 2008, p.151). Porém, não demorou muito para ela desconfiar que o dono daquelas obras era um espião e que o “sinal do livro em seu apartamento era um sinal enganador, que estava lá para desorientá-la”³² (KUNDERA, 2008, p.163). Assim, pode-se afirmar que o pensamento filosófico do narrador, totalmente calcado na memória, vai ao encontro de Ricoeur ao mostrar que a lembrança, esse elemento que permite uma análise do presente, não é tão confiável quanto parece.

Apesar disso, há de se ressaltar que tal desconfiança não deve permitir que a lembrança seja vista como o fruto de imaginação do narrador. Em continuidade sobre o tema, Ricoeur explica que

quando se enfatiza a “crença de ser ligada à lembrança”, a oposição entre lembrança e fantasia é completa: falta a esta o “como se” presente do passado reproduzido. Em contrapartida, o parentesco com o “representado” parece mais direto, como ao reconhecermos um ente querido numa foto. O “lembrado” apoia-se então no “representado”. (RICOEUR, 2007, p.64)

Tal modo de lidar com o passado vai ao encontro de Maurice Blanchot em *O Espaço Literário*, que diz “A lembrança é a liberdade do passado” (BLANCHOT, 2011, p.21-22), pois tendo em mente que o passado escrito é criado por aquele que o escreve, há, assim, certo desprendimento com o que, de fato, pode ter ocorrido anteriormente. Porém, não se deve afirmar essa busca do passado como a mais pura imaginação daquele que lembra. A diferença primordial entre a lembrança e a memória imaginada, também nomeada de “fantasia” por Ricoeur, está na presença que a lembrança produz em sua existência. Para que

³¹ “Quelq’um qui avait une bibliothèque pareille ne pouvait pas lui faire de mal” (KUNDERA, 1998, p.223)

³² “Le signe du livre dans son logement était un signe trompeur qui était là pour la fourvoyer” (KUNDERA, 1998, p.243)

a lembrança aconteça, é necessário que ela seja pensada como um “dado-presente do passado”.

Enquanto passada, a coisa lembrança seria uma pura *phantasie*, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção; sob esse segundo aspecto, a *Phantasie* poria em “suspenso” a lembrança, a qual seria, por causa disso, mais simples que o fictício. Teríamos, assim, a sequência: percepção, lembrança, ficção. (RICOEUR, 2007, p.65)

Nesse ponto, é possível compreender as lembranças como símbolos. Em continuidade, pode-se dizer que essas lembranças transpostas em *A Insustentável* funcionam como símbolos literários. Em análise com o pensamento de Ricoeur, percebe-se, então, que a lembrança encontra-se entre a memória que “se repete” (a reminiscência) e a memória que “revê” (aquela que conta com a imaginação e que foi transposta na obra literária), sendo um meio que busca evitar o esquecimento e, por isso, existe também pelo “temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar” (RICOEUR, 2007, p.48).

1.8 A memória abusada

Tamanha importância da memória do narrador para a obra literária não a torna imune de distorções provocadas pela lembrança. São várias as situações que o narrador trouxe comprovando as consequências da invasão russa para o país. Não só o fizera tornar-se anônimo para os próprios moradores, como tornou a vida por lá impossível de ser vivida. “Quando uma conversa entre amigos diante de um copo de vinho é transmitida pelo rádio, uma coisa fica evidente: o mundo se transformou num campo de concentração”³³ (KUNDERA, 2008, p.136). A vida privada havia sido liquidada enquanto a pública se tornara impossível – ao menos que se manifestasse apoio total aos invasores. Tamanha mudança fez o narrador ficar horrorizado, chegando a afirmar que “Praga estava

³³ “Quand une conversation d’amis devant un verre de vin est diffusée publiquement à la radio, ce ne peut vouloir dire qu’une chose: que le monde est changé em camp de concentration” (KUNDERA, 1998, p.197)

completamente mudada: as pessoas com quem Tomas cruzava na rua não eram as mesmas de antes”³⁴ (KUNDERA, 2008, p.224), indicando que nem mesmo os outros personagens conseguiram escapar ao terror provocados pelo exército da Rússia. Em suma, a memória se tornou a maior inimiga do poder, daqueles que se venceram e subjugarão não só o narrador de *A Insustentável*, bem como os outros personagens e até mesmo o país, em sua memória coletiva.

Porém, essa reconstituição de um passado que se opõe ao poder não é, em absoluto, o contrário do esquecimento do que ocorreu, pois, como afirma Ricoeur, “o exercício da memória é o seu uso; ora, o uso comporta a possibilidade do abuso” (RICOEUR, 2007, p.72). Aquilo que é lembrado, então, pode conter “exageros” que convém àquele que lembra e conta. Tzvetan Todorov, autor que estudou o assunto em *Los abusos de la memoria*³⁵, explica que

Como a memória é uma seleção, é preciso escolher entre todas as informações recebidas, indo de acordo com certos critérios; e esses critérios, sejam eles conscientes ou não, servirão também, diante de suas possibilidades, para meio para definir a utilidade do passado.³⁶ (TODOROV, 2000, p.17)

Assim, a memória passa não a lutar contra o esquecimento, mas sim trabalhar a favor de um pensamento concordante com os ideais daquele que conta a história. A lembrança, em algum momento, dispensa o passado e passa a “efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental” (RICOEUR, 2007, p.77). Desse modo, o narrador se vale dos abusos de sua memória individual para formar uma identidade pela memória coletiva. Porém, essa identidade permanece frágil e incompleta. O narrador está sempre insatisfeito, os personagens lembrados por ele sofrem pela condição de serem tchecos. É pelo

³⁴ “Prague avait beaucoup changé: les gens que Tomas croisait dans la rue n’étaient plus les mêmes qu’avant” (KUNDERA, 1998, p.330)

³⁵ Embora o livro tenha sido escrito originalmente em francês, optei por trabalhar com a versão em espanhol. Todas as traduções em português desta obra são de minha autoria. O título traduzido, então, seria “Os abusos da memória”.

³⁶ “Como la memoria es una selección, há sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, en nombre de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán también, con toda probabilidad, para orientar la utilización que haremos del pasado”.

olhar do único personagem-protagonista que não é tcheco que se compreende essa questão levantada pela memória “abusada”.

Sabina surgiu como uma aparição; vinha de um país onde as ilusões revolucionárias estavam condenadas fazia muito tempo mas onde subsistia o que ele mais admirava nas revoluções: a vida que se leva na escala grandiosa do perigo, da coragem e do risco de morte.³⁷ (KUNDERA, 2008, p.103)

Não demoraria muito para o narrador pôr fim a esse pensamento, tornando-o um discurso vazio. “Entre a ação e o espetáculo, ele não tinha escolha. Tinha apenas uma escolha: dar um espetáculo ou não fazer nada. Existem situações em que o homem é condenado a dar um espetáculo”³⁸ (KUNDERA, 2008, p.262).

Tamanho dissabor faz sentido quando posto ao lado das três fragilidades encontradas por Ricoeur em identidades criadas pela memória “abusada”. A primeira dela diz respeito ao passado: “o que significa permanecer o mesmo através do tempo?” (RICOEUR, 2007, p.94). A identidade não poderia se basear em uma lembrança porque ninguém permanece o mesmo ao longo do tempo. Muito menos o narrador, que se mostra constantemente influenciado por seus pensamentos filosóficos, posteriores aos fatos lembrados. A segunda fragilidade aborda o conflito com o outro, que possui características que o torna diferente, único. “É um fato que o outro, por ser outro, passa a ser percebido como um perigo para a identidade própria, tanto a do nós como a do eu” (RICOEUR, 2007, p.94). Por fim, a última fragilidade é a necessidade da “herança da violência fundadora” como meio de construir uma identidade, ou seja, compreender que o país se constrói justamente por conta de um momento violento pelo qual sua história atravessa. “O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário, legitimados, no limite, por sua própria antiguidade, por sua vetustez” (RICOEUR, 2007, p.95). Essa questão irá

³⁷ “Sabina a surgi comme une apparition; elle venait d’un pays où les illusions révolutionnaires étaient depuis longtemps flétries mais où subsistait ce qu’il admirait le plus dans les révolutions: l’avie qui se joue à l’échelle grandiose du risque, du courage et de la menace de mort” (KUNDERA, 1998, P.152)

³⁸ “Il n’avait pas le choix entre l’action et le spectacle. Il n’avait qu’un seul choix: donner un spectacle ou ne rien faire. Il y a des situations où l’homme est *condamné* à donner un spectacle” (KUNDERA, 1998, p.392)

influenciar profundamente no peso da história sobre a memória do narrador, o que será trabalhado a fundo no segundo capítulo deste trabalho.

Desta análise conclui-se que o “abuso” da memória provocado pelo idealismo altera não somente a visão de mundo, bem como a relação consigo mesmo e com o outro, denotando uma modificação também nos sentimentos do narrador. “O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram” (RICOEUR, 2007, p.101). É saindo do meio material para o sentimental que o narrador apresenta suas lembranças.

A igreja ficava numa comunidade vizinha e ninguém ia até lá, a hospedaria se transformara em escritório, os homens não sabiam onde se encontrar para tomar cerveja, os jovens não sabiam onde ir dançar. Não podiam se festejar os dias santos, as festas oficiais não interessavam a ninguém.³⁹ (KUNDERA, 2008, p.276)

As regras impostas pelo invasor russo alteraram de tal modo a sociedade tcheca que eles haviam perdido a vontade de viver. As pessoas não queriam rezar, não queriam sair para encontros e não queriam se divertir juntos, pois não havia “nada que pudesse dar um pouco de interesse à vida”⁴⁰ (KUNDERA, 2008, p.277). Tais afirmações existem só na lembrança escrita pelo narrador. Ele sabe que é impossível resgatar o passado – ao menos por completo –, mas diante do aforisma de Nietzsche, que o faz questionar se repetiria as ações feitas em tempos anteriores, ele usa sua memória para realizar uma espécie de justiça que provavelmente não lhe foi possível anteriormente. Conforme explica Todorov, a “justiça nasce certamente a partir da generalização de uma acusação particular, reproduzindo uma lei impessoal, administrada por um juiz anônimo e praticada por uns jurados que desconhecem tanto o acusado como o acusador”⁴¹

³⁹ “L’église se trouvait dans une commune voisine et personne n’y allait, l’auberge avait été transformée en bureaux, les hommes ne savaient pas où se retrouver pour boire une bière, les jeunes ne savaient pas où aller danser. On ne pouvait pas célébrer les fêtes religieuses, les fêtes officielles n’intéressaient personne” (KUNDERA, 1998, p.411)

⁴⁰ “rien de ce qui aurait pu donner un peu d’intérêt à la vie” (KUNDERA, 1998, p.411)

⁴¹ “La justicia nace certamente de la generalización de la acusación particular, y es por ello que se encarna en la ley impersonal, administrada por um juez anónimo y llevada a la práctica por unos jurados que desconocen tanto la persona del acusado como a la del acusador”.

(TODOROV, 2000, p.32). Então conclui-se que, em seu abuso, surge a memória exemplar, que utiliza “a lição do passado para agir no presente”⁴² (TODOROV, 2000, p.43). É ela que identifica os fatos do passado, generaliza e os torna comum a todos.

1.9 A memória literária

Ao citar um dos encontros amorosos de Tomas, o narrador compartilha da surpresa que o médico teve ao esquecer-se de uma forte tempestade ocorria durante o sexo no tapete.

Era estranho: conseguia se lembrar de alguns encontros com ela, recordava-se como tinham feito amor (ela se recusava a fazer amor por trás), lembrava as poucas frases que ela dissera enquanto faziam amor (pedia sempre que lhe apertasse com força os quadris, e protestava quando ele olhava para ela), lembrava-se até do modelo de sua roupa de baixo – mas não se lembrava absolutamente da tempestade.⁴³ (KUNDERA, 2008, p.203)

A partir dessa situação, o narrador começa a desvelar um pensamento filosófico sobre a memória, que é a base de toda sua narração. Para ele, “existe no cérebro uma zona específica, que poderíamos chamar de memória poética e que registra o que nos encantou, o que nos comoveu, o que dá beleza à nossa vida”⁴⁴ (KUNDERA, 2008, p.203-204). Não se trata de uma constatação teórica acerca da memória, mas indica que suas lembranças não lhe vêm “puras”, independente de outros pensamentos ou sentimentos. Por ser poética, a lembrança que está na memória já não é mais aquela que diz respeito somente ao passado.

⁴² “la lección del pasado para actuar em el presente”

⁴³ “C’était étrange: il arrivait à se rappeler les quelques rendez-vous qu’il avait eus avec elle, il se souvenait même exactement de quelle manière ils avaient fait l’amour (elle refusait de faire l’amour par-derrière), il se rappelait les quelques phrases qu’elle avait prononcées pendant l’amour (elle lui demandait toujours de lui serrer fermement les hanches, et elle protestait s’il la regardait), il se rappelait même la coupe de sa lingerie – mais il ne se souvenait absolument plus l’orage” (KUNDERA, 1998, p.298)

⁴⁴ “Il semble qu’il existe dans le cerveau une zone tout à fait spécifique qu’on pourrait appeler la *mémoire poétique* et qui enregistre ce qui nous a charmés, ce qui nous a émus, ce qui donne à notre vie sa beauté.” (KUNDERA, 1998, p.299)

É possível traçar um paralelo entre a memória poética do narrador de *A Insustentável* com a memória da literatura trazida à tona por Hermann Soergel em *A memória de Shakespeare*, escrito por Jorge Luis Borges. Soergel, protagonista e narrador do conto, conta que o infeliz Daniel Thorpe guardava, dentro de si, a memória do dramaturgo inglês. Ao oferecê-la a Soergel, Thorpe diz:

A memória já entrou em sua consciência, mas é necessário descobri-la. Surgirá nos sonhos, na vigília, ao virar as folhas de um livro ou ao dobrar uma esquina. Não fique impaciente, não invente lembranças. O acaso pode favorecê-lo ou atrasá-lo, segundo seu misterioso modo. À medida que eu vá esquecendo, o senhor recordará. Não lhe prometo um prazo.⁴⁵ (BORGES, 2007, p.476)

Essa memória adquirida é diferente da memória pessoal. Além de não seguir um tempo cronológico, é involuntária, cheia de meandros e ligada a diversos sentidos do homem. Aqui, o personagem de Borges é um homem-memória, como explicita Júlio Pimentel Pinto em *Uma Memória do Mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*.

Nasce o *homem-memória*, o memorioso do cenário moderno, compelido a retomar as origens. Esse memorioso é, simultânea e talvez paradoxalmente, produto de perdas acumuladas e vibração no presente de um passado que se recusa a morrer, a ser sepultado pela novolatria dos tempos atualmente vividos, pela ânsia de um futuro almejado. (PINTO, 1998, p.303)

Esse homem-memória evoca a existência dessa memória que existe dentro somente da obra e que vibra entre o presente e o passado. Ao invés de existir como um dom, a memória literária – ou poética, como afirmou o narrador de *A Insustentável* – funciona como um diálogo com os pensamentos e as ideias daquele que a possui. Essa memória se faz, assim como a narrativa, a partir de

⁴⁵ “La memoria ya há netrado em su conciencia, pero hay que descubrirla. Surgirá em los sueños, em la vigília, al volver las hojas de um libro o al doblar uma esquina. No se impaciente usted, no invente recuerdos. El azar puede favorecerlo o demorarlo, según su misterioso modo. A medida que yo vaya olvidando, usted recordará. No le prometo um plazo”. Todas as traduções em português desta obra são de minha autoria.

símbolos que, como foi dito anteriormente, funcionam como hipóteses de imagens.

Quem adquire uma enciclopédia não adquire cada linha, cada parágrafo, cada página e cada gravura; adquire a mera possibilidade de conhecer algumas dessas coisas. Se isso acontece com um ente concreto e relativamente simples, dada a ordem alfabética das partes, o que não acontecerá com um ente abstrato e variável, ondoyant et divers, como a mágica memória de um morto?⁴⁶ (BORGES, 2007, p.478)

A memória literária não surge como uma certeza, mas sim como uma alternativa entre muitas outras, nascidas do acaso e da oportunidade, pois, como disse Soergel, a “memória do homem não é uma soma; é uma desordem de possibilidades indefinidas”⁴⁷ (BORGES, 2007, p.478).

Assim, pode-se constatar que as lembranças não são “puras”, como constatou o narrador de *A Insustentável*, mas sim influenciadas por uma série de possibilidades que dão “beleza à nossa vida” que, transpostas para a obra literária, enriquecem a narrativa e se afastam de uma “realidade” fora do livro. O narrador compreende, assim como Kundera compreendeu, que suas palavras criam uma memória que não diz respeito unicamente ao passado. Eis, então, a memória poética essencialmente literária, essa memória presente na literatura que existe, afirma Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer*, como escape às aparências da realidade. “Como pode traduzir – transcrever – a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2009, p.111). Em *A Insustentável*, a memória poética é aquela que foge aos ensejos daquele que escreve e torna-se a essência da obra literária.

⁴⁶ Quien adquiere una enciclopedia no adquiere cada línea, cada párrafo, cada página y cada grabado; adquiere la mera posibilidad de conocer alguna de esas cosas. Si ello acontece con un ente concreto y relativamente sencillo, dado el orden alfabético de las partes, ¿qué no acontecerá con un ente abstracto y variable, ondoyant et divers, como la mágica memoria de un muerto?”

⁴⁷ “ La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas”

CAPÍTULO II – A MEMÓRIA DA HISTÓRIA: REGISTROS DE UM VAZIO QUE SE GUARDA

Les gens se promènent, pensifs,
à travers les photographies,
les reconstitutions, faute d'autre chose,
à travers les photographies, les photographies,
les reconstitutions, faute d'autre chose,
les explications, faute d'autre chose.
Marguerite Duras

Em *A Insustentável*, o narrador tem seu relato sempre permeado por considerações históricas bastante peculiares, denotando certo posicionamento enquanto historiador dentro da obra literária. Porém, podemos verificar, sob o respaldo dos escritos de Ricoeur acerca do assunto, que mesmo diante de um narrador que se coloca como “criador” de uma narrativa histórica, a obra literária não pode ser descrita como formadora de uma História. A começar pelo fato de que a História, sempre vinculada ao presente, jamais poderia abarcar todas as visões sobre o assunto narrado, sendo assim a narrativa histórica é para Ricoeur apenas “um fragmento da história de um mundo”, pois somente

um Cronista Ideal poderia ser a testemunha absolutamente fiel e absolutamente segura desse passado totalmente determinado. Esse Cronista Ideal seria dotado da faculdade de dar uma transcrição instantânea do que acontece, de aumentar de modo puramente aditivo e cumulativo seu testemunho à medida que os acontecimentos se somam aos acontecimentos (RICOEUR, 2012, v.1, p.241).

Ricoeur também concorda que até mesmo aquilo que ele chama de Cronista Ideal falharia em representar uma visão de mundo completa, visto que há aquele acontecimento que “não pode ser comprovado por nenhuma testemunha, ou seja, que a verdade inteira concernente a esse acontecimento só pode ser conhecida *a posteriori* e geralmente muito depois de ele ter ocorrido” (RICOEUR, 2012, v.1, p.241).

Dessa forma, a narrativa histórica na obra literária cria o tempo e embaralha sua linearidade em prol do resgate de um fato passado para a história. “Se um acontecimento é significativo à luz de acontecimentos futuros, a caracterização de um acontecimento como causa de um outro pode advir após o próprio acontecimento” (RICOEUR, 2012, v.1, p.242), ou seja, graças ao que ocorreu no presente, um fato passado pode vir a ganhar importância e, assim, passa a fazer parte da história.

Assim, este capítulo tem como objetivo aprofundar o entendimento sobre a influência da História em *A Insustentável*, investigando de que forma tal ciência é capaz de trabalhar com a literatura e com a memória na literatura, além de avaliar os aspectos em que faz a obra se distanciar de um discurso que afirma uma História da República Tcheca.

2.1 A Boêmia como fruto da memória coletiva do povo tcheco

Ao invés de referir-se a seu país como Tchecoslováquia (nome dado à nação entre os anos 1918 e 1992), o narrador optou pelo termo Boêmia, em alusão não só à região em que Praga se situa, mas também com vistas a resgatar a memória formada durante o Reino da Boêmia durante o século XV e que se reflete até a atualidade. Dessa forma, é possível perceber que há, na ficção, um trabalho em torno de momentos históricos marcantes do país, de forma que datas e acontecimentos organizam não só a memória individual como a memória coletiva presente na obra literária.

A proposta do narrador em tratar a até então Tchecoslováquia como Boêmia é bastante coerente quando se olha para a História do país. Thiago Borges de Aguiar e Davi Costa da Silva afirmam que nesse período surgiu nos tchecos, pela primeira vez, um sentimento de nacionalidade por meio da língua, da cultura e do espaço geográfico, sendo até hoje a região que compreende maior parte da República Tcheca.

O que aconteceu no século XV, e se estendeu por pelo menos mais um século entre os tchecos, deixou marcas na história desse povo e no seu modo de agir e de pensar que persistem até os dias de hoje, se não como ação consciente no mundo,

pelo menos como mito fundador. (AGUIAR e SILVA, 2015, p.320)

A mudança do nome é pertinente a esse narrador que se coloca como historiador. Se ele visa investigar o passado de um país por meio da memória de seus indivíduos e de uma memória coletiva, esta nacional, utilizar-se da História para resgatar a identidade tcheca em um momento tão crítico para a população local – a invasão russa em 1968 – torna-se mais do que uma escolha casual, devendo-se também a um instinto de sobrevivência particularmente tcheco.

Ao dizer que a “Boêmia seria forçada a se curvar diante do conquistador”⁴⁸ (KUNDERA, 2008, p.31), o narrador tece uma espécie de resistência numa frase que deveria apenas admitir a perda do país, transformando a derrota para o exército russo em algo menor, como se afirmasse uma força anterior aos problemas do momento, força esta que jamais se perderia por conta de um ataque da Rússia. Mais que acender o alerta para a população já acostumada a viver em território tão disputado ao longo da história, o narrador propõe uma defesa do sentimento coletivo que os tchecos têm, algo superior a qualquer tanque de guerra estacionado em uma rua de Praga. O narrador também reafirma esse discurso por meio de relatos dos personagens principais da obra literária. Vale citar o momento em que narra a ansiedade de Tereza em voltar a seu país mesmo diante dos problemas que os russos criaram por lá.

Quem vive no exterior caminha num espaço vazio acima do solo sem a rede de proteção que o país de origem estende a todo ser humano, onde ele tem família, colegas, amigos, e onde é compreendido sem dificuldade no idioma que sabe falar desde a infância.⁴⁹ (KUNDERA, 2008, p.75)

Para Tereza não importa que a Suíça a receba bem, nem que ela esteja com quem ama. Enquanto tcheca, há um “espaço vazio acima do solo” se estiver fora da Tchecoslováquia. Mais do que isso, estar longe do país é estar longe dessa Boêmia fundada pela memória coletiva, que afirma os tchecos como uma força histórica e poderosa. É interessante notar também que foi ainda no século 15,

⁴⁸ “la Bohême devait s’incliner devant le conquérant” (KUNDERA, 1998, p.45)

⁴⁹ “Qui vit à l’étranger marche dans un espace vide audessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu’il connaît depuis l’enfance.” (KUNDERA, 1998, p.116)

período chamado de Idade de Ouro da Boêmia, que nasceu a literatura propriamente tcheca, escrita em sua língua, propiciando o fortalecimento da chamada “tchequidade”.

Educação, língua, memória compartilhada e sentimento nacional constituíram o que aqui, tomando o termo por analogia, chamamos de paideia tcheca, a formação de uma tchequidade que, conforme afirmamos, está presente ainda hoje naquelas terras da Europa Central. (AGUIAR e SILVA, 2015, p.322)

Dessa forma, pode-se verificar uma metalinguagem na obra literária. Se a literatura usa a História para dar força à memória coletiva tcheca, essa mesma História ganhou força justamente por causa da literatura. Embora não seja uma narrativa histórica, *A Insustentável* trabalha uma narrativa que se utiliza da História para o fortalecimento de sua própria linguagem.

Além disso, o jogo irônico que é feito com o nome do país traz à tona um questionamento sobre a importância da cronologia – elemento essencial na compreensão da história – para o entendimento do passado do país. Em “Trópicos do Discurso”, Hayden White afirma que a “hostilidade do escritor moderno à história se evidencia de modo mais claro na prática de usar o historiador para representar no romance e no teatro o exemplo extremo da sensibilidade reprimida” (WHITE, 2001, p.43). Nesse caso, o narrador seria esse historiador que altera o nome do país com a intenção de trazer uma memória coletiva – uma memória dos vencidos – daqueles que vivem neste espaço geográfico específico. Para o autor, o questionamento acerca das certezas que giram em torno da história começou por conta da incapacidade de lidar com os horrores da II Guerra Mundial.

A história, que se supunha fornecer algum tipo de preparação para a vida, (...), pouco fizera no sentido de preparar os homens para o advento da guerra (...) e, quando esta acabou, os historiadores pareciam incapazes de elevar-se acima das estreitas alianças partidárias e de compreender a guerra de algum modo significativo. (WHITE, 2001, p.48).

Ao alterar o nome do país, o narrador, que está no papel de escritor que rememora um momento histórico que altera a vida de todos os personagens da obra, traz à tona essa discussão. Ora, após a II Guerra Mundial, o país vivencia uma outra guerra, silenciosa e extremamente prejudicial aos moradores da

região. É essa guerra que ainda existe que o narrador aponta ao mostrar Tereza tentando convencer aos jornalistas da Suíça – e que todos acreditam já estar no passado.

Levara para a Suíça umas cinquenta fotografias que ela mesma revelara com todo o cuidado e toda a arte de que era capaz. Foi oferecê-las a uma revista de grande tiragem. O redator-chefe a recebeu amavelmente (todos os tchecos traziam em volta da cabeça a auréola da sua desgraça, que comovia os bons suíços), convidou-a a se sentar numa poltrona, examinou as fotos, elogiou-as e explicou que não tinham a menor chance de ser publicadas (“por mais bonitas que sejam!”); o acontecimento estava agora muito distante. (KUNDERA, 2008, p. 69)⁵⁰

Tereza até relutou contra a afirmação. “Mas nada acabou em Praga!”⁵¹ (KUNDERA, 2008, p.69), disse ao redator-chefe. Porém, não teve chance. Fotos de corpos nus, trazidas por outra fotógrafa logo depois, lhe chamaram mais atenção. Diante desta situação, em que o presente é tratado como passado – um passado já desinteressante – por que não trazer à tona outro momento do país, este interessante ao narrador (a Boêmia)? Se a concepção de um presente e de um passado é política, nada mais natural que o narrador escolha o tempo que lhe convém.

2.2 A narrativa histórica como objeto literário

Os historiadores Fernand Braudel, Eric Hobsbawm e Jacques Le Goff produziram trabalhos que visam entender o que, enfim, é a História. Indo para além da busca pelo seu significado linguístico – o *historie*, do grego antigo, significa “procurar” –, os historiadores avançam sobre o que define essa procura. Em comum, todos perceberam o elemento como uma série de narrativas que se modificam de acordo com o presente, permitindo, assim, uma análise em que é questionado o papel dessa História como o reconhecimento de uma verdade inviolável do passado. É a partir daí que iremos verificar a força do material

⁵⁰ “Elle avait emporté en Suisse un cinquantaine de photographies qu’elle développa elle-même avec tout le soin et tout l’art dont elle était capable. Elle alla les proposer à un magazine à grand tirage. Le rédacteur en chef la reçut aimablement (tous les Tchèques portaient autour de la tête l’auréole de leur malheur qui touchait les bons Suisses), l’invita à s’asseoir dans un fauteuil, examina les photos, en fit l’éloge et explique qu’elles n’avaient aucune chance d’être publiées (<< aussi belles soient-elles! >>) l’événement étant maintenant trop éloigné. (KUNDERA, 1998, p.106)

⁵¹ “Mais à Prague, rien n’est fini!” (Kundera, 1998, p.106)

histórico nas memórias do narrador de *A Insustentável*. Mais do que isso, é nesse momento que poderemos verificar o que significa essa retomada de eventos históricos selecionados pela memória do narrador para o presente, um presente afetado por ideais adquiridos após os fatos que se encontram no passado.

Para Paul Ricoeur, a história existe por meio da narrativa e todos os acontecimentos que permeiam essa narrativa histórica estão no passado, necessitando da ação do homem para que a memória arquivada, também selecionada pelo homem, seja resgatada. Assim, a ação humana funciona como motor da história e, por isso, está sujeita a releituras, pois “na medida em que o historiador está implicado na compreensão e na explicação dos acontecimentos passados, o discurso histórico não pode atestar um acontecimento absoluto” (RICOEUR, 2012, v.1, p.161), ou seja, não se deve pensar na história como uma realidade única, mas sim como uma busca feita pelo homem no presente sobre o que ocorreu no passado. Dessa forma, podemos afirmar que a história é sempre uma releitura do passado para se adequar às demandas do presente.

Seguindo esta linha, Le Goff apresenta, em “História e memória”, uma profunda análise do funcionamento da História diante de uma memória ambígua, maleável e completamente desconfiável – mas ainda assim vital para a formação e o entendimento da própria História – e também de uma História que justamente faz com que a memória sobreviva nos dias de hoje, afirmando um ciclo contínuo entre memória e História. “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p.471). Essa relação, tão intrínseca e necessária para ambos os elementos estudados, revela uma série de problemáticas. Por isso, o resgate dessa memória do passado, a Boêmia que se encontra na memória nacional, não vem como uma lembrança apaziguada pelo narrador de *A Insustentável*. “A história da Boêmia não vai se repetir uma segunda vez, nem a história da Europa”⁵² (KUNDERA, 2008, p.219). O pessimismo diante do fato histórico que o narrador insiste em citar enquanto conta suas lembranças vem por conta da pergunta filosófica lançada pelo aforisma de Nietzsche,. Ele vasculha o passado

⁵² L’histoire de la Bohême ne va pas se répéter une seconde fois, l’histoire de l’Europe non plus” (KUNDERA, 1998, p.322)

para tentar responder ao teorema filosófico e dizer: viveria esse momento novamente, outra e outra vez, eternamente. Ele viveria na Boêmia uma outra vez, embora nunca tivesse vivido esse período histórico, mas, ao mesmo tempo, ele também é cético sobre isso, pois essa Boêmia idealizada não existe mais – se é que um dia chegou a existir. Esse jogo entre o poder da memória coletiva e a impossibilidade de um resgate completo do passado denota uma aporia da memória, sempre discutida na obra literária.

Então, Le Goff acredita que, de fato, a História vai muito além do sentido de “procura” localizado na palavra de origem. Para ele, essa História pode existir enquanto narração, “uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária” (LE GOFF, 2003, p.18). Dito isto, o historiador já assume logo de início que se deve, sim, desconfiar da veracidade dos elementos históricos contados – não a ponto de aceitar o totalmente inventado como pretexto histórico, mas de permitir uma leitura quase que literária dos fatos passados. Braudel também avança por este caminho. No início da obra “História e ciências sociais”, o autor se diz desconfiado daquilo que chama de “história tradicional”, em que o passado é “constituído, numa primeira apreensão, por esta massa de pequenos factos, uns resplandecentes, outros obscuros e indefinidamente repetidos” (BRAUDEL, 1982, p.11). Para ele, a História passa sempre por reflexões e seleções, em que o historiador

Só alcança as <<finas>> tramas das estruturas sob a condição de *reconstruir*, ele também, de antecipar hipóteses e explicações, de rejeitar o real tal como é percebido, de truncá-lo, de superá-lo; operações que permitem todas elas escapar aos dados para os dominar melhor, mas que – todas elas sem exceção – constituem reconstruções. (BRAUDEL, 1982, p.20)

Daí verifica-se a existência da História por meio de narrativas históricas, que abrigam reconstruções daquilo que se registrou do passado. Como reconstruções, sempre diferentes da construção original, a História não se trata de resgatar exatamente o que ocorreu em tempos anteriores, mas sim de fazer novas leituras sobre os eventos do passado. Para Barthes, em “História ou Literatura?”, tais novas leituras podem receber um impulso poético, que coloca o momento histórico ao lado da literatura.

Primeiro e essencialmente, uma alquimia: de um lado existem os materiais históricos, biográficos, tradicionais (fontes) e, depois, de um outro lado (porque é bem evidente que existe um abismo entre esses materiais e a obra), há um *não-sei-que* de nomes nobres e vagos; é o *impulso gerador*, o *mistério*, a *alma*, a *síntese*, enfim, a *Vida*; (BARTHES, 1987, p.154)

Isso provoca aproximações e afastamentos entre relatos diferentes sobre um mesmo fato histórico. Para além da questão sobre a Boêmia levantada pelo narrador em *A Insustentável*, pode-se averiguar essas distensões quando o fatídico 21 de agosto é posto em xeque por meio da comparação entre um relato histórico com a obra literária em questão e até mesmo quando diferentes narrativas de não-ficção são postas uma ao lado da outra.

O jornalista Vaclav Byk estava na cidade neste dia e fez um relato sobre os primeiros momentos da invasão em “Praga – Quando os tanques avançaram”. No texto, ele afirma que a “nação conseguiu, em seis dias, o que ela não conseguira em trinta anos: recuperar seu orgulho, reencontrar a sua dignidade” (BYK apud DESGRAUPES, 1968, p.15). Já Sonia Goldfeder, com formação em História pela Universidade de São Paulo (USP), diz acreditar que ocorreu o contrário no livro “A Primavera de Praga”: essa mesma dignidade percebida por Byk havia sido encontrada nos meses anteriores à chegada dos tanques, quando o país vivia um florescimento político, social e cultural por meio de um socialismo “humanizador”, já que “o povo tcheco conhecia uma situação extraordinária, pois havia, de uma certa forma, deixado de se situar às margens da história mundial” (GOLDFEDER, 1981, p.35). Então, para a autora, com a chegada das forças russas, o clima que reinava era de confusão, em que os tchecos, perplexos e desorientados, agiam de forma a defender aquela dignidade encontrada anteriormente e que, mesmo após tanta luta, saíram derrotados. Ela fez questão de lembrar, inclusive, que muitos muros de praga começaram a ser pichados com a pergunta “PROC?!”, que significaria “Por quê?!” na língua local, denotando o tamanho desalinho dos moradores locais sobre o que estava ocorrendo naquele momento. Em *A Insustentável*, o momento histórico ganha força não pelo sentimento de orgulho e muito menos pela confusão, mas sim pelo relato do silêncio do até então governante do país, Alexander Dubček, em seu primeiro discurso no rádio após a chegada dos tanques russos.

Se nada resta de Dubček, restam ao menos aqueles longos silêncios atrozés durante os quais ele não podia respirar, durante os quais procurava recobrar o fôlego diante de um povo inteiro grudado no rádio. Aqueles silêncios continham todo o horror que se abatera sobre o país.⁵³ (KUNDERA, 2008, p.73)

Em *A Insustentável*, o narrador fala sobre o ódio, sobre a humilhação, sobre uma “espécie de transe quase semelhante ao da felicidade”⁵⁴ (KUNDERA, 2008, p.30), sentimento este também verificado por Byk e Goldfeder, que teria acometido os moradores da “Boêmia”. Porém, para o narrador, esse transe se mostrou passageiro, perdurou como uma marca temporal pequena da lembrança: era apenas parte de uma “festa inebriante do ódio”⁵⁵ (KUNDERA, 2008, p.31). O horror sem palavras percebido pelo narrador durante o silêncio de Dubček parece permear a obra em todos os momentos que o fato histórico volta à tona. Misturado à História, tal horror traz uma nova perspectiva sobre o acontecimento. Uma perspectiva literária e, talvez, mais filosófica, como se os fatos externos e as ações das pessoas não pudessem ser suficientes para explicar o que ocorreu, tanto que discorda dos relatos de não-ficção, nos quais perceberam no discurso de Dubček apenas mais uma jogada política entre muitas que iriam mexer com o país dali em diante.

Le Goff faz uma autocrítica ao afirmar que a História não abarca esses outros sentidos impossíveis de se explicarem, que faltam palavras – mas que o deveria fazê-lo. Assim, ele tenta adicionar a esta ciência um sentido filosófico por meio do pensamento de Ricoeur, que também verifica a historicidade, a História enquanto estudo racional propriamente dito, como uma ciência que nega a idealização dela mesma.

A história só é história na medida em que não consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que o seu sentido se mantém confuso, misturado... A história é essencialmente equívoca, no sentido de que é virtualmente *événementielle* e virtualmente estrutural. A história é na verdade o reino do inexato. (RICOEUR apud LE GOFF, 2003, p.22)

⁵³ “S’il ne reste rien de Dubcek, il en restera ces longs silences atroces pendant lesquels il ne pouvait pas respirer, pendant lesquels il cherchait son souffle devant un peuple entier collé aux récepteurs. Dans ces silences, il y avait toute l’horreur qui s’était abattue sur le pays.” (KUNDERA, 1998, p.113)

⁵⁴ “sorte de transe qui ressemblait presque à du bonheur” (KUNDERA, 1998, p.44)

⁵⁵ “fête enivrante de la haine” (KUNDERA, 1998, p.45)

A partir daí, Le Goff tenta compreender o que seria esse “reino do inexato”, do que esse pensamento é feito em sua essência, afirmando que “a obra do historiador é uma forma de atividade simultaneamente poética, científica e filosófica” (LE GOFF, 2003, p.37). Ele então avança sobre a produção da História feita pelos historiadores e define, após enveredar pelos pensamentos do historiador Marc Bloch, que “a história não só deve permitir compreender o “presente pelo passado” – atitude tradicional –, mas também compreender o “passado pelo presente”” (BLOCH apud LE GOFF, 2003, p.24), o que denota uma constante reinterpretação do que teria ocorrido em momentos anteriores ao que vivemos e que não se pode pensar “num passado independente daquele que o historiador constrói” (LE GOFF, 2003, p.25). Assim, Le Goff percebe que os historiadores não deveriam fugir desse “reino do inexato”, postulando que “a história é bem a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa” (LE GOFF, 2003, p.26). Este pensamento aproxima-se também da dificuldade que o narrador tem em expressar o sentimento comum aos tchecos naquele momento histórico. O silêncio de Dubček passa a fazer parte desse “reino do inexato” causado pela “reconstrução incessante” da história feita pelo narrador em *A Insustentável*.

Podemos, então, afirmar que, assim como o sentimento de orgulho e de confusão foram objetos de estudos para Byk e Goldfelder, respectivamente, forjarem uma narrativa histórica sobre o momento, o silêncio forjou *A Insustentável*. A obra literária escapa de sua análise histórica – ao menos tradicional – por não conseguir transpor o que havia acontecido em palavras, ou seja, os registros e depoimentos do passado foram incapazes de atender às necessidades de Kundera expressar aquele momento por completo, servindo apenas como referência daquilo que se guardou. Ainda assim, Le Goff tenta encaixar esse “reino do inexato” de Ricoeur, apostando na compreensão do “intraduzível” como um meio de, em algum momento, torná-lo “traduzível”. Para alcançar esse objetivo, ele cita Max Weber e concorda com a sua compreensão de que sempre haverá um “juízo de valor” dos acontecimentos por parte de quem elabora a História: “Toda a tentativa de compreender a realidade (histórica) sem hipóteses subjetivas só conseguiria chegar a um caos de ‘juízos existenciais’

sobre inúmeros acontecimentos isolados” (WEBER apud LE GOFF, 2003, p.32). Dessa forma, Le Goff passa a compreender que a seleção feita previamente pelos historiadores daquilo que se guarda do passado – documentos, monumentos e testemunhos – é feito principalmente sob um olhar subjetivo, afirmando, por registros, um caminho que conduz a História no sentido desses silêncios, ou seja, a subjetividade do historiador passa a ser um dos fios condutores da criação da História, que utiliza os diferentes arquivos como objeto de construção de uma narrativa.

Daí podemos resgatar os pensamentos de Ricoeur acerca da construção da história como a construção de uma ficção, nos quais afirma que “uma história de acontecimentos, uma história factual, só pode ser uma história-narrativa” (RICOEUR, 2012, v.1, p.169). Essa história-narrativa é marcada por acontecimentos do passado que, de alguma forma, merecem ser registrados no presente – dizem algo sobre o que está ocorrendo no momento em que se toma nota da história – por serem eventos particulares que se encaixam numa problemática universal. Luiz Costa Lima traz, em *História, Ficção, Literatura*, o entendimento de uma escrita da história que serve de alternativa para a construção de uma narrativa histórica propriamente dita. No início, ele diz que “o autocentramento da escrita da história implicava, no tocante ao evento, a sua transferência de plano: do caótico da realidade para o ordenado do plano de sua análise” (LIMA, 2006, p.114). O caminho do escritor, aqui, se assemelha ao do historiador, mas isso ocorre apenas em sua base. A escrita da história busca no passado sua narrativa, mas, ao mesmo tempo, sabe que sua interpretação a afasta da “verdade” que a história almeja. Assim, “à medida que o ficcional se liberta, e nunca o será de todo, dos mecanismos de controle, e nunca se pretende dizer a verdade do que foi, seu critério de apreciação fundamental concerne à sua construção verbal” (LIMA, 2006, p.119). A história, então, serve de “registro de conteúdo” para uma narrativa que o escritor irá criar a seu modo. É possível que a partir da escrita da história, o escritor se encaminhe para a história propriamente dita, porém, não foi esse o caminho escolhido pelo narrador de *A Insustentável*. Aqui, a escrita da história deu base à discussão sobre a identidade do próprio narrador, surgindo com o objetivo de inserir uma questão coletiva dentro da experiência individual.

O sujeito humano contém em si mesmo a alteridade; pela impossibilidade de uma lógica que satisfaça seus campos de ação indispensáveis – desde a técnica de domínio até o estabelecimento de ilusões – somos necessariamente plurais; tal pluralidade não significa fragmentação no sentido negativo, mas o ajuste a experiências fundamentais e dessemelhantes. Nossa dificuldade não está no múltiplo interno que trazemos, senão em saber como lidar com ele. (LIMA, 2006, p.139)

Ricoeur concorda com esse pensamento ao afirmar que, para o historiador (que aqui pode ser entendido como aquele que busca realizar um registro histórico), há “uma relação direta entre a singularidade do acontecimento e a asserção de uma hipótese universal, portanto de uma forma qualquer de regularidade” (RICOEUR, 2012, v.1, p.187). Porém, para que essa relação aconteça, é preciso que haja uma causa e um acontecimento, uma argumentação que o historiador deverá defender para provar que o fato é realmente merecedor de entrar para história. O narrador de *A Insustentável* pratica esta defesa do resgate do passado por meio das lembranças contadas pelos personagens da obra literária.

Tereza se lembrou dos primeiros dias da invasão. As pessoas retiravam as placas das ruas de todas as cidades e arrancavam das estradas os painéis indicativos. O país se tornara anônimo numa noite. (...) Com o passar dos anos, esse anonimato se mostrou nocivo ao país. Nem as ruas nem as casas conseguiram encontrar de novo seu nome original. (...) Tereza constatou que o passado que procuravam lhe fora confiscado.⁵⁶ (KUNDERA, 2008, p.162-163)

Essa fala aborda um fato que mereceu o registro na História, mas também aponta uma luta pela lembrança do país que era antes da invasão russa. O silêncio de Dubček ecoa na percepção de Tereza sobre o seu passado “confiscado”. O narrador mostra então a impossibilidade de um resgate por completo do passado, provocado tanto pelas falhas da memória como pela força da História. Para ele é como estar diante de uma folha de papel rasgada, que lhe faltasse uma parte importante do texto já lido há muito tempo – por isso

⁵⁶ “Tereza se souvenait des premières journées de l’invasion. Les gens retiraient les plaques des rues de toutes les villes et arrachaient des routes les panneaux indicateurs. Le pays était devenu anonyme em une nuit. (...) Avec les années, il semble que cet anonymat n’ait pas été sans danger pour le pays. Ni les rues ni les maisons n’ont pu retrouver leur nom originel. (...) Tereza constatait que le passé qu’ils étaient vênus chercher ici leur était confisqué.” (KUNDERA, 1998, p.241-242)

esquecido em partes – e que os escritos preservados nunca poderão recuperar seu sentido original. Essa sensação de incompletude, que se espelha num passado “tomado pelo outro”, envolve um posicionamento do narrador que se encontra no presente diferente do que foi outrora. Daí, influenciado pelas reflexões provocadas pelos aforismas de Nietzsche, suas memórias ganharam novas leituras, forçando não só um resgate conflituoso desse passado, dando a voz de seus pensamentos pela voz das histórias que narra, mas também criando uma nova narrativa sobre o que ocorreu nesse momento por meio da literatura.

A hipótese universal anunciada por Ricoeur sobre a história também se revela como um “pré-conceito” do que se pretende abordar, vista pelo teórico como “pseudoleis, tomadas de empréstimo à sabedoria popular ou à psicologia não científica, quando não são preconceitos manifestos, resíduos de “explicação” mágica ou mística das realidades humanas e cósmicas” (RICOEUR, 2012, v.1, p.190). A base dessa hipótese universal reafirma a impossibilidade de uma verdade absoluta da história, visto que ela depende por completo do conhecimento do historiador sobre determinado assunto, o que permitiria a construção do momento histórico a gosto daquele que a elabora. O narrador parece compreender tal pensamento sobre a formação da História, pois usa o silêncio encontrado durante um discurso político para então escapar da história enquanto ciência e adentrar em sua poética, revelando a linha tênue entre narrativa histórica e a narrativa literária.

O conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges, é um exemplo caro do contraste entre o historiador e o romancista. Nesse texto, o escritor argentino deixa à vista o jogo que há entre a formação da História e a subjetividade literária “intraduzível”. Nele, o narrador se recorda de Irineu Funes, um homem que guarda o “dom” de rememorar tudo, todas as possibilidades de narração do passado, sem esquecer de nada jamais, e conta algumas de suas excentricidades geradas por esse “dom”.

Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, tinha requerido um dia inteiro. Contou-me: Mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo. E também: Meus sonhos são como a vigília de vocês. E

igualmente, por volta da alva: Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos. (BORGES, 2007, p.105)

A relação dessa memória acumulativa, que absorve todo o passado como assim faz – de certo modo – a história, com um “despejamento de lixo” não aparece aqui por acaso. Ao se lembrar de tudo e de todos, Irineu não era capaz de discernir aquilo de que lhe era mais importante. Não sabia interpretar aquilo que se lembrava. As muitas histórias que conhecia estavam ali, presentes em suas falas, mas pode-se inferir que o silêncio “intraduzível” da literatura se tornou impossível para Irineu, pois não havia nada que passasse despercebido, nenhuma inquietação sobre os fatos deixava o personagem em alerta. Além disso, suas histórias se tornam incoerentes, não têm uma narrativa: falha até mesmo como História. Sua memória, tão repleta de recordações, estava vazia. Em suma, ele não sabia pensar: o seu “dom” era, na verdade, uma maldição.

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (BORGES, 2007, p.108)

A partir desse trecho podemos chegar à conclusão de que recordar-se de tudo é, ao mesmo tempo, recordar-se de nada. Diante do “dom” de contar tudo – sem poder escolher *o quê*, sem perguntar *o porquê* e, em suma, sem recair sobre o “silêncio” – revela-se a maldição da impossibilidade de não filtrar e sequer conhecer as possibilidades das incertezas que atravessam sua experiência. Desse conto podemos extrair que, de fato, para a formação de uma História é necessário deixar algumas interpretações sobre o passado para se soçobrar sobre outras e, assim, dar um sentido de continuidade a elas que fuja da hipótese universal e que defenda sua importância diante o desconhecimento da totalidade dos fatos ali narrados. Ao mesmo tempo, a interpretação permite a existência da literatura, que deve se debruçar sobre os silêncios encontrados no mesmo fato. A História é uma seleção das memórias do passado e a literatura, das perguntas que nem sempre guardam uma resposta, tendo tão-somente um silêncio capaz de superar qualquer palavra.

2.3 A narrativa que nega a casualidade da História

A narrativa histórica de *A Insustentável* traz à tona a negação dos fatos casuais da história. Houve um começo, um meio e um fim apresentados pelo ponto de vista dos personagens, que culminam com a morte deles – ou o afastamento total daquela vida que levavam enquanto viviam na região – e todos os fatos narrados tiveram uma causa e uma consequência, ainda que estivessem apenas implícitos na obra. Isso pode ser percebido desde o início pela questão-chave levantada pelo narrador no momento em que citou Nietzsche. “O eterno retorno é uma ideia misteriosa e com ela, Nietzsche pôs muitos filósofos em dificuldade: pensar que um dia tudo vai se repetir como foi vivido e que tal repetição ainda vai se repetir indefinidamente!”⁵⁷ (KUNDERA, 2008, p.9). Para que um fato, uma vida, possa se repetir, ela deve ser ordenada de modo a formar um ciclo em que começos e fins sempre se reencontram, fazendo com que o acontecimento seja sempre um meio pré-estabelecido. Ricoeur diz que o encadeamento de fatos na história, responsável por culminar na construção de uma narrativa, é a negação de que o passado tenha ocorrido por fatos casuais. Para Ricoeur, os acontecimentos da narrativa surgem “em conformidade com a previsão que deveria poder ser feita, uma vez conhecidos certos antecedentes ou certas condições simultâneas” (RICOEUR, 2012, v.1, p.189) e “a imputação de uma causa com relação a um acontecimento particular não deriva por aplicação de uma lei causal” (RICOEUR, 2012, v.1, p.210), visto que são mais generalizações feitas por “diagnósticos individuais”.

Enquanto conta a trajetória de seus personagens, o narrador se esforça para deixar claro que as histórias individuais acabam se espelhando numa História do povo, de toda uma geração que viveu o momento da invasão russa. “Acontece na história como na vida do indivíduo. Os tchecos só têm uma história. Ela terminará um dia como a vida de Tomas, sem que seja possível repeti-la uma segunda vez”⁵⁸ (KUNDERA, 2008, p.218). Embora pareça, em uma primeira leitura, o trecho não visa marcar a existência de uma única história imutável, mas sim afirmar uma profunda ligação entre a memória do indivíduo e a coletiva.

⁵⁷ “L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras: penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment!” (KUNDERA, 1998, p.13)

⁵⁸ “Il en va de l'histoire comme de l'avie de l'individu. Les Tchèques n'ont qu'une histoire. Elle s'achèvera un jour comme l'avie de Tomas, sans qu'il soit possible de la répéter une seconde fois” (KUNDERA, 1998, p.321)

Enquanto as lembranças sobre uma pessoa forem percebidas sob determinado ponto de vista, o mesmo ocorrerá com as lembranças acerca a sociedade na qual ela esteve inserida. Caso a perspectiva mude, a história geral também mudará.

2.4 O documento acreditado

De acordo com Ricoeur, “o conhecimento histórico, que repousa sobre o testemunho do outro, “não é uma ciência propriamente dita, apenas um conhecimento de fé”” (RICOEUR, 2012, v.1, p.162). Assim, ele inicia a problemática do documento ao afirmar que no momento em que o registro foi feito, ele já poderia ser alvo de desconfiança, pois “o vocabulário dos documentos nada mais é que um testemunho, portanto sujeito à crítica” (RICOEUR, 2012, v.1, p.167). O narrador de *A Insustentável*, enquanto fala de suas lembranças sobre o país à época da invasão russa, também traz à luz depoimentos de pessoas em situações que colocam a questão do documento em xeque. Em uma conversa entre Tomas, seu filho e um jornalista que faz oposição ao governo invasor, este personagem fala sobre o receio de estarem sendo gravados pela polícia e faz a seguinte constatação:

imagine a vantagem dos historiadores tchecos do futuro! Acharão nos arquivos da polícia a vida de todos os intelectuais gravada em fitas magnéticas! Sabe o esforço que representa para o historiador de literatura reconstituir a vida sexual de um Voltaire, um Balzac, ou um Tolstói? No caso dos escritores tchecos, não haverá dúvida nenhuma. Tudo está gravado. O menor suspiro⁵⁹ (KUNDERA, 2008, p.207-208)

A ironia presente no tom do texto não deixa mentir. As gravações feitas pela polícia não poderiam captar a essência dos intelectuais, as mesmas que os fazem ser perseguidos pelos agentes. Talvez, a única coisa útil dessas gravações, mais curiosa que necessária, seria justamente o exemplo que o

⁵⁹ “D’ailleurs, imaginez cet avantage pour les historiens tcheques de l’avenir! Ils trouveront dans les archives de la police l’avie de tous les intellectuels enregistrée sur bandes magnétiques! Saves-vous l’effort que ça represente, pour l’historien de la littérature, de reconstituer l’avie sexuelle d’un Voltaire, d’un Balzac ou d’un Tolstoï? Dans les cas des écrivains tcheques, ils n’auront aucun doute. Tout est enregistré. Le moindre soupir.” (KUNDERA, 1998, p.305-306)

jornalista cita: a vida sexual desses intelectuais. Seus pensamentos memoráveis e suas obras não poderiam ser guardados em fitas magnéticas, pois o documento não dá conta desses registros.

Atordoado por estar próximo de seu filho, com quem havia perdido contato por um longo período, Tomas não se prende à fala do jornalista, mas ele já havia estado em uma situação que comprovava o contrário, que nem ele nem ninguém poderia confiar nos documentos deste período, pois eram constantemente adulterados. Em uma viagem a uma cidade de interior da Boêmia com Tereza, Tomas percebeu que a cidade havia mudado radicalmente após a entrada dos russos no país.

Em outros tempos, chamava-se Grande Hotel e agora, de acordo com o letreiro, chamava-se Baikal. Olharam para a placa, na esquina do prédio: era a praça Moscou. Em seguida, percorreram todas as ruas que conhecia (...), lendo os nomes: havia a rua Stalingrado, a rua Leningrado, a rua Rostov, a rua Novossibirsk (...). Todos os nomes eram tirados da Rússia e da história russa.⁶⁰ (KUNDERA, 2008, p.162)

Nesse trecho, as palavras brincam com a memória coletiva de um povo. O nome de uma rua, da praça da cidade, do hotel que é um ponto de referência – tudo é modificado para melhor atender aos invasores. Assim, aquilo que era comum aos tchecos, de forma a criar uma memória coletiva, passa a ser desconhecido para eles e o inverso ocorre com os russos – mas não a ponto de formar uma memória coletiva nos russos em endereços tchecos, pois a nomenclatura nada diz a respeito dos locais, é apenas um embuste. Enquanto, para os russos a mudança dos nomes não modifica efetivamente as suas relações com os espaços, pois é apenas mais uma forma de dominação, para os tchecos, os efeitos ganham grandes dimensões. Embora a rua, a praça e o hotel continuem no local, mantenham sua funcionalidade e tenham a mesma aparência, o nome adulterado, que funciona tanto como arquivo físico como arquivo para a memória dos moradores da região, altera todo o registro feito em cima dele. Como afirmar

⁶⁰ “Autrefois, il s’appelait le Grand Hôtel et maintenant, d’après l’enseigne, c’était le Baïkal. Ils regardèrent la plaque, à l’angle du bâtiment : c’était la place de Moscou. Ils firent ensuite le tour (...) de toutes les rues qu’ils connaissaient, et ils regardaient leurs noms : il ya avait la rue de Stalingrad, la rue de Leningrad, la rue de Rostov, la rue de Novossibirsk (...). Tous les noms étaient tirés de la Russie et de l’histoire russe.” (KUNDERA, 1998, p.241-242)

que o Baikal ainda é o Grande Hotel? A mudança do nome pressupõe uma modificação na imagem das pessoas para com o local. Dessa forma, forma-se um novo pensamento acerca do ponto em questão. Então, embora o Baikal seja o Grande Hotel, esse mesmo Baikal jamais será o Grande Hotel. O arquivo foi adulterado e, por isso, não é mais confiável.

Dessa forma, o documento é apresentado como algo que é fácil de ser manipulado para corresponder às expectativas de quem o domina. Essa leitura se aproxima da que foi realizada por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Para ele, o arquivo precisa de um suporte e de uma autoridade, além dele mesmo. “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior (DERRIDA, 2001, p.22). Em outras palavras, o acontecimento do passado, aquele que volta à tona quando diz respeito à realidade que o narrador no presente deseja inserir na história contada, utiliza do documento para ter credibilidade – ainda que, por si só, o documento não se justifique. Para ele, aquela cidade contava uma história tcheca, e tais nomes em endereços e pontos de referência davam um lugar para aquela história. Com a alteração, o espaço, que ainda é o mesmo, passou a contar algo completamente diferente: a memória russa tomou lugar. Assim, ao perceber que a memória coletiva de seu país havia perdido o espaço com extrema facilidade e que o documento até então crível se tornou parte da memória, deixou de ser registro, por assim dizer, resta ao narrador afirmar que a

história da Boêmia e da Europa são dois esboços que a inexperiência fatal da humanidade traçou. A história é tão leve quanto a vida do indivíduo, insustentavelmente leve, leve como uma pluma, como uma poeira que voa, como uma coisa que vai desaparecer amanhã.⁶¹ (KUNDERA, 2008, p.219)

Ou seja, enquanto documento, história documentada e lembrança arquivada propriamente ditas, aqueles registros são tão frágeis quanto uma “poeira que voa”. O narrador assume aqui que nenhum tipo de documentação é absolutamente confiável e questiona: se o tempo dá conta de desfazer os

⁶¹ “histoire de la Bohême et l’histoire de l’Europe sont deux esquisses qu’a tracées la fatale inexpérience de l’humanité. L’histoire est tout aussi légère que l’avie de l’individu, insoutenablement légère, légère comme un duvet, comme une poussière qui s’envole, comme une chose qui va disparaître demain.” (KUNDERA, 1998, p.322)

registros, o que seria da memória humana, que sofre desde uma simples mudança de nomes?

Vale retomar a questão da escolha do narrador em nomear o país como Boêmia, assunto discutido no começo do capítulo. Aqui, Boêmia existe como testemunha de um passado que sobreviveu aos tempos atuais, um arquivo, propriamente dito. “O arquivo constitui um elo no passado, ou reconstitui o elo com o passado”, afirmou Serge Margel no minicurso “Política da história: memória, arquivo e testemunho”, ministrado na Universidade de Brasília no dia 13 de novembro de 2016⁶². Para o filósofo, o arquivo é deslocado de seu local para servir a um novo tempo, sofrendo, conseqüentemente, alterações e ganhando novas interpretações. Dessa forma, o jogo criado com o nome do país é intencional em trazer à tona um discurso acerca do que a memória e a história são capazes de guardar e resgatar. “Nunca o que acontece, jamais nenhum acontecimento em sua singularidade absoluta, em sua imersão, poderá ser guardado pela memória”, conclui.

Podemos concluir então que, o acontecimento do passado volta à tona somente quando diz respeito à realidade que o narrador no presente deseja inserir na história contada. Isso decorre de uma seleção de acontecimentos que é feita principalmente por escolhas subjetivas do historiador. “O que interessa ao historiador não são só os “sistemas de valor” e sua resistência às mudanças, mas também suas mutações” (RICOEUR, 2012, v.1, p.181), mutações essas avaliadas pelo próprio historiador. Novamente, essas mudanças não puderam ser avaliadas pela História. A literatura se mostra como algo necessário à memória para expor aquilo que a História não é capaz de dizer. A perda da memória tcheca contada pelos pontos de referência da cidade é mais um dos horrores identificados no silêncio de Dubček.

2.5 O passado histórico se torna questionamento literário

⁶² O curso foi realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Memória da Universidade de Brasília, sob organização da professora Dra. Fabricia Wallace Rodrigues, entre os dias 13 e 16 de setembro no auditório do Prédio de Ciência da Computação e Estatística (CIC/EST). O curso foi ministrado por Serge Margel, professor da Escola Prática de Artes e Estudos de Paris (França) e pesquisador do Fundo Nacional de Pesquisa Científica de Berna (Suíça).

Em 1970, Hobsbawm deu início a uma conferência com o texto “O sentido do passado”, que visa trabalhar a fundo o seguinte questionamento: o que é, enfim, o passado para a História? Logo no início, o teórico afirma que o passado é “uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana” (HOSBAWM, 1998, p.22). Assim, pode-se dizer que o passado para a História é, na verdade, uma invenção humana e que, por isso, depende da consciência daquele que o criou, tornando-se, dessa forma, indissociável à subjetividade na criação de uma narrativa. A afirmação não é muito diferente de Ricoeur, que reconheceu o tempo, tanto na vida do homem como na literatura, como uma construção humana, refletindo diretamente no ato de narrar e, por consequência, na criação de uma história, que pode ser também a História. Para Le Goff, “a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (LE GOFF, 2003, p.51), pensamento parecido com o de Ricoeur, que se vale de uma passagem de Braudel para dizer que os fatos históricos “valem o tempo que vale a realidade que registram..., pois ainda mais significativos que as estruturas profundas da vida são seus pontos de ruptura, sua brusca ou lenta deterioração sob o efeito de pressões contraditórias” (BRAUDEL apud RICOEUR, 2012, v.1, p.174).

Daí, o homem, que se encontra no presente, faz uma “seleção particular da infinidade daquilo que é lembrado ou capaz de ser lembrado” (HOSBAWM, 1998, p.23), particularidade essa que envolve não só seu ponto de vista mas como todo um universo subjetivo que compõe seu próprio ser e, acrescenta ao que está sendo contado as “matérias que não participam do sistema da história consciente na qual os homens incorporam” (HOSBAWM, 1998, p.23), relevando a existência de uma espécie de “silêncio” cheio de palavras próprio da História. Assim, a História não é elaborada apenas por relatos selecionados do passado adicionados aos relatos do presente os quais o historiador se vê impelido a colocar: ela é o que o historiador interpreta desses arquivos, sendo coerente ou não ao que já foi dito anteriormente sobre o assunto. A História, em seus bastidores, passa a ser, de alguma forma, também aquela pergunta que a literatura trabalha e mantém exposta para aqueles que querem desvendá-la.

Tal constatação afirma mais uma vez a subjetividade da história, o que nos permite concordar com Ricoeur quando ele afirma que o “caráter único do acontecimento é, por conseguinte, um mito que deve ser afastado do horizonte científico” (RICOEUR, 2012, v.1, p.189). Com isso, o narrador do romance aqui analisado se vale dessa liberdade para usar a história do país como meio de fortalecer sua argumentação filosófica.

Em 1618, a nobreza da Boêmia tomou coragem, decidiu defender suas liberdades religiosas e, furiosa contra o imperador sentado em seu trono vienense, jogou por uma janela do Hradcany dois de seus eminentes representantes. Foi assim que começou a Guerra dos Trinta Anos, que provocou a destruição quase total do povo tcheco. Os tchecos teriam então mais necessidade de prudência que de coragem?⁶³ (KUNDERA, 2008, p.218)

Essa pergunta é feita mais de uma vez na obra, como que para refletir sobre as possibilidades de ações que poderiam ter sido tomadas no passado. O país teria se saído melhor se não tivesse lutado contra o Império Austríaco? Ou teria sido melhor pegar em armas contra Hitler, ainda que isso significasse a ocorrência de um massacre no país, como ocorreu com a vizinha Hungria? A essas questões, provocadas por aquele “silêncio” apontado por Hobsbawm e que o narrador faz questão de escancarar, ele mesmo se revela incapaz de responder

Se a história tcheca pudesse se repetir, seria certamente interessante experimentar a cada vez a outra alternativa e em seguida comparar os dois resultados. Como essa experiência não pode ser feita, todos os raciocínios são apenas um jogo de hipóteses.⁶⁴ (KUNDERA, 2008, p.219)

Essas perguntas sempre visam responder ao aforisma de Nietzsche, obrigando o narrador a se voltar para o passado histórico com o objetivo de questionar os atos de um passado recente. Então é possível inferir que, para ele, pouco importa o motivo das guerras quando a Tchecoslováquia ainda era o

⁶³ “Em 1618, la noblesse de Bohême s’enhardit, décide de défendre ses libertés religieuses et, furieuse contre l’empereur assis sur son trône viennois, précipite par une fenêtre du Hradchine deux de ses éminents représentants. C’est ainsi qu’a débuté la guerre de du peuple tcheque. Les Tchèques avaient-ils alors besoin de plus prudence que de courage ?” (KUNDERA, 1998, p.321)

⁶⁴ “Si l’histoire tcheque pouvait se répéter, il serait certainement intéressant d’essayer chaque fois l’autre éventualité et de comparer ensuite les deux résultats. A défaut de cette expérience, tous les raisonnements ne sont qu’un jeu d’hypothèses.” (KUNDERA, 1998, p.322)

Reino da Boêmia – sequer cita o conflito religioso, tido pelos historiadores como o cerne das batalhas. O narrador de *A Insustentável* também mostra que esses mesmos fatos históricos que ocorreram no século 17 serviriam como ordenação para as atitudes tomadas pelos tchecos durante a Segunda Guerra Mundial.

Trezentos e vinte anos mais tarde, em 1938, depois da Conferência de Munique, o mundo inteiro decidiu sacrificar o país dos tchecos a Hitler. Deveriam então ter lutado sozinhos contra um inimigo oito vezes superior em número? Ao contrário do que tinham feito em 1618, revelaram então mais prudência do que coragem. A capitulação deles marcou o começo da Segunda Guerra Mundial, que consolidou por muitos decênios ou por muitos séculos a perda definitiva de sua liberdade como nação. Teriam então mais necessidade de coragem que de prudência?⁶⁵ (KUNDERA, 2008, p.218-219)

Dessa forma, pode-se verificar que os séculos que se passaram entre uma guerra e outra puderam ser aproximados pela narrativa. O povo ainda é o mesmo, mas as ações foram diferentes, completamente opostas. Além disso, os desejos de dominação de Hitler, que o levaram a subjugar uma série de países da Europa, também não são levados em conta. O que ele busca é compreender o povo tcheco. Suas ações durante a invasão russa têm a mesma dignidade daquelas no século 17? Ainda que “einmal ist keinmal”, como afirmou em diversos momentos, ele se pergunta se agindo dessa forma valeria a pena voltar a viver esse momento outras e outras vezes. São questionamentos provocados pelos silêncios que a História não deu conta de responder e que a literatura se propõe investigar.

O uso do termo Boêmia para nomear o país realça ainda mais esta proposição, pois deixa claro que, para o narrador, as atitudes do passado recente não estiveram de acordo com a memória coletiva tcheca, gerando uma brecha e uma série de conflitos internos dentro da população. Deve-se ressaltar que, ao afirmarmos *A Insustentável* como obra literária, ao invés de narrativa histórica, podemos perceber o uso dos fatos históricos não com o objetivo de evidenciar uma repetição na História ao longo dos séculos, mas sim de questioná-los diante

⁶⁵ “Trois cent vingt ans plus tard, en 1938, après la Conférence de Munich, le monde entier décida de se battre seuls contre un ennemi huit fois supérieur en 1618, ils montrèrent alors plus de prudence que de Seconde Guerre mondiale qui s’est soldée par le plusieurs décennies ou pour plusieurs siècles. Avaient-ils alors besoin de plus de courage que de prudence ?” (KUNDERA, 1998, p.321)

da memória coletiva narrada pelo narrador, exposta por uma série de problemáticas que colocam a identidade tcheca em xeque.

O texto de Hobsbawm também pontua a necessidade de uma História para a existência de um passado. Para ele, é esse passado institucionalizado pela História que “fixa o padrão para o presente” (HOSBAWM, 1998, p.23). Ou seja, anota-se na história aquilo que deve ser lembrado para ser repetido ou evitado. Assim, voltamos a perceber que a história não é casual, pois cada um de seus elementos existe para atender a algum objetivo do presente. Ricoeur explica que a seleção de acontecimentos históricos decorre da preferência por ações de indivíduos que explicitam uma situação que envolve a sociedade e diz que contar essas histórias

não é ratificar a escolha segundo nossos critérios morais e dizer: “O que ele fez eu também teria feito”, é pesar a ação em função dos objetivos do agente, de suas crenças, ainda que errôneas, das circunstâncias tais como ele as encontrou” (RICOEUR, 2012, v.1, p.214).

Pode-se compreender então que os acontecimentos históricos são narrados porque fazem sentido, de alguma forma, com a narrativa geral – sendo ela histórica ou literária. Dessa forma, a história é contada caminhando para trás, em que o ponto de partida é justamente o presente e a conclusão se dá no momento em que eventos do passado conseguem dar razão ao que ocorre no presente. Assim como ocorre em *A Insustentável* que busca os fatos históricos por meio de um narrador que pensa sobre o que ocorreu antes com o apoio de pensamentos filosóficos que se situam no presente da narração.

2.6 A história como fruto de intrigas

Le Goff aprofunda seu contato com o pensamento de que a “história se assemelha, então, a um romance. É feita de intrigas” (LE GOFF, 2003, p.39). Porém, Le Goff defende que há uma diferença essencial entre o romancista literário e o historiador: enquanto o primeiro tem a total liberdade de imaginar qualquer aspecto daquilo que está narrando, o segundo tem que limitar sua imaginação. Para ele, o homem só pode contar com a imaginação “que consiste em animar o que está morto nos documentos e faz parte do trabalho histórico,

pois que este mostra e explica as ações dos homens” (LE GOFF, 2003, p.40), ou seja, aquela subjetividade encontrada e valorizada por ele ainda deve ser trabalhada de modo a ser explicada e catalogada dentro da História. Assim, o uso do termo Boêmia como meio de afirmar a força da nação e o silêncio de Dubček, que abre para uma série de questionamentos históricos dentro da obra literária, não servem de argumento histórico, ao menos não como motor para mover a vida das pessoas inseridas dentro da História – o que ocorre com os personagens em *A Insustentável*.

Diante dessas conclusões, podemos afirmar a obra literária como possuidora de uma narrativa que trabalha a História, mas que é essencialmente literária. Nesse caso, a História presente é uma História “poética”, em que os fatos da vida real servem de proposta para uma série de questionamentos humanos e filosóficos. Nesse sentido, *A Insustentável* torna-se história de modo muito específico, assim como o é para Ricoeur, que afirma a ficção e a narrativa histórica como conceitos que “pertencem à mesma classe”. Dessa forma, o teórico aproxima a história da literatura, pontuando a “história como escrita”.

Um conhecimento histórico não é só o que acontece, mas o que pode ser narrado, ou que já foi narrado em crônicas ou lendas. Além disso, o historiador não ficará constrangido por trabalhar apenas com documentos parciais: só se faz uma intriga com o que se sabe; intriga é por natureza “conhecimento mutilado” (RICOEUR, 2012, v.1, p.210).

Assim, não fica difícil perceber o papel do historiador na voz do narrador na obra escrita, pois

se a construção da intriga é obra de juízo, ela liga a narração a um narrador e portanto permite que o “ponto de vista” deste último se dissocie da compreensão que os agentes ou os personagens da história possam ter tido de sua contribuição para a progressão da intriga. (RICOEUR, 2012, v.1, p.295)

Ricoeur também cita o conceito de “meta-história” criado por H. White: “Somente uma meta-história pode ousar considerar as narrativas históricas como ficções verbais, próximas por seu conteúdo e sua forma, de sua contrapartida literária” (RICOEUR, 2012, v.1, p.268). Daí, Ricoeur situa a ficção

como “possível” e a história como “real”, relacionando-as na construção de uma narrativa, em que a ficção funciona como o “fio” da história, que é “comprovada” por meio de documentos. Dessa forma, “o historiador, como escritor, dirige-se a um público capaz de reconhecer as formas tradicionais da arte de narrar. As estruturas, portanto, não são regras inertes. Não são classes oriundas de uma taxonomia *a priori*. São as formas de uma herança cultural” (RICOEUR, 2012, v.1, p.210). Podemos afirmar, então, em que a forma como os fatos históricos presentes em *A Insustentável* são trabalhados ganha tanta importância quanto o próprio conteúdo apresentado pelo narrador, ou seja, a narrativa histórica passa a ser importante também pela narração do narrador, e não só pela sua correspondência com a realidade.

CAPÍTULO III – A MEMÓRIA DA MELANCOLIA: SOB O SIGNO DE UMA TRISTEZA INEXPLICÁVEL

Et m'esjouys d'estre melancolique
Pour recevoir tant de formes en moy...
Amour vrayement est une maladie,
Les medecins la scavent bien juger,
L'appellant mal, fureur de fantasie
Qui ne se peult par herbes soulager.
Pierre de Ronsard

O narrador não consegue escapar à melancolia de suas lembranças. O ato de rememorar a história de Tomas, Tereza, Sabina e Franz é calcado em uma tristeza inexplicável, pois estes personagens não alcançam a felicidade – nem a paz – desejada. “O tempo humano não gira em círculos, mas avança em linha reta. É por isso que o homem não pode ser feliz, pois a felicidade é o desejo da repetição” (KUNDERA, 2008, p.292). Enquanto não se sabe o que ocorre com o narrador em sua trajetória, os personagens apresentados por ele têm desfechos trágicos assimilados com um ar de desesperança, como se aquele destino fosse esperado e inescapável.

Difícil é explicar o que seria essa melancolia que perpassa a narrativa de *A Insustentável*. O termo foi estudado ao longo dos séculos ao lado de elementos como humor, doença, nostalgia, luto e depressão sem que se chegue a uma conclusão definitiva. Mais do que um objeto a ser definido pela ciência, a melancolia revela estar absorvida por uma poética que enriquece as obras de artes em suas diferentes linguagens. Cabe aqui, então, colocar os traços melancólicos de *A Insustentável* ao lado de outro trabalho que traz à tona o mesmo tema de modo a compreender minuciosamente cada um dos elementos apresentados em ambas as obras. Para este trabalho foi escolhida a tela *La puberté proche*, também nomeada de *Les Pléiades (Imagem A)*, criada em 1921 pelo alemão Max Ernst.

Ao centro de *Les Pléiades*, uma colagem com pinceladas de guache e óleo, há a foto de um corpo feminino recortado, completamente despido e sem rosto. O braço esquerdo tornou-se afiado como uma espada e fura um círculo

azulado. Como a imagem sofreu um giro de 90°, a figura, antes deitada em um sofá (que foi retirado da obra final), parece flutuar eternamente. O azul, ao fundo, ganha vários tons, como se mesclassem as cores do céu com as dos oceanos. As pinceladas brancas parecem ter o formato de asas, enquanto os cabelos negros – que emolduram a inexistente cabeça do corpo feminino – dá uma sensação de vazio ao espaço e o risco vermelho parece arranhar a imagem. A pedra marrom se torna o elemento mais figurativo do conjunto, ainda que fora do contexto em uma primeira impressão. A obra é finalizada por um papel-cartão que serve de moldura e dá suporte a um poema escrito pelo artista alemão.

Os elementos da colagem, a princípio dispostos de maneira caótica ao longo do plano, revelam a possibilidade de construir um pensamento teórico sobre a representação de uma memória melancólica na arte. O contraste entre as cores e as imagens presentes permite uma ampla significação do conjunto. E essa significação diz respeito às vontades de resgatar e recriar as lembranças adquiridas pelo artista que estavam até então imersas naquilo que ele chama de inconsciente. Ou seja, Ernst deseja, com a obra, encontrar uma estrutura que não pode ser verificada no mundo real ou em um universo de figuras ordenadas. Guardadas suas devidas particularidades, o mesmo ocorre com a obra de Kundera, em que o narrador se aprofunda no estudo melancólico dos personagens que apresenta para resgatar aquilo que não é possível dizer nem pela lembrança do passado nem pela narrativa histórica.

Dessa forma, este capítulo tem como objetivo encontrar em ambas as obras os elementos comuns que são pertinentes à melancolia, de modo a reconhecer uma estrutura própria dos trabalhos artísticos que escapam à representação do mundo real. Para isso, cada um dos traços característicos de *Les Pléiades* será destacado para, em seguida, ser analisado ao lado de *A Insustentável*. Aqui, o trabalho trará à tona as viagens de Tereza e a descoberta do amor de Tomas, dois maiores indícios da melancolia dentro da obra literária.

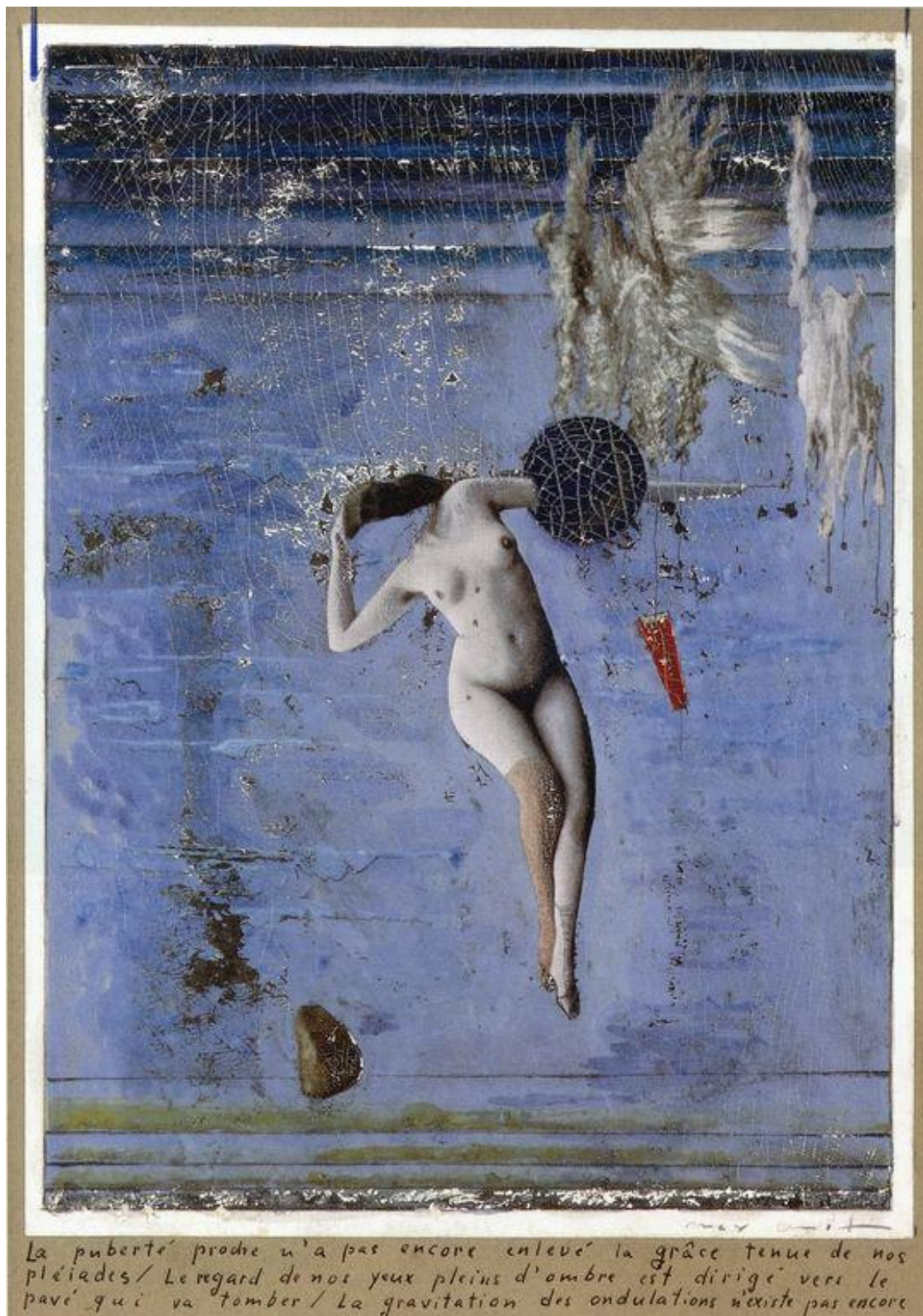


Imagem A – Les Pléiades (1921), de Max Ernst. Coleção privada.

3.1. Do mito grego à poética

Les Pléiades. O título da obra de Ernst diz respeito a um mito grego bastante conhecido. O *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* de Pierre Grimal faz alusão ao mito em um verbete. “As Plêiades são sete irmãs que foram divinizadas e convertidas nas sete estrelas da constelação homônima” (GRIMAL, 2005, p.379). Filhas de Atlas e Plêione, conta Grimal, elas mantinham relacionamentos com deuses do Olimpo (menos uma delas, que optou por casar-se com Sísifo e, envergonhada, passou a ter a estrela menos brilhante da constelação) até que, um dia, o “terrível caçador Oríon” se apaixonou por elas e passou a perseguí-las por anos a fio. Desesperadas, elas se transformaram em pombas. Ao fim, “Zeus teve piedade delas e transformou-as em estrelas” (GRIMAL, 2005, p.379).

No quadro de Ernst não há sete plêiades, mas o título da obra mantém o sentido plural. De alguma forma, o artista acreditou que todas as plêiades pudessem existir em um único corpo, como se, juntas, expusessem uma ideia geral dentro de sua obra. Tal escolha é compreendida por David Sylvester, em *Sobre a Arte Moderna*, como um meio de criar um mistério que ressoa em cada observador da obra.

A interpretação intelectual dos símbolos de Ernst em sua máxima potência em nada dissolve sua mágica: satisfazemos e divertimo-nos com o reconhecimento consciente daqueles fatos da vida cuja representação direta é tabu, mas o mistério e a ressonância imaginativa de sua representação persistem. (SYLVESTER, 2006, p.232)

Assim, é possível inferir que a presença da(s) plêiade(s) surge como um único indivíduo aqui de modo a representar a pureza humana, característica esta transmitida pela sensualidade quase que ingênua do corpo feminino que ocupa o centro da imagem. Tal análise vai de acordo com o *Petit Larousse Des Symboles*⁶⁶, que afirma as plêiades como representação das “virgens sagradas”⁶⁷ (GARDIN e OLORENSHAW, 2006, p.496) que, enquanto estrelas,

⁶⁶ O livro consultado está em francês, sua língua original. Portanto, todas as frases desta obra em português são de minha tradução.

⁶⁷ “vierges sacrées”

refletem “os destinos humanos”⁶⁸ (GARDIN e OLORENSHAW, 2006, p.257). Em *Mitos e Logos*, Gilson Sobral também afirma que o uso do mito nos tempos atuais modificou seu sentido original. “O mito como narração não-cerimonial (portanto, passível de apropriação por qualquer um) é já o cadáver da vida que foi, constitui mesmo uma redução da mentalidade diferente que a nova comunidade racionalista precisava classificar” (SOBRAL, 2001, p.12). Sendo retomado como uma projeção de fatos sociais ou como fundo psíquico, “a palavra não tem mais a força de ser em si mesmo aquilo que significa, nem de evocá-lo (...), o mito torna-se apenas uma maneira poética de ver o mundo” (SOBRAL, 2001, p.13).

Desse modo, o mito serve de razão para trazer uma poética acerca da pureza humana, que reflete, da mesma forma, os destinos humanos já acertados pelo tempo. Em sua ingenuidade, o elemento central da obra apresenta a disposição do corpo humano para um destino inescapável, ainda que supere a condição histórica de sua existência. Aqui se refletem algumas semelhanças com o livro *A Insustentável*. A trajetória trágica do país e dos personagens do livro, assim como o mito, apontam para este destino inescapável do ser humano. Ambas as obras revelam a construção de uma melancolia dentro da poética que contamina não só cada um dos personagens, como também das paisagens apresentadas. O melancólico existe para suportar o tempo de sua existência.

3.2 A vanguarda que transforma imagem em discurso sobre melancolia

Criada em 1921, *Les Pléiades* é uma obra dadaísta, porém pode-se afirmar que a obra se aproxima das premissas apresentadas pelo surrealismo, movimento de vanguarda europeu em que se propõe uma arte que desconstrua a racionalidade, dando enfoque ao inconsciente como força motora da produção artística. A partir desse movimento, é possível compreender que no “inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente” (ARGAN, 1992, p.360). O poeta francês André Breton, que cunhou o *Manifesto*

⁶⁸ “des destinées humaines”

Surrealista, afirma que o “surrealismo repousa na crença na realidade superior de certas formas de associações antes negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento” (BRETON apud CHIPP, 1996, p.417). Para ele, somente despindo a arte da razão se tornaria possível a compreensão do “real pensamento”. Ernst, de acordo com os pensamentos de Breton, encontrou, na colagem o meio ideal para transformar as realidades dos elementos em outras muitas vezes completamente alheias aos originais.

O próprio absurdo dessa reunião provocou em mim uma súbita intensificação das faculdades visionárias e fez nascer uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas que se sobrepunham umas às outras com a persistência e a rapidez própria das recordações amorosas e das visões do meio-sono. (ERNST apud CHIPP, 1996, p.433)

É exatamente o que ocorre em *Les Pléiades*. Pode-se facilmente enxergar uma mulher anônima voando no ar enquanto admira a pedra marrom no lado esquerdo e, ao mesmo tempo, se aproxima dos seres alados à direita. Essa mesma personagem também pode estar sendo carregada por um rio caudaloso, próximo a uma pedra que se encontra cima do nível da água, enquanto as manchas brancas seriam as espumas provocadas pela correnteza. São duas das muitas maneiras de perceber todo o cenário por meio da imaginação. São algumas das interpretações possíveis entre tantas outras, todas entregues em pequenos e dilacerados pedaços pelas imagens da obra.

Por aceitar diferentes técnicas para a nova forma de olhar o mundo pela arte e questionar suas finalidades, Ernst se tornou um dos principais nomes do surrealismo, pois “aprofunda a crítica à forma como representação, ao estilo como critério unitário de interpretação da realidade, à técnica como procedimento operacional na dependência do estilo (ARGAN, 1992, p.361)”. Porém, não se pode negar que a obra de Ernst possa receber olhares negativos em um primeiro momento. Até mesmo Breton explica que seria impossível apreciar uma obra que escapa tanto ao figurativismo em uma “primeira leitura”.

Ortega y Gasset também concorda que a vanguarda “é impopular por essência; mais ainda, é antipopular” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p.21). Para o filósofo, a “nova arte” é despida de drama e sentimentalismo. “Alegrar-se ou sofrer com os destinos humanos que, talvez, a obra de arte nos refere ou

apresenta é algo bem diferente do verdadeiro prazer artístico” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p.26-27). Ou seja, o prazer artístico se afasta por completo do figurativismo, negando a “falsidade” presente nas formas vivas. O prazer estético, aquele que advém da arte, deforma o real a ponto de desumanizá-lo: a arte deve “estilizar” o real.

Ver é uma ação a distância. E cada uma das artes maneja um aparelho projetor que alija as coisas e as transfigura. Em sua tela mágica as contemplamos desterradas, inquilinas de um astro inabordável e absolutamente distantes. Quando falta essa desrealização, ocorre em nós uma hesitação fatal: não sabemos se vivemos as coisas ou as contemplamos. (ORTEGA Y GASSET, 2001, p.52)

Para Ortega y Gasset, o mais poderoso instrumento de radicalização do ser humano é a metáfora, pois ela “nos facilita a evasão e cria entre as coisas reais recifes imaginários, florescimento de ilhas sutis” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p.57). Da mesma forma, não é possível falar de memória sem falar de metáfora, pois, como foi explicado no primeiro capítulo, não basta criar figuras para compreendê-la: deve-se buscar as associações das mesmas, já que a metáfora, assim como a memória, se revela como a constituição do objeto. Porém, enquanto recordação, a memória é imperfeita e exige a não-presença. “Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde possa resgatá-la” (ASSMANN, p.166). Para a obra de Marx Ernst – e os seguidores do surrealismo em geral –, esse outro lugar não poderia ser nada menos que o próprio inconsciente. Esse inconsciente, que serve tanto à imagem como à memória, é também a porta de entrada para a melancolia.

3.3 A melancolia através dos tempos

O corpo feminino, a nudez, a fotografia. Esses três elementos, que encontramos na obra de Ernst, são abordados dentro de *A Insustentável*. Com o objetivo de “se elevar”, Tereza começa a trabalhar em um laboratório de fotografia e pede para que Sabina, uma artista com experiência na área, ensine

o ofício. “Sabina, a amiga de Tomas, emprestou-lhe monografias de fotógrafos famosos, encontrou-se com ela num café e lhe explicou diante dos livros abertos o que aquelas fotos tinham de interessante”⁶⁹ (KUNDERA, 2008, p.57). Mais do que dar conta do universo da fotografia, Tereza aprendeu a valorizar o corpo feminino, tomando as mulheres como tema em seus cliques durante a invasão russa e sendo, mais tarde, elogiada por outra fotógrafa de uma revista na Suíça: “Notei que você tem um senso fantástico do corpo feminino. Sabe a que estou me referindo! Àquelas garotas em poses provocantes!”⁷⁰ (KUNDERA, 2008, p.70). Porém, a máquina fotográfica não serviu de libertação a Tereza, que chega até mesmo a abandoná-la em certo momento da narrativa. Aqui, a fotografia existe para revelar – assim como no quadro de Ernst – um elemento que se encontrava até então em seu inconsciente: a melancolia.

Em seus escritos, Sigmund Freud relaciona fotografia, inconsciente e melancolia. Para ele, o processo de formação de uma imagem fotográfica serve como metáfora para o trabalho do aparelho psíquico humano. Em *Interpretação dos Sonhos*, publicado no ano de 1900, Freud diz que o aparelho psíquico é

um instrumento composto a cujos componentes daremos o nome de “instâncias”, ou (em prol de uma clareza maior) “sistemas”. Pode-se prever, em seguida, que esses sistemas talvez mantenham entre si uma relação espacial constante, do mesmo modo que os vários sistemas de lente de um telescópio se dispõem uns atrás dos outros. (...) A primeira coisa a nos saltar aos olhos é que esse aparelho, composto de sistemas, tem um sentido ou direção. Toda a nossa atividade psíquica parte de estímulos (internos ou externos) e termina em inervações. Por conseguinte, atribuiremos ao aparelho uma extremidade sensorial e uma extremidade motora. Na extremidade sensorial, encontra-se um sistema que recebe as percepções; na extremidade motora, outro, que abre as comportas da atividade motora. (FREUD, 1999, p.517)

Assim, Freud explica que as imagens do inconsciente se formam entre uma extremidade e outra, que funcionariam como as lentes de uma câmera: entre aquela que capta o olhar e a outra que registra no negativo aquilo que foi visto,

⁶⁹ “L’amie de Tomas, Sabina, lui prêta des monografes de photographes célèbres, la retrouva dans un café et lui explique devant des livres ouverts ce que ces fotos avaient d’intéressant.” (KUNDERA, 1998, p.86)

⁷⁰ “J’ai remarqué que vous avez un sens fantastique du corps féminin. Vous savez à quoi je pense! A ces jeunes filles dans des poses provocantes!” (KUNDERA, 1998, p.109)

podendo a imagem ser alterada por diferentes dispositivos do aparelho – como o diafragma e o obturador, responsáveis por determinar a entrada de luz e o tempo de exposição do registro. Freud retoma o tema 12 anos depois, em “Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise”.

Uma analogia grosseira, mas não inadequada, a esta suposta relação da atividade consciente com a inconsciente poderia ser traçada com o campo da fotografia comum: a primeira etapa da fotografia é o “negativo”; toda imagem fotográfica tem que passar pelo processo negativo e alguns desses negativos, que se saíram bem no exame, são admitidos ao “processo positivo”, que afinal termina pelo retrato”. (FREUD, 1976, p.283)

O inconsciente, feito pelo aparelho psíquico, instala-se no negativo, servindo de registro para sua existência. Então o negativo passa a evidenciar a experiência do fotógrafo com o fotografado, do que olha com o outro. Porém, como explica Cláudia Mendes Feres em *O inconsciente negativo e a mãe melancólica*, pode-se “fotografar um outro humano, mas jamais o desejo deste. O negativo, marca inconsciente, se constitui a partir do objeto perdido, ou seja, o desejo do outro” (MENDES, 2006, p.2). Diante da percepção de que há um objeto perdido, mas que não se sabe exatamente qual é, o sujeito – no caso, Tereza – passa a enfrentar o reino da melancolia.

O termo é trabalhado por Freud em *Luto e Melancolia*, em que esta é descrita como um estado psíquico de ânimo profundamente doloroso no qual se revela a falta de interesse pelo mundo exterior e também uma série de autoacusações.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda a atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p.47).

Tais características, aponta Freud, aproximam a melancolia do luto, com excessão ao fato de que, no luto, sabe-se qual é o objeto perdido. “O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de

ânimo doloroso (...) e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto” (FREUD, 2011, p.47).

Por conta de suas semelhanças, é na dor do enlutado que Freud busca o entendimento da dor do melancólico. Ele afirma que é possível que em ambas as situações, por exemplo, o sofrimento possa decorrer da perda de um objeto (ou alguém) amado. Porém, enfatiza Freud, no caso da melancolia o “objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2011, p.51). Daí o psicanalista pontua que a melancolia existe a partir da noção de uma perda desconhecida pelo indivíduo e do narcisismo que surge por conta das autorrecriações, em que as acusações dirigidas ao outro voltam-se contra o próprio eu. “O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento (...) e esvaziando o ego até o empobrecimento total” (FREUD, 2011, p.71). Tamanho narcisismo pode culminar no sadismo e acarretar, em seu extremo, no suicídio do sujeito melancólico. Enquanto o ser em luto culpa o mundo e sofre até que o eu se reestabeleça, o melancólico aponta a culpa para si mesmo, afundando num vazio que se aproxima de uma patologia.

A busca da compreensão da melancolia remonta os primórdios da civilização ocidental. Em *A Tinta da Melancolia*, Jean Starobinski analisa os textos de autores que tratam de compreender a origem e o funcionamento da melancolia. O primeiro deles – e, portanto, o mais antigo – é de Homero. Para o grego, a melancolia nasce do conflito com os deuses do Olimpo. Assim, “o melancólico não tem outro recurso além de esperar ou se conciliar com o retorno da benevolência divina” (STAROBINSKI, 2016, p.19), revelando que, desde o início, a melancolia já era vista como um elemento que não se afasta a partir da vontade homem. Nos textos de Hipocráticos é citada, pela primeira vez, a “bile negra”, termo equivalente à melancolia em que uma “substância grossa, corrosiva, tenebrosa” (STAROBINSKI, 2016, p.20) agiria como um “humor” natural do corpo, tão comum como o sangue, marcado pela tristeza e pelo temor.

A tristeza e o receio constituem, para os antigos, os sintomas cardeais da afecção melancólica. (...) Porém, essa desordem não se dá sem algum privilégio: ela confere a superioridade de

espírito, acompanha as vocações heroicas, o gênio poético ou filosófico. (STAROBINSKI, 2016, p.22)

Então pode-se compreender que a visão romântica da melancolia, aquela tristeza típica de artistas e filósofos, nasce ainda na antiguidade e permanece, dentro das artes, até os dias de hoje. Porém, os antigos não se dedicavam apenas a compreender a existência da melancolia como também buscavam as saídas dos efeitos provocados por esta “bile negra”. O enciclopedista romano Celso afirma, por exemplo, que é necessário animar aquele que sofre da melancolia e apresenta a arte como um dos recursos de recuperação.

O melancólico deve ser alegrado, serenado: deve-se tentar devolver-lhe a sensação do seu valor. Para afastar suas convicções sombrias, deve-se agir de modo que o mundo se aclare e se suavize ao seu redor. A música é um bom meio de vivificar a atmosfera ambiente. (STAROBINSKI, 2016, p.30)

Ou seja, a “cura” da melancolia no período antigo viria por meio de trabalhos similares à psicoterapias e “consolações”, que tinham apenas efeito passageiros sobre as vítimas. “A tranquilidade da alma não é uma sabedoria imóvel e paralisada; é um movimento livre, descontraído, sem choque e sem arrebatamento” (STAROBINSKI, 2016, p.42).

Com a ascensão do cristianismo na Europa, os estudos sobre a melancolia se modificaram, mas continuaram ocorrendo – ainda que vagarosamente e quase que sem novas teorias acerca do tema. Diante da necessidade de separar o corpo da alma, a melancolia tornou-se um pecado da alma, pois “vem como uma tristeza que deixa mudo, uma fonia espiritual, verdadeira “extinção da voz” da alma. Ela seca em nós o poder de palavra e de oração” (STAROBINSKI, 2016, p.44). Para se libertar deste pecado, restava ao indivíduo o trabalho. “Um solitário só deve abandonar a oração para trabalhar com as mãos. É esta, segundo Cassiano, a única terapêutica eficaz para a tristeza” (STAROBINSKI, 2016, p.45). Já no Renascimento, a melancolia volta à baila como elemento quase que exclusivo do poeta, do artista, dos nobres e dos filósofos. Porém, sua cura continua sendo de ordem “consoladora”. Entre as recomendações estão conversas agradáveis, músicas e frutas, pois a “bondade

da natureza acrescenta um efeito suavemente evacuante, tão necessário ao melancólico” (STAROBINSKI, 2016, p.54).

A Era Moderna, marcada pelo desenvolvimento da ciência, começa a aprofundar a problemática da melancolia, tratando-a de vez como uma doença.

O sistema nervoso é essa vasta rede sensível pela qual o homem percebe a si mesmo, toma conhecimento do mundo e reage às impressões que lhe são comunicadas. São os nervos e o cérebro que comandam o comportamento intelectual e físico do indivíduo. E é por uma desregulação das operações nervosas que se constitui a doença mental. (STAROBINSKI, 2016, p.65)

Assim, a melancolia deixa de pertencer exclusivamente ao espírito, passando a ser um problema físico que apenas servia de terreno para a tristeza desmedida. Para Pinel e Esquirol, “o melancólico é vítima de uma ideia que ele formou, a qual leva dentro dele uma vida parasitária” (STAROBINSKI, 2016, p.71). A natureza dessa ideia é mental, partindo de elementos como paixão, convicção e julgamento errado. Assim, a relação entre aquele que sofre da melancolia e o médico “oscila entre a generosidade indulgente e a severidade brutal” (STAROBINSKI, 2016, p.72), ou seja, permite-se a conversa com o paciente a ponto de animá-lo e deixá-lo falar abertamente sobre o problema ao mesmo tempo em que o repreende por deixar-se levar pela tristeza. Tal “pedagogia”, como se vê, permanece bem próxima daquela que era aplicada durante a antiguidade. Não à toa, as artes ainda são apresentadas como uma alternativa, ainda que não totalmente eficiente. “Já fazia muito tempo que os médicos consideravam o teatro não como um meio de exteriorizar a ideia fixa e destruí-la em sua imagem concreta, mas como simples meio de esquecer-la” (STAROBINSKI, 2016, p.76). Desse modo, surge o “tratamento moral” como meio de “superação” da melancolia.

Segundo os teóricos do tratamento moral, o médico não deve se limitar ao raciocínio nem solicitar unicamente as reações intelectuais do paciente: melhor fará se suscitar, com conhecimento de causa, paixões ou emoções cuja ação contrariará mais energicamente a tristeza obstinada do melancólico. (...) Nada de meio-termo: se não recorrem às emoções extremas, não mexerão com essa criação pesada e inerte que é o melancólico, não provocarão nele nenhuma mudança, ele permanecerá prisioneiro de suas inibições e de

seu monoideísmo sombrio. A vitalidade, a excitabilidade, a sensibilidade do melancólico são fracas: é preciso haver emoções extraordinárias para reanimá-lo e pô-lo em movimento. (STAROBINSKI, 2016, p.78)

Partindo desse pensamento, os médicos tentaram de tudo, desde incentivar múltiplos atos sexuais até “duchas” com água congelante na cabeça – importante é suscitar a sensação corporal violenta, seja para o bem, seja para o mal. Outra forma que os médicos encontraram para lidar com a melancolia de seus pacientes foi colocá-los em uma viagem longa e inspiradora pelo Velho Continente. Mas a alternativa só servia aos jovens ricos, é claro.

O *Grand Tour* que empreendem, no século XVIII, os jovens ingleses endinheirados e que os leva às paisagens solares da Itália não é uma simples viagem a passeio: trata-se, sem dúvida, de conhecer o mundo, mas curando ou acalmando uma melancolia gerada pelos estudos sedentários, pelo clima frio, pelo temperamento. Viajar será, portanto, acumular os benefícios da educação prática e do tratamento específico. (STAROBINSKI, 2016, p.90)

A estes, o museu desempenha a mesma função de um hospício. “Aos pobres, só se pode oferecer o hospício; aos mais ricos, Florença, Roma, Nápoles, Atenas” (STAROBINSKI, 2016, p.93). Despertando a curiosidade e a surpresa para o mundo externo, a melancolia poderia, enfim, ser superada. Não à toa, muitas vezes o viajante era acompanhado de um médico – tudo a grandes custos do patrimônio da família. Dessa feita, chegava-se a seguinte conclusão: “Diante de tantas riquezas, como o doente poderia continuar a se sentir empobrecido?” (STAROBINSKI, 2016, p.91). Ledo engano. Depois de algum tempo, os especialistas começaram a constatar que a melancolia dos viajantes era ressaltada pelos textos poéticos que liam durante a jornada e pelas ruínas da antiguidade que visitavam em seus passeios. O fracasso foi retumbante: nem os jovens endinheirados conseguiriam escapar às dores da melancolia.

Todos os autores do fim do século XIX estabelecerão como princípio que as viagens jamais poderão curar um melancólico: só serão úteis durante a convalescença, como preliminar à retomada da vida ativa. No auge da doença, os felizes efeitos que se poderiam atribuir a elas só se devem, na realidade, ao isolamento, à separação do meio familiar, ao afastamento das preocupações cotidianas. (STAROBINSKI, 2016, p.92).

O século XX chega e as “curas” para a melancolia não avançam. Aqueles que são acometidos pelo “mal” têm a doença latente e sempre são capazes de ter uma nova recaída, mas o tratamento ainda existe. “Há mil meios, e não há nenhum tratamento infalível. (...) É preciso justapor pacientemente as iniciativas terapêuticas, estando de antemão certo de que nenhuma delas será decisiva” (STAROBINSKI, 2016, p.117). Em uma leitura contemporânea sobre o tema, Maria Rita Kehl faz questão de buscar diferenças e semelhanças entre a melancolia e a depressão na atualidade, na obra *O Tempo e o Cão*.

Se o melancólico representa a si mesmo como alguém sem futuro, uma vez que na origem da constituição do sujeito o Outro não esperava nada dele, o depressivo recua de todo movimento adiante na tentativa de adiar ao máximo o encontro com um Outro excessivamente voraz. (KEHL, 2009, p.21)

Ou seja, enquanto o melancólico se abate pelo vazio que sente dentro de si, o depressivo sofre por não saber o que causa esse sofrimento. Enquanto o melancólico se prostra diante do mundo ao afirmar que toda sua vida não passa de um grande vazio, o depressivo tenta encontrar em um outro (qualquer que seja) o motivo de sua dor e foge da situação de tê-lo que identificar. Porém, ela também admite que o depressivo da atualidade pode ser o que, antes de Freud, chamava-se de melancólico – só que sem a aura romântica que envolvia os artistas e gênios portadores do mal-estar.

É possível que os depressivos sejam os atuais portadores de um saber a respeito das condições contemporâneas do mal-estar. Daí a atualidade das depressões, herdeiras do que representou a melancolia até o surgimento da psiquiatria moderna e até que Freud deslocasse esse significante para o terreno da vida privada, situando sua origem nos estágios primordiais da constituição do sujeito. (KEHL, 2009, p.88).

Assim, Kehl afirma que a melancolia existe como meio de evocar as dores de perder ou não alcançar as coisas mais belas percebidas pelo homem. Cita o trabalho de Charles Baudelaire, apresentando o poeta como um ser melancólico que sofre pela beleza perdida. Para ela, o artista compreendeu antes dos outros “a instalação de um tempo sem devir, que teria *vindo para ficar* ao transformar

rapidamente em ruínas todas as formas de vida que ele derrotou” (KEHL, 2009, p.181). Dessa forma, os depressivos buscariam nesse mundo moderno a justificativa para o vazio que sentem dentro de si, enquanto a melancolia se bastava nos sentimentos da própria pessoa. “No dizer de Pascal Bruckner, “nós constituímos provavelmente as primeiras sociedades da história a tornar as pessoas *infelizes por não ser felizes*”” (KEHL, 2009, P.193). A melancolia, como dor, humor, estado de espírito ou até mesmo depressão, segue incontornável.



Imagem B – “Melencolia I” (1514), de Albrecht Dürer. Museu de Belas Artes de Budapeste (Hungria)



Imagem C – “Madalena com a Vela Acesa” (1640-1645), de Georges De La Tour. Museu de Arte Nacional de Los Angeles (EUA)

3.4 A figura feminina de Ernst e a jornada de Tereza

Esse panorama histórico da melancolia se encontra refletido tanto no quadro *Les Pléiades* quanto na jornada dos personagens em *A Insustentável*. A obra de Ernst já encontra o contato com a melancolia em sua inspiração: o mito grego das plêiades, representada por um único corpo feminino dentro da obra. Como havia dito Homero, de acordo com Starobinski, a melancolia existe enquanto não há uma conciliação com as divindades. Assim, enquanto mantinha a forma humana, ela vivia a fuga do caçador Órion sem que algum deus se dispusesse a ajudá-la. A conciliação com os deuses viria na sua transformação em estrela, porém, no quadro, ela será eternamente a mulher melancólica. Inclusive, a forma como o braço direito se encontra dobrado na obra nos remete aos clássicos trabalhos artísticos que permitem uma leitura sobre a melancolia, como o *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (**Imagem B**), e *Madalena com a Vela Acesa*, de Georges De La Tour (**Imagem C**). De acordo com Jean Starobinski, em *A Melancolia Diante do Espelho*, esse “gesto aponta a presença do corpo que pesa, do espírito que se ausenta” (STAROBINSKI, 2014, p.46). O nome do quadro também a aproxima dessa condição. Plêiade, em grego, significa navegar, servindo perfeitamente à questão do viajante como tentativa de cura de sua condição eterna. O cenário do quadro, que mistura o céu com o mar, dá vazão à essa tentativa, que termina por ser totalmente vã. Como já foi posto aqui, a viagem não é capaz de curar a melancolia e, sendo humana, ela está presa àquela tristeza que não passa.

Essa condição humana e a tentativa de escapatória pela viagem marcam a trajetória de Tereza em *A Insustentável*. Consciente de sua tristeza, e forçada pelas condições externas, ela muda de cenário por quatro vezes. A primeira diz respeito à sua saída sobressaltada da cidade em que vivia para Praga logo depois de conhecer Tomas. Após encontrá-lo e juntos fazerem amor, ela adoece.

Não tinham passado nem sequer uma hora juntos. Ela o acompanhara à estação e esperara até o momento de ele subir no trem. Cerca de dez dias depois, veio vê-lo em Praga. Nesse dia mesmo fizeram amor. À noite, ela teve um acesso de febre e

passou uma semana inteira com gripe na casa dele.⁷¹
(KUNDERA, 2008, p.12)

Dois elementos presentes no estudo sobre a melancolia, a viagem e a doença marcam a chegada de Tereza na vida de Tomas. Daí em diante ela parece não ter mais controle sobre seu destino, assim como a melancolia não pode ser controlada. A viagem não tem volta, o retorno ao passado liberto dessa condição se torna impossível como a plêiade presa eternamente no quadro de Ernst. É na voz de Tomas que percebemos a frágil situação de Tereza: “ao ouvi-la contar que sua mala estava no guarda-volumes da estação, disse consigo mesmo que ela havia posto a vida naquela mala e a guardara na estação antes de oferecê-la a ele”⁷² (KUNDERA, 2008, p.15).

Porém, esses não são os únicos traços melancólicos que são reconhecidos logo na primeira viagem de Tereza. Assim como os medievais afirmavam que a melancolia afastava o espírito do indivíduo, Tereza sentia uma vertigem que a afetava por dentro, “um chamado muito doce (quase alegre) para renunciar ao destino e à alma”⁷³ (KUNDERA, 2008, p.61). Starobinski traz à tona a *acedia*, um elemento conhecido na Era Cristã como “um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação” (STAROBINSKI, 2016, p.43), descrição esta parecida com a que o narrador faz sobre a vertigem de Tereza. “Vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio debaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados”⁷⁴ (KUNDERA, 2008, p.61). A vertigem irá acompanhar a personagem ao longo da narrativa, fazendo com que caia ou derrube as coisas o tempo todo. “Seu andar se tornou hesitante; caía quase todos os dias, esbarrava nas coisas ou, na melhor das hipóteses, deixava cair o

⁷¹ “Ils avaient passé une heure à peine ensemble. Elle l’avait accompagné à la gare et elle avait attendu avec lui jusqu’au moment où il était monté dans le train. Une dizaine de jours plus tard, elle vint le voir à Prague. Ils firent l’amour le jour même. Dans la nuit, elle eut un accès de fièvre et elle passa chez lui toute une semaine avec la grippe” (KUNDERA, 1998, p.17)

⁷² “en l’entendant lui annoncer que sa valise était à la gare, retira la valise (elle était grosse et énormément lourde) et la consigne, il se dit qu’elle avait mis sa vie dans cette valise et qu’elle l’avait déposée à la gare avant de l alui offrir” (KUNDERA, 1998, p.22)

⁷³ “elle entendait un appel très doux (presque joyeux) à renoncer au destin et à l’âme” (KUNDERA, 1998, p.93)

⁷⁴ “Le vertige, c’est autre chose que la peur de tomber. C’est la voix du vide au-dessous de nous qui nous attire et nous évôûtre, le désir de chute dont nous nous défendons ensuite avec effroi” (KUNDERA, 1998, p.93)

que tinha nas mãos. Sentia um desejo irresistível de cair”⁷⁵ (KUNDERA, 2008, p.63). Em sua primeira viagem, esta sem volta, Tereza é envolvida pela melancolia e perde o controle de si mesma. Ninguém a sua volta compreende por completo sua dor, nem ela mesma. A cura desta tristeza que a acompanha está longe de ser alcançada – sequer será amenizada.

A segunda e a terceira viagem de Tereza dizem respeito à saída e ao retorno ao seu país natal. Ela havia pedido a Tomas para que fossem viver na Suíça por conta dos riscos que a polícia do país invasor oferecia a eles, mas seu companheiro sabia que seu desejo pela viagem vinha de outro motivo ainda mais forte.

A festa terminara. Entrava-se no cotidiano da humilhação.

Tereza explicou tudo isso a Tomas, e ele sabia que era verdade mas que sob essa verdade se ocultava ainda uma outra razão, mais fundamental, que levava Tereza a querer deixar Praga: aí ela era infeliz.⁷⁶ (KUNDERA, 2008, p.31).

Se Tereza fosse avaliada por um dos médicos citados por Starobinski que buscavam a cura para a melancolia, eles poderiam afirmar que a chegada dos tanques russos em Praga provocaria nela “emoções extraordinárias”. Totalmente envolvida nas manifestações, Tereza se sentiu útil por seu trabalho com as fotografias, que denunciavam o ataque, e se encontrava eufórica: “ela passou os sete primeiros dias da ocupação numa espécie de transe quase semelhante ao da felicidade”⁷⁷ (KUNDERA, 2008, p.30). Porém, como a “festa terminara”, Tereza precisaria encontrar outros motivos para recuperar a animação de outrora. Por isso, surge a ideia da viagem. “Descobriria que existiam circunstâncias em que podia se sentir forte e satisfeita, e desejava partir para o exterior na esperança de reencontrar circunstâncias análogas⁷⁸. (KUNDERA,

⁷⁵ “Se démarche devint hésitante; elle tombait presque quotidiennement, elle se cognait ou, au mieux, lâchait l’objet qu’elle tenait à la main” (KUNDERA, 1998, p.95)

⁷⁶ “La fête était finie. On entrait dans le quotidien de l’humiliation. Tereza expliquait tout cela à Tomas, et il savait que c’était vrai mais que sous cette vérité se cachait encore une autre raison, plus fondamentale, qui faisait que Tereza voulait quitter Prague: as vie ici était malheureuse.” (KUNDERA, 1998, p.46)

⁷⁷ “elle passa les sept premiers jours de l’occupation dans une sorte de transe qui ressemblait presque à du bonheur” (KUNDERA, 1998, p.44)

⁷⁸ “Elle avait découvert qu’il existait des circonstances où ellepouvait se sentir forte et satisfaite, et elle désirait partir pour l’étranger dans l’espoir d’y trouver des circonstances semblables” (KUNDERA, 1998, p.46)

2008, p.32). Porém, assim como os médicos que propuseram os *Grand tours* aos “jovens endinheirados”, a viagem não a ajudaria na recuperação e, para piorar, revelaria características próximas às autorrepreensões citadas por Freud.

Estavam em Zurique havia seis ou sete meses quando uma noite em que voltou tarde encontrou uma carta em cima da mesa. Ela lhe anunciava que tinha voltado a Praga. Fora embora porque não sentia forças para viver no exterior. Sabia que ali deveria ser um apoio para Tomas e sabia também que era incapaz disso. Acreditara ingenuamente que a vida no exterior iria transformá-la. Havia imaginado que depois do que vivera durante os dias da invasão não seria mais mesquinha, que se tornaria adulta, sensata, corajosa, mas se superestimara. Ela era um peso para ele e era justamente isso que não queria ser. Queria evitar as consequências disso antes que fosse tarde demais.⁷⁹ (KUNDERA, 2008, p.33)

Incapaz, ingênua, mesquinha, infantil, medrosa. Essas são algumas das características apontadas na carta em que ela deixou a Tomas. Completamente frustrada pela tristeza inevitável que sentia, apontou para si os fracassos individuais e da vida a dois, provocando um conflito interno. Para Freud, essa disputa que o indivíduo provoca dentro de si mesmo é outro traço forte da melancolia. “O conflito no ego, que a melancolia troca pela luta em torno do objeto, tem de operar como uma ferida dolorosa, que existe um contrainvestimento extraordinariamente elevado” (FREUD, 2011, p.85). Para Tereza, custou o casamento, a viagem e a possibilidade de se abrir para novos horizontes.

O retorno ao país para o qual havia fugido meses antes, ou seja, a terceira viagem, coincide com o afastamento de Tereza de seu trabalho com a fotografia. “Quando a despediram na revista, empregou-se como garçonete. Isso aconteceu alguns meses depois que voltara de Zurique; afinal nunca lhe perdoaram ter

⁷⁹ “Il étaient à Zurich depuis six ou sept mois quand il trouva une lettre sur la table, un soir qu’il était rentré tard. Elle lui annonçait qu’elle était retournée à Prague. Elle était partie parce qu’elle n’avait pas la force de vivre à l’étranger. Elle savait qu’ici elle aurait dû être un appui pour Tomas et elle savait aussi qu’elle en était incapable. Elle avait cru naïvement que l’avie à l’étranger la changerait. Elle s’était imaginé qu’après ce qu’elle avait vécu pendant les journées de l’invasion elle ne serait plus mesquine, qu’elle deviendrait adulte, raisonnable, courageuse, mais elle s’était surestimée. Elle était un poids pour lui et c’était tirer les conséquences avant qu’il ne soit trop tard.” (KUNDERA, 1998, p.48)

fotografado durante sete dias os tanques russos”⁸⁰ (KUNDERA, 2008, p.139). Inevitavelmente, a melancolia de Tereza se aguçou, pois não à toa os médicos “receitavam” as artes como forma de recuperação da tristeza inexplicável: a fotografia, como demonstra Ernst em *Les Pléiades*, recria a realidade, trazendo um novo olhar sobre aquilo que é comum e provocando novas emoções – justamente o que os melancólicos precisam. Barthes explica, em *A Câmara Clara*, que a fotografia suscita uma série de surpresas no fotógrafo e no observador:

a primeira surpresa é a do ‘raro’. (...) a segunda surpresa é, por sua vez, bem-conhecida da Pintura, que com frequência reproduziu um gesto apreendido no ponto de seu trajeto em que o olho normal não pode imobilizá-lo. (...) A terceira surpresa é a da proeza. (...). Uma quarta surpresa é a que o fotógrafo espera das contorções da técnica: sobreimpressões, anamorfozes, exploração voluntária de certos defeitos (...). Quinto tipo de surpresa: o achado; (BARTHES, 1984, p.34-35)

Sem esse poderoso estímulo que já havia sido experimentado por Tereza e que, por isso, seu abandono tornou-se ainda mais dolorido, ela chegou a tal estado melancólico que optou pela morte no monte Petrin. Porém, já diante da arma que lhe tiraria a vida, em que seu algoz esperava apenas a confirmação para apertar o gatilho, ela se viu tomada pelos sintomas da melancolia. “Tereza se sentia sem coragem. Estava desesperada com sua fraqueza, mas não pôde dominá-la. Disse: “Não, não é a *minha* vontade!””⁸¹ (KUNDERA, 149). Seu estado melancólico lhe tirava forças até para morrer. Só lhe restava uma saída, uma saída que havia experimentado antes e que havia funcionado por algum tempo: fazer sua quarta viagem – a última, esta também sem volta. Após uma conversa com um camponês, descobriu o destino: a área rural.

Ela nunca vivera no campo. Era uma imagem que criara com base no que ouvira dizer. Ou em suas leituras. Ou talvez antepassados remotos a tivessem inscrito no subconsciente dela. No entanto, essa imagem estava nela, clara e nítida como

⁸⁰ “Quando n l’avait congédiée du magazine, elle avait trouvé une place de barmaid. Ça s’était passé quelques mois après son retour de Zurich; finalement on ne lui avait pas pardonné d’avoir photographié les chars russes sept jours durant.” (KUNDERA, 1998, p.203)

⁸¹ “Elle ne se sentait plus de courage. Elle était désespérée de sa faiblesse, mais elle ne put la maîtriser. Elle dit: << Non! Ce n’est pas *ma* volonté. >>” (KUNDERA, 1998, p.217)

a fotografia da bisavó no álbum de família, ou como uma velha gravura.”⁸² (KUNDERA, 2008, p.165)

A imagem bucólica de um campo tomou conta de Tereza. Para ela, o local a levaria para longe de crianças maldosas, mulheres arrogantes e policiais perigosos. A menção à fotografia do álbum de família também remete à arte. Porém, ao invés de produzi-la, de modo a afastar a melancolia, ela se tornou uma daquelas fotografias antigas, indo em direção, assim, dessa “bile negra”.

Viver no interior era a única possibilidade de evasão que lhes restava, pois no interior sempre faltavam braços mas não casas. Ninguém se interessava pelo passado político daqueles que aceitavam trabalhar no campo e nas florestas e ninguém os invejava.⁸³ (KUNDERA, 2008, p.275)

A imagem do campo também diz respeito ao idílico, termo popularizado pelo poeta grego Teócrito, que tinha como tema principal a natureza bucólica. De acordo com o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, a palavra também “apossou-se de significações figuradas como “devaneio”, “fantasias”, “amor ingênuo e terno”, referidas ou não ao cenário rural” (MOISÉS, 1999, p.282). Fugindo das emoções poderia também escapar de todos (e quaisquer) objetos que pudessem lhe fazer mal. Lá, enfim, Tereza se entregaria à evasão e se renderia de vez à melancolia, esperando o fim, assim como a plêiade do quadro de Ernst esperou a benevolência divina.

3.5 A melancolia de Tomas entre o amor e o erotismo

De volta ao quadro *Les Pléiades*. A fotografia da mulher nua, em pose sensual, aponta novos elementos presentes na obra de arte. Erotismo, amor, curiosidade, mistério são alguns dos termos que poderiam ser levantados em um

⁸² “Elle n’avait jamais vécu à la campagne. C’était une image qu’elle s’était faite par ouï-dire. Ou par ses lectures. Ou de lointains ancêtres l’avaient inscrite dans son subconscience. Pourtant, cette image était en elle, Claire et nette comme la photographie de l’arrière-grand-mère dans l’album de famille, ou comme une vieille gravure” (KUNDERA, 1998, p.246)

⁸³ “Aller vivre à la campagne, c’était la seule possibilité d’évasion qui leur restait, car la campagne manquant en permanence de bras ne manquait pas de logements. Personne ne s’intéressait au passé politique de ceux qui acceptaient d’aller travailler aux champs ou dans les forêts et nul ne les enviait” (KUNDERA, 1998, p.409).

simples olhar. A incapacidade de conhecer seu rosto, de conhecermos a mulher desnuda, exposta com tanta ternura ao espectador, pode nos remeter ao amor nunca pleno, à melancolia de amar. Aqui, o texto de Barthes sobre a fotografia parece fazer todo o sentido. De acordo com o teórico, o registro se torna doloroso ao manter o observador entre a identificação do retratado e seu total desconhecimento, como que nunca pudéssemos confirmar que a pessoa foi, de fato, retratada como ela é naquele instante.

Dizer diante de tal foto “é *quase* ela!” era-me mais dilacerante que dizer de tal outra: “não é de modo algum ela”. O *quase*: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho – por isso odeio os sonhos. Pois com frequência sonho com ela (só sonho com ela), mas jamais é inteiramente ela: ela às vezes tem, no sonho, alguma coisa de um pouco deslocado, de excessivo: por exemplo, jovial ou desenvolta – o que ela jamais era; ou ainda, sei que é ela, mas não *vejo* seus traços (mas será que no sonho se vê ou se sabe?): sonho com ela, não a sonho. E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar. (BARTHES, 2015, p.60)

Barthes aproxima a fotografia do sonho para afirmar o estatuto do inconsciente na imagem. Mais do que remeter à pessoa ali retratada, a foto acende no inconsciente do observador suas recordações por meio dos elementos ali expostos. Aqui, abre-se o caminho para a melancolia existente no amor e no erotismo da mulher amada, que é realçada pelo curto poema de Ernst escrito em francês no sopé da imagem. Nele, o pintor diz:

La puberté proche n’ pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades

Le regard de nos yeux pleins d’ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber

La gravitation des ondulations n’existe pas encore

A puberdade (*puberté*) que não atrapalha a graça (*grâce*) da mulher ali representada nos chama atenção para o erotismo da menina que se torna mulher diante do olhar do observador e também para a pureza de seu amor. Já os olhos

cheios de sombra (*yeux pleins d'ombre*) e as ondas gravitacionais que ainda não existem (*gravitation des ondulations n'existe pas encore*) parecem afirmar a inconstância – algo como as vertigens de Tereza – e o lado sombrio da tristeza infinita da melancolia.

O encontro destes elementos nos remete também à descoberta do amor de Tomas por Tereza em *A Insustentável*. Antes, vale ressaltar a formação do personagem, que é trabalhado também seguindo as premissas de um mito, o mito de Don Juan. Essa questão é levantada por Maria Veralice Barroso em sua tese *A Obra Romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan*. De acordo com Maria Veralice, o mito se faz presente em *A Insustentável* porque

Don Juan emergiu com os valores e princípios do mundo moderno e ao longo da modernidade ressurgiu em consonância com as exigências de seu tempo e das ambições estéticas de seu criador-adaptador. Desde o nascimento de um homem que não é mais somente espírito, mas também corpo, que não é só alma, mas desejo e vontades, o donjuanismo alimenta a imaginação das pessoas e povoa o imaginário popular. (BARROSO, 2013, p.145-146)

A autora cita Tomas como um dos personagens de Kundera que empreendem uma busca melancólica parecida com a de Don Giovanni, reconstrução do mito elaborada por Mozart. “A busca sem fim e não concretização do ato sexual, que caracterizaram Don Giovanni, se apresentam em vários heróis donjuanescos de Milan Kundera” (BARROSO, 2013, p.148). Ela também afirmou que, na trajetória que envolve os heróis donjuanescos de Kundera, “a sexualidade é colocada em um plano inferior, ela é complemento do sentimento amoroso” (BARROSO, 2013, p.151). Dessa forma, Tomas encontra-se como personagem melancólico por amar.

Acostumado a se envolver de modo carnal com as mulheres, Tomas não havia conhecido o amor antes de conhecer Tereza, mas já diferenciava a mera relação sexual das reflexões provocadas pelo erotismo por meio de suas “amizades eróticas”. Como afirma o narrador, ele não era “obcecado pelas mulheres, era obcecado pelo que em cada uma delas há de inimaginável, em outras palavras, era obcecado por esse milionésimo de dessemelhança que

distingue uma mulher das outras”⁸⁴ (KUNDERA, 2008, p.195). Por isso, seus relacionamentos – que continuaram enquanto vivia com Tereza – eram rápidos, esporádicos, voluptuosos e extremamente reflexivos. Em um deles, quando Tomas havia perdido seu posto de médico e trabalhava como lavador de vidraças, pode-se perceber a essência do erotismo de Tomas. Enquanto fazia o ofício, uma mulher dentro do apartamento abre a janela e o chama para dentro. Ela o reconhece, ele não. Ela o engole com os olhos, ele a acha estranha, “semelhante a uma girafa e uma cegonha”⁸⁵ (KUNDERA, 2008, p.197). Após trocas de provocações e experiências sexuais novas a Tomas, ele conclui:

Ao deixa-la, estava de excelente humor. Esforçava-se para lembrar o essencial, para condensar a lembrança numa fórmula química que permitisse definir a unicidade (o seu milionésimo de dessemelhança) daquela mulher. Chegou finalmente a uma fórmula que se compunha de três elementos:

1. a falta de jeito aliada ao ardor;
2. o rosto amedrontado de alguém que perde o equilíbrio e cai;
3. as pernas levantadas como os braços de um soldado que se rende diante de uma arma.

Enquanto repetia consigo mesmo essa fórmula, experimentava o sentimento radiante de ter mais uma vez se apoderado de um fragmento do mundo; de ter cortado com seu bisturi imaginário uma estreita tira de tecido na tela infinita do universo.⁸⁶(KUNDERA, 2008, p.202)

É disso que se trata a conjunção carnal para Tomas: elevar o relacionamento amoroso a uma experiência erótica única que o permite alcançar um “fragmento do mundo”. O momento não o marcou pela penetração, pelo domínio que obteve sobre o corpo da mulher, mas pelo olhar poético que encontrou na falta de jeito, na expressão fácil, na posição da perna. Porém, essas sensações também o

⁸⁴ Obsédé par les femmes, il est obsédé par ce que chacune d’elles a d’inimaginable, autrement dit, par ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres. (KUNDERA, 1998, p.287)

⁸⁵ “semblable à une girafe et à une cigogne”. (KUNDERA, 1998, p.291)

⁸⁶ “Em la quittant, il se sentait d’excellent humeur. Il s’efforçait de se remémorer l’essentiel, de condenser le souvenir dans une formule chimique qui permît de définir l’unicité (le millionième de dissemblable) de cette femme. Il arriva finalement à une formule qui se composait de trois éléments:

1. La maladresse jointe à la ferveur;
2. le visagem effrayé de quel’um qui perd l’équilibre et qui tombe;
3. les jambés levées comme les bras d’un soldat qui se rend devant une arme brandie.

Em se répétant cette formule, il éprouvait le sentimento radieux de s’être une fois de plus emparé d’un fragmente du monde; d’avoir découpé avec son scalpel imaginaire une mince bande de tissu dans la roile infinie de l’univers.” (KUNDERA, 1998, p.297)

atingiram com uma carga melancólica, seja por ser um ato temporário seja por lhe abrir a consciência para outras experimentações que ele não dá conta de alcançar. Para compreender melhor essas questões, é necessário que se faça um percurso sobre o que exatamente é o erotismo.

Em *O Erotismo*, Georges Bataille afirma que a diferença entre uma relação sexual feita por animais de uma realizada por seres humanos se dá por conta do erotismo. E o que diferencia o erotismo da relação sexual é “uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p.11), ou seja, o erotismo é a procura por algo que vai além do prazer carnal, buscando também um prazer subjetivo. Como melhor explica posteriormente: o “erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p.27).

Para o autor, essa percepção se daria ainda na era paleolítica, comentando que o homem teria se diferenciado dos primatas pelo trabalho, pela relação com os mortos (que eram cultuados) e pelo erotismo.

Sabemos que os homens fabricaram instrumentos e os utilizaram a fim de prover sua subsistência, depois, sem dúvida, bastante depressa, suas necessidades supérfluas. Resumindo, eles se distinguiram dos animais pelo *trabalho*. Paralelamente, eles se impuseram restrições conhecidas como *interditos*. Essas interdições essencialmente – e certamente – recaíram sobre a atitude para com os mortos. É provável que elas tenham tocado ao mesmo tempo – ou pela mesma época – a atividade sexual. (BATAILLE, 1987, p.28)

Assim, o autor conclui que o homem escapou da sua condição de animal “trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo” (BATAILLE, 1987, p.29). Esse pensamento afirma, então, que o erotismo entra como um dos interditos do homem. Ao se “envergonhar”, o homem começou a encontrar o prazer e a dor em sua própria subjetividade. “Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco” (BATAILLE, 1987, p.29). Assim, pode-se afirmar que a experiência erótica é uma experiência interior do homem. Sendo interiorizado e “interditado” pelo homem, o erotismo passa a ser

visto tanto como um elemento que liberta como um que aprisiona, repleto de paradoxos que são testados por meio da não-completude pertinente à consciência do homem. “A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda” (BATAILLE, 1987, p.36). Essa angústia nos leva à melancolia por ser aquele elemento interior do homem que entristece, incomoda, mas não pode ser afirmado por palavras e parece não ter solução. Não à toa, Bataille relaciona essa experiência interior do erotismo com a poesia: “sentimos tudo o que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela” (BATAILLE, 1987, p.23).

Bataille também afirma que o erotismo se aproxima da morte. O próprio ato em que se consuma a relação sexual representa, de certo modo, a violação do outro e a dissolução do indivíduo, abalando – ainda que momentaneamente – a estrutura do próprio ser. “Com seu trabalho, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo” (BATAILLE, 1987, p.37). O tema nos remete à “amizade erótica” de Tomas e Sabina. Libertos de uma relação monogâmica, Sabina não se importa com o fato de Tomas estar vivendo com Tereza, nem de ajudá-la a trabalhar – mas ela também não escapa à violência do relacionamento, que chega a dominá-los em alguns momentos.

Quando Tomas, muitos anos atrás, viera à casa dela, sentira-se seduzido pelo chapéu-coco. Colocara-o e ficara se contemplando no grande espelho que estava então apoiado na parede do estúdio de Sabina em Praga. Ele queria ver que cara teria se fosse prefeito de uma cidadezinha do século passado. Depois, quando Sabina começou a se despir lentamente, ele lhe pôs o chapéu-coco. Estavam de pé diante do espelho (ficavam sempre assim quando ela se despia) e espiavam a imagem deles. Ela estava com roupas de baixo e um chapéu-coco na cabeça. E compreendeu de repente que aquele quadro excitava a ambos.

Como era possível? Pouco antes, o chapéu-coco que tinha na cabeça parecia uma brincadeira. Do cômico ao excitante, haveria somente um passo?

Sim. Olhando-se no espelho, só viu a princípio uma situação burlesca. Mas, em seguida, o cômico foi sufocado pela excitação: o chapéu-coco não era mais uma piada, significava a

violência; a violência feita a Sabina, à sua dignidade de mulher. Ela se via, as pernas nuas, com uma calcinha diminuta através da qual aparecia o púbis. As roupas de baixo acentuavam o encanto de sua feminilidade, e o chapéu de homem de feltro duro a negava, violentava, ridicularizava.⁸⁷ (KUNDERA, 2008, p.86)

Este trecho parece condensar o assunto abordado por Bataille. O relacionamento sexual de Tomas e Sabina é marcado pelo erotismo que se afasta por completo da imagem de uma comum cópula animal. Não importa a eles apenas o elo carnal, mas sim a subjetividade dos objetos que compõem o momento. O chapéu-coco se transforma, nesse instante, o elemento sexual, tornado assim por nada além do que a própria subjetividade de ambos. Porém, com o erotismo evidenciado pelo chapéu, seu uso também evidencia uma violência que perpassa a “dignidade” de Sabina como mulher e como amante. Esse desejo erótico e violento é inescapável a Tomas, que insiste em refletir filosoficamente sobre o que vê, trazendo paradoxos entre o sério e o cômico, entre o excitante e o violento. Essa violência que obriga ao homem a sucumbir nela mesma é responsável também por provocar a melancolia: ele reconhece que para atingir a felicidade que o erotismo provoca é necessário passar pela violência que o aniquila, tornando a dor e a tristeza parte do prazer provocado pelo próprio erotismo. Desse modo,

a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema. (BATAILLE, 1987, p.37)

⁸⁷ Quand Tomas, voici des années, était venu chez elle, le chapeau melon l'avait captivé. Il l'avait mis et s'était conemplé dans le grand miroir qui était alors appuyé comme ici contre un mur du studio pragois de Sabina. Il voulait voir quelle figure il aurait eue en maire d'une petite ville du siècle dernier. Puis, quand Sabina commença à se déshabiller lentement, il lui posa le chapeau melon sur la tête. Ils étaient debout devant le miroir (ils étaient toujours ainsi quand elle se déshabillait) et épiaient leur image. Elle était en sous-vêtements et coiffée du chapeau melon. Puis elle comprit soudain que ce tableau les excitait tous les deux.

Comment était-ce possible? Un instant auparavant, le chapeau melon qu'elle avait sur la tête lui faisait l'effet d'une blague. Du comique à l'excitant, n'y aurait-il qu'un pas?

Oui. En se regardant dans le miroir, elle ne vit d'abord qu'une situation drôle. Mais ensuite, le comique fut noyé sous l'excitation: le chapeau melon n'était plus un gag, il signifiait la violence; la violence fait à Sabina, à sa dignité de femme. Elle se voyait, les jambes dénudées, avec un slip mince à travers lequel apparaissait le púbis. Les sous-vêtements soulignaient le charme de sa féminité, et le chapeau d'homme en feutre rigide la niait, la violait, la ridiculisait. (KUNDERA, 1998, p.129-130)

Como essa inquietação “suprema” não é resolvida, sendo apenas “acalmada” ou “excitada”, o homem carrega em seu ser essa tristeza incompreensível, que não pode ser traduzida em palavras. Essa dor acarretada pelas experiências do erotismo é encontrada de forma ainda mais intensa diante do amor, que encontra no outro (e em si mesmo) o objeto de sua dor.

As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Ao amante parece que só o ser amado – isto tem por causa correspondências difíceis de definir, acrescentando à possibilidade de união sensual a união dos corações – pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. A paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível e, superficialmente, sempre a busca de um acordo dependente de condições aleatórias. (BATAILLE, 1987, p.19).

Amar e sofrer, dois verbos que parecem andar sempre juntos. Bataille fala da pessoa amada como responsável por essa dor inevitável e também dessas “correspondências difíceis de definir”, aproximando aquele que ama ainda mais da melancolia.

Em *A Insustentável*, esse amor permeia a trajetória de Tomas de forma violenta. Porém, essa violência não é física: a obra não traz arroubos entre os apaixonados a ponto de obrigá-los a matar e morrer um pelo outro, mas cria aquela experiência interior dolorosa, que ganha contornos ainda maiores por conta da reflexão filosófica realizada pelo narrador. Ele expressa, em poucas frases a dor provocada em Tomas pelas viagens de Tereza, que afirmam tanto o amor como a melancolia presente no personagem: “Um dia, Tereza chegou a sua casa sem avisar. Um dia, partiu da mesma maneira. Chegara com uma mala pesada. Com uma mala pesada partira”⁸⁸ (KUNDERA, 2008, p.34). Aqui se percebe como a presença de Tereza, ainda que cansativa e vista como um

⁸⁸ Un jour, Tereza était venue chez lui sans prévenir. Un jour, elle était repartie de la même manière. Elle était arrivée avec une lourde valise. Avec une lourde valise elle était repartie. (KUNDERA, 1998, p.50)

obstáculo por Tomas em muitos momentos, faz falta a ele. A melancolia de Tomas, então, se faz presente tanto na ausência como na presença da mulher amada. Esse tipo de sensação é apresentado no “catálogo” criado por Roland Barthes em *Fragmentos do Discurso Amoroso*. Um de seus verbetes é o “abismar-se”, uma “onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude” (BARTHES, 2003, p.3). Tomas, entregue ao curioso sentimento que passou a nutrir por Tereza, quer abismar-se.

Mas seria amor? Estava convencido de que queria morrer ao lado dela, e esse sentimento era claramente exagerado: ele a estava vendo então apenas pela segunda vez! Não seria mais a reação histérica de um homem que, compreendendo em seu foro íntimo a inaptidão para o amor, começa a representar para si próprio a comédia do amor? Ao mesmo tempo, seu subconsciente era tão covarde que ele escolhera para sua comédia esta modesta garçonete do interior que praticamente não tinha chance de entrar na vida dele.⁸⁹ (KUNDERA, 2008, p.13)

As dúvidas surgem, mas Tomas opta por não deixar as questões de lado. Ele quer sentir, ele quer sucumbir. As palavras de Werther, personagem criado pelo escritor alemão Goethe, apontadas por Barthes poderiam muito bem ter saído de seus lábios: “Seja mágoa, seja felicidade, toma-me às vezes o desejo de *me abismar*” (GOETHE apud BARTHES, 2003, p.3). Esse desejo é incompreensível, incontrolável e provoca algum sofrimento no próprio indivíduo, assemelhando-se à melancolia. Jacques Ferrand, em *Mélancolies*, livro organizado por Yves Hersant, explicita essa forte ligação entre o amor e a melancolia.

O amor é o princípio e a origem de todos os nossos afetos e também o que serve de tabela de todas as perturbações da alma, pois caso desejem desfrutar as feridas, é luxúria; para os que não são capazes disso, é dor e desespero; podendo, é prazer e alegria; crendo que poderá, é esperança; e o medo de perder ou qualquer outra coisa será ciúme. Como resultado desses variados e perturbadores movimentos da alma, os espíritos desaparecem, o sangue torna-se seco, pois terrestre e

⁸⁹ “Mais était-ce l’amour? Il s’était persuadé qu’il voulait mourir à côté d’elle, et ce sentiment était manifestement excessif: il la voyait alors pour la deuxième fois de sa vie! N’était-ce pas plutôt la réaction hysterique d’un homme qui, comprenant en son for intérieur son inaptitude à l’amour, commençait à se jouer à lui-même la comédie de l’amour? Em même temps, son subconsciente était si lâche qu’il choisissait pour sa comédie cette pauvre serveuse de province qui n’avait pratiquement aucune chance d’entrer dans sa vie! (KUNDERA, 1998, p.19)

melancólico, diz Galien, todos os afetos e paixões do espírito desidratam o sangue; muitos dos quais são chuvas em seus terríveis acidentes, tornando-se melancólicos, insanos, maníacos, misantropos e lobisomens.^{90 91} (FERRAND APUD HERSANT, 2005, p.625)

Diante desse mundo de novas sensações, Tomas fica desorientado, ao mesmo tempo que compreende a impossibilidade de escapar ao novo universo que lhe foi apresentado. O amor o torna melancólico e ele passa a sofrer os sintomas dessa “bile negra”. “E, nessa situação em que um verdadeiro homem saberia agir imediatamente, ele se recriminava por hesitar e assim negar ao instante mais belo de sua vida”⁹² (KUNDERA, 2008, p.13). Tomas se culpa pelo que sente, não consegue desfrutar as vivências em plena felicidade e não consegue evitar tudo isso. Vive intensamente a melancolia. “O amor físico lhes dava prazer mas nenhuma consolação”⁹³ (KUNDERA, 2008, p.222).

Para Octavio Paz, em *A Dupla Chama*, o “amor é duplo: é a suprema ventura e a desgraça suprema” (PAZ, 1994, p.187), ou seja, é impossível aproveitar do amor sem sofrer das consequências de amar. O amor é, por si só, um elemento melancólico.

o amor não é a busca da idéia ou da essência; tampouco é um caminho em direção a um estado para além da idéia e não-ideia, do bem e do mal, do ser e do não-ser. O amor não busca nada além de si próprio, nenhum bem, nenhum prêmio; muito menos persegue uma finalidade que o transcenda. É indiferente a toda transcendência; começa e acaba nele mesmo. É atração por uma alma e um corpo, não uma idéia: uma pessoa. Essa pessoa é única e é dotada de liberdade; para possuí-la, o amante tem de ganhar sua vontade. Possessão e entrega são atos recíprocos. (PAZ, 1994, p.187)

⁹⁰ Como o livro não possui versão traduzida ao português, trata-se de uma tradução do autor.

⁹¹ “Amour est le principe et origine de toutes nos affections et l'abrégé ou tableau raccourci de toutes les perturbations de l'âme, car désirant jouir de ce qui plaît, c'est convoitise; n'en pouvant jouir, c'est douleur et désespoir; l'ayant, c'est volupté et joie; le croyant obtenir, c'est espoir; et la peur de le perdre ou que quelque autre en participe s'appelle jalousie. À raison de ces divers et partroublés mouvements de l'âme, les esprits se dissipent, le sang devient sec, terrestre et mélancolique car, dit Galien, toutes affections et passions d'esprit dessèchent le sang; dont plusieurs sont chus en des horribles accidents, étant devenus mélancoliques, insensés, maniaques, misanthropes et loups garous.”

⁹² “Et, dans cette situation où un homme vrai aurait pu immédiatement agir, il se reprochait d'hésiter et de priver ainsi le plus bel instant de sa vie” (KUNDERA, 1998, p.19)

⁹³ “Lamour physique leur apportait du plaisir mais aucune consolation.” (KUNDERA, 1998, p.326)

Existindo, o amor se torna obrigatório na vida do indivíduo. Tomas não poderia se esquivar de seu destino: amar e sofrer por Teresa. A melancolia veio com o amor e nunca mais escapará de sua existência. Ela se torna presente em sua vida amorosa, em relações sexuais com suas “amizades eróticas”, em seu trabalho, em cada decisão que toma ao longo de sua trajetória. Tomas, assim como Tereza, morre sob o peso e a leveza da melancolia. E é diante desse elemento que *A Insustentável* se encerra.

Sentia agora a mesma felicidade estranha, a mesma tristeza estranha de então. Essa tristeza significava: estamos na última parada. Essa felicidade significava: estamos juntos. A tristeza era a forma, e a felicidade o conteúdo. A felicidade preenchia o espaço da tristeza.⁹⁴ (KUNDERA, 2008, p.307)

⁹⁴ “Ressentait maintenant le même étrange bonheur, la même étrange tristesse qu’alors. Cette tristesse signifiait: nous sommes à la dernière halte. Ce bonheur signifiait: nous sommes ensemble. La tristesse était la forme, et le bonheur le contenu. Le bonheur emplissait l’espace de la tristesse.” (KUNDERA, 1998, p.455)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cair do dia, a ponte Carlos volta a ser preenchida por uma neblina inexplicável. A movimentação de pessoas ainda é grande e os sons, altos. Depois de tantas horas iluminada, não poderia esperar que o silêncio se fizesse tão rapidamente. Alguns minutos são suficientes para que o crepúsculo seguisse a rotina do amanhecer. A movimentação que conclui o dia daqueles que atravessam a construção permite um vislumbre do que seria o uso prático do eterno retorno professado por Nietzsche. O número de pessoas no local cai vertiginosamente, mas ainda não é possível conversar com as estátuas – elas não respondem. As afirmações realizadas após a pesquisa acerca da memória, da história e da melancolia em *A Insustentável* terão que servir aos questionamentos feitos no passeio pela eterna ponte de Praga.

De início, pode-se compreender a existência de um narrador em *A Insustentável* que insiste em se passar pelo escritor da obra e rememorar os fatos do passado que dizem respeito ao autor. Porém, este mesmo narrador lança mão de uma série de questionamentos filosóficos que interferem e alteram a narrativa contada por ele. Ele acaba por se tornar, então, uma metáfora da memória, sempre incompleta, interpretada e incapaz de atender aos desejos daquele que quer lembrar. Esse pensamento foi de acordo com Biziak, que afirma esse vazio, esse desejo inalcançável, como uma forma de reconhecer o romance como uma “grande escritura de si mesmo” (2014). Assim, o narrador ser um escritor serve para afirmar uma metáfora da escrita, que, assim como a memória, é incompleta, extraviadora e imperfeita. O texto de Assmann surgiu aqui para explicitar a existência da escrita dentro da narrativa como meio de tornar a narração mais real – Ricoeur também concorda com esse pensamento. A autora refaz os caminhos da metáfora da impressão ao trazer, em primeiro lugar, as metáforas da memória expostas nos módulos *Magazin* e *Tafel*, em que a primeira diz respeito à conversação persuasiva enquanto a segunda trata-se de gravações feitas pelo indivíduo e evocadas de acordo com suas necessidades. Em seguida, Assmann passa pela tabuleta de cera de Platão, pelo palimpsesto de Thomas De Quincey e pelo bloco mágico de Freud. Ao colocar cada um dos pensamentos expostos ao longo da história lado a lado, ela chega

à conclusão de que essa metáfora da impressão explicita a escrita como meio de manutenção da memória do indivíduo.

Reconhecendo, então, a existência do narrador escritor como uma metáfora da memória pela escrita, foi necessário também reconhecer que a escolha do narrador por trazer o aforisma de Nietzsche não se deu ao acaso. Kundera afirmou em um ensaio que via a escrita do filósofo como um pensamento aberto, incompleto, suscetível a reinterpretações (1994), assim como a memória também o é.

Já se compreendendo o lugar do narrador dentro da obra, tornou-se necessário identificar o lugar de *A Insustentável* dentro do romance moderno. Kundera citou a existência de *Dom Quixote* na origem do romance moderno por conta da existência de várias verdades – ao invés de uma única – dentro da obra. Dessa forma, tornou-se interessante utilizar o livro de Cervantes como ponto de partida para o entendimento de *A Insustentável*. Robert aponta as contradições do protagonista *Dom Quixote* e a existência de uma narrativa entre a loucura e a sanidade deste personagem, criando um mundo imaginário (2007). Também foi possível encontrar a existência de um universo à parte dentro da obra de Kundera, porém isso se dá não pela loucura, mas sim pelas proposições filosóficas que interrompem a narrativa. Por conta desse afastamento do mundo real, a escrita kunderiana alcançou a escritura, vista por Barthes como a existência de um elemento neutro que desliga a obra da realidade, em que o autor morre na narrativa e a voz perde sua origem (2012). Assim, o narrador se transforma em um símbolo, metáfora de um mundo imaginário que só existe em *A Insustentável*. Ricoeur vai usar as palavras de Frye para indicar que o símbolo se trata de uma experiência imaginária que agrega várias hipóteses de imagens, corroborando com o uso de Nietzsche, o filósofo que deixa suas ideias em aberto, dentro da narrativa kunderiana.

O romance moderno também é visto por Ricoeur como algo marcado pelo inacabamento e pela diversidade, em que se encontram *Dom Quixote* pela loucura de seu protagonista e *A Insustentável* pelas reflexões filosóficas de seu narrador. Essa incompletude também se destaca no ato da escrita, como denota Blanchot. Para ele, escrever aparta a realidade do próprio escritor por colocá-lo em contato com o “outro” (2011). Dessa forma, a memória é apartada pela escrita

em *A Insustentável* por duas vezes: no momento em que Kundera escreve *A Insustentável*; e no momento em que o narrador “escreve” as histórias dos outros personagens dentro da obra. A dupla cissão acentuou a marca ficcional da narrativa kunderiana e atestou uma “solidão” naquele que escreve, pois aquilo que foi escrito torna-se independente, existe por si só. Porém, realça Barthes, junto a essa “solidão” vem a “esperança” (2005), a esperança de que a memória ali apartada vá ao encontro do desejo incontolável do escritor, fazendo do “outro” o “eu mesmo”.

Foi possível perceber, na leitura de *A Insustentável*, que a narrativa não segue uma ordem cronológica e que está dividida em setes partes, ditas por Kundera em seus ensaios como uma “meditação interrogativa” que dão norte às diversas narrativas (2009). Dessa forma, pode-se afirmar a existência de um tempo que se encontra unicamente dentro da obra literária, o que coloca como questionamento o tempo dentro da narrativa. Ricoeur trabalhou o tema utilizando a *Poética* de Aristóteles e as *Confissões* de Santo Agostinho como referência (2012). Ele afirma que a mimesis refigura a vida humana de modo que ela possa ser contada dentro de uma obra literária e divide esse elemento em três momentos. Na mimesis I, Ricoeur aborda a relação do autor com a criação da narrativa, em que se pode avaliar também a relação de Kundera com seu narrador.

Na mimesis II, Ricoeur avalia a relação do narrador com a obra, afirmando a metáfora como a questão central. Ele traz à tona a ideia de intriga da ação, que serviria de gatilho para o encadeamento de ações dentro da narrativa, para se compreender o funcionamento da voz do narrador. Aqui, seus questionamentos filosóficos são postos ao lado da trajetória dos outros personagens para mostrar que, de fato, suas vidas são influenciadas pelas reflexões poéticas daquele que conta a história. Já a mimesis III diz respeito à relação do leitor com a obra. É nesse instante que se avalia a existência de uma obra fora da obra, ou seja, uma história não contada que margeia toda a obra literária, uma “pré-história” que o leitor é obrigado a construir. É também nesse momento em que o leitor pode se aproximar do texto e questionar-se: quem, afinal, é este narrador? Ele sabe do que está falando? Em certa medida, aquele que escreve prevê o que o outro vai ler, mas não há exatidão nessa busca –

essa incerteza também torna a memória presente dentro da obra ainda mais incompleta, incerta.

Pelas múltiplas vozes narrativas existentes em *A Insustentável*, também foi possível recordar-se do pensamento sobre dialogismo proposto por Bakhtin (2010). Porém, o que se percebe é que a voz do narrador ronda acima das outras, e que esse narrador entra em conflito consigo mesmo, criando diversas verdades dentro da narrativa kunderiana. Ricoeur entende essas múltiplas verdades como a liberdade pertinente à criação da narrativa (2007), mas, de fato, a memória torna-se cada vez mais suspeita. Assim, para o teórico, a existência de várias verdades afirma a existência de um novo “presente” que formula um “passado próprio”. Assim, passado e presente alteram-se constantemente e, no caso de *A Insustentável*, isso ocorre ao inserir o aforisma de Nietzsche sobre o *eterno retorno*. Questionando-se sobre o fato de poder viver apenas uma única vez, é dentro da obra que ele encontra as diversas possibilidades de passados a serem lembrados.

Não só a memória do narrador é levada em consideração dentro da obra. Reconheci também um trabalho acerca da memória coletiva do povo que vive em seu país por conta da invasão russa em 1968 – fato histórico que marcou intensamente o narrador e os personagens por ele citado. O fato de o narrador trazer à tona a história desses outros – que servem de testemunhos para sua narração – já indica um trabalho com a memória coletiva, pois, como afirma Ricoeur, é necessário lembrar dos outros para lembrar de si mesmo (2007). Além disso, a narrativa de *A Insustentável* é recheada de personagens que de fato existiram, como Frantisek Hrubine e Jan Prochazka, além de haver diversas passagens na obra que atestam um “humor” próximo ao do narrador, como é o caso das mulheres que lutam umas com as outras para abrir passagem com seus guarda-chuvas. Halbwachs afirma que a memória do indivíduo depende também da presença de “testemunhos” que concordem com o registro apresentado (2006). O problema do povo, então, passa a ser encontrado de modo geral nos personagens principais trazidos pelo narrador. Um caso bem claro de memória coletiva do povo influenciada pela memória individual do narrador é a mudança do olhar que Tomas e Tereza têm sobre as praças. Consideradas símbolos da memória coletiva, de liberdades públicas e da

tranquilidade social por Dalcastagnè, as praças mudam de significado conforme o “humor” dos dois personagens também se alteram. No início, a praça recheada de bancos coloridos é o cenário em que se floresce o amor do casal, servindo também como ponto de reflexão para ambos. Porém, depois que a invasão ocorre e a vida dos dois começa a minguar, Tereza vê esses mesmo bancos coloridos dentro do rio, sendo carregados pela correnteza – sem nenhuma explicação. O que era um oásis para os dois tornou-se símbolo de uma intensa tristeza.

Verifiquei que o presente trabalho atestou a criação de um espaço literário feito a partir da narrativa. Barroso afirma que esse espaço introduz uma reflexão realista acerca das questões filosóficas apresentadas pelo narrador (2008). De acordo com os preceitos adotados por Lins, esse tipo de narração aponta a importância do recorte psicológico na obra literária, em que a memória do personagem (o narrador, no caso) é o próprio espaço narrativo (1976). É possível perceber também que *A Insustentável* se encaixa no conceito de ambientação franca, em que o narrador faz uma breve descrição do espaço, o que permite um trabalho literário para além das ações – ideal para os que utilizam o espaço como meio de reflexão filosófica.

O trabalho com a memória também abre espaço para a compreensão do encontro que se dá com o passado. Daí surge o questionamento acerca da reminiscência, também chamada por Ricoeur de rememoração ou recordação. Trata-se de imagens do passado que não possuem qualquer relação com o presente e, por isso, não são interpretadas (2007). Já as lembranças ocorrem diante do presente e, desse modo, acabam por ser reinterpretadas. Em *A Insustentável* percebe-se que o narrador se lembra, pois trata-se de um lembrar lento, que existe de acordo com as reflexões filosóficas, realizadas no presente. Por isso, o livro se tornou um objeto altamente simbólico para a narração da obra. Porém, essas lembranças esbarram em obstáculos que a colocam em situações contraditórias, tornando-as incertas. É o que ocorreu com Tereza, bastante influenciada pela imagem do livro como uma porta de entrada para um mundo melhor, mais poético. Ao entrar na casa de um homem que mal conhecia e encontrar uma biblioteca dentro dela, passou a confiar nele. Porém, ela percebeu que o acervo bibliográfico era, na verdade, um “sinal enganador” e que

os donos daquelas obras era, na verdade, um espião do governo. Dessa forma, compreende-se a existência da memória abusada. O termo foi cunhado por Todorov, que afirma a existência da memória a partir de um critério de seleção que muitas vezes não trabalha contra o esquecimento, mas sim a favor de um pensamento concordante com os ideais do presente de quem lembra (2000).

O segundo capítulo do trabalho teve como enfoque a questão da história dentro de *A Insustentável*. Permeada por considerações históricas peculiares, em que o narrador assume certo posicionamento enquanto historiador dentro da narrativa, foi necessário atestar que a ficção kunderiana utiliza momentos marcantes do passado para afirmar a memória no narrador sem se preocupar, necessariamente, com a “verdade” dos fatos. O primeiro ponto levantado sobre o tema diz respeito à escolha de o narrador nomear seu país como Boêmia, nome dado a um trecho territorial do país que, em séculos passados, era um reino independente. Aguiar e Silva afirmam que o reino da Boêmia é visto como a era do florescimento cultural e econômico da região, fortalecendo a “tchequidade” (2015). Utilizando este nome, o narrador de *A Insustentável* elabora uma espécie de resistência diante da derrota provocada pelos russos: ele utiliza a memória coletiva para reafirmar que, apesar das mazelas atuais, eles vivem em um local que existe há muito tempo e que é marcado por bons momentos.

Diante da percepção que a história é utilizada como objeto literário por apontar uma memória do povo por meio da narração, mostrou-se necessário recuperar os escritos de Braudel, Hobsbawm e Le Goff para compreender como a história é construída. Em comum, os historiadores identificaram que a história se altera de acordo com o presente, questionando a existência do passado como uma única narrativa. Ricoeur vai de acordo com este pensamento ao afirmar que a memória arquivada é selecionada pela ação do homem no presente, sendo o passado sempre resgatado de acordo com o que o indivíduo da atualidade busca (2012). Para tornar esta questão mais fácil de ser assimilada, foram trazidos os relatos de Byk e Goldfeder sobre o momento histórico presente na narrativa kunderiana. Com esses textos, pode-se constatar como a invasão russa em 1968 foi assimilada de formas diferentes em cada uma das obras.

A narrativa histórica de *A Insustentável* também afirmou a negação dos fatos casuais da história. O narrador afirma, por meio do aforisma de Nietzsche, que a vida é ordenada de modo a formar um ciclo em que começos e fins sempre se reencontram, fazendo com que o acontecimento seja sempre um meio pré-estabelecido. Ricoeur afirma que os acontecimentos de uma narrativa surgem com já de forma previsível, visto que o retorno do passado tem início no presente, já afirmando as condições para que ele seja lembrado (2012). Nesse contexto, chega-se ao questionamento sobre o como se dá a escolha dos fatos que entram para a história. Ricoeur diz que essa avaliação é feita por quem traz os momentos do passado à tona, dando enfoque às situações que envolvam a sociedade de modo geral (2012). Disso percebe-se que o narrador de *A Insustentável* teve total liberdade de lidar com os fatos históricos narrados. A essa conclusão soma-se o fato de o narrador afirmar-se como um escritor que trabalha com ficção, o que o liberta da necessidade de trabalhar a “verdade” dos fatos – e o afasta da proposição de ser um narrador-historiador.

Compreendendo a formação da história como algo que depende daquele que a conta, chegou-se à questão do documento histórico como meio de preservar o passado tal qual era. Porém, o presente trabalho vai de acordo com Ricoeur ao perceber que mesmo o documento pode ser alvo de crítica, pois o próprio vocabulário dos papéis indicam apenas um testemunho e, portanto, um “conhecimento de fé” (2012). Essa desconfiança com relação ao documento é tratada com ironia pelo narrador, que traz momentos em que a vida dos tchecos é totalmente registrada e, ainda assim, são incapazes de atestar o que estava ocorrendo de fato. O documento é, então, trabalhado como uma parte da memória do narrador que se lembra e nega a veracidade deles. Assim, chega-se à conclusão que o passado para a história é, na verdade, fruto de uma invenção e que, por isso, depende da consciência daquele que o criou, tornando-se, dessa forma, indissociável à subjetividade na criação de uma narrativa. Por isso, Hobsbawm afirma as lembranças como uma seleção particular da infinidade do que pode ser lembrado (1998).

No terceiro capítulo do trabalho, as questões do narrador e da história são postas de lado para identificar o elemento que persiste dentro de *A Insustentável*: a melancolia. Presente em toda a narrativa, o elemento perpassa não somente

a voz do narrador como bem como a trajetória de todos os personagens. Pelas inúmeras marcas da melancolia dentro da obra e também a dificuldade de compreender com exatidão o termo que dá nome à tristeza inexplicável e incurável, optou-se por trabalhar dois aspectos da narrativa – as viagens de Tereza e a trajetória de Tomas entre o erotismo e o amor, momentos em que a melancólica se faz presente com intensidade – e colocá-la ao lado da tela *Les Pléiades* de Ernst que trabalha o tema em questão. O uso de uma peça das artes visuais serviu para ilustrar alguns dos conceitos abordados dentro da melancolia, permitindo maior compreensão sobre o assunto.

Les Pléiades trabalha diversos suportes (pintura e colagem) para trazer um ar “sombrio” que determina a presença da melancolia da obra. Para além de seus aspectos práticos, o quadro permite amplas interpretações sobre os elementos ali dispostos que se aproximam do trabalho feito por Kundera em *A Insustentável*. A começar pela questão do mito das *Les Pléiades* transformado em poética. A história originária do quadro diz respeito às personagens famosas da mitologia grega que viviam em constante estado de agonia e tristeza por não conseguirem escapar às garras de Órion. Porém, como afirmou Sobral, não é possível resgatar o mito com o uso para o qual ele nasceu, sendo apenas uma maneira poética de ver o mundo (2001). Tal afirmação abre a possibilidade de colocar o tema evocado pelo mito ao lado de trabalhos artísticos atuais, como é a proposta deste trabalho.

Porém, antes de colocar *A insustentável* ao lado de *Les Pléiades* foi necessário realizar um percurso histórico acerca da melancolia para que se compreendesse cada um de seus aspectos que vieram à tona ao longo dos séculos. Starobinski (2016) conta que a existência da melancolia é relatada desde os textos de Homero. Já nesse período via-se a dificuldade de “curar” esse mal que toca ao homem e o torna triste, inconsolável. Para o escritor grego, haveria que esperar a “benevolência divina”. Já na Idade Média, período em que o cristianismo vigora na Europa, a melancolia provoca uma “extinção da voz” da alma e que seu tratamento se dá pela motivação do indivíduo atingido pela “doença” – uso o termo pelo problema ser tratado e relatado por médicos em todos os períodos da história. Já na Era Moderna, o melancólico carrega dentro de si uma vida parasitária e o médico deve tratar do problema com generosidade

e severidade ao mesmo tempo, enquanto os familiares devem garantir seu bem-estar e buscar alternativas que deixem a vítima feliz, como a realização de viagens pelo continente. Ainda assim, a cura para a melancolia não foi encontrada. Maria Rita Kehl atualiza o tema ao colocar, lado a lado, a melancolia e a depressão da atualidade. Para ela, o melancólico se abate pelo vazio que sente dentro de si enquanto o depressivo sofre por não saber o que causa essa tristeza (2009). Assim, a melancolia e a depressão se encontram pela tristeza “sem fim” e pela dificuldade de tratamento, seguindo incontornável até os dias de hoje.

Observando cada um dos aspectos analisados da melancólica ao longo dos anos, foi possível encontrar as semelhanças entre o elemento e as obras analisadas. A começar pelo gesto do braço direito do corpo feminino de *Les Pléiades*, identificado por Starobinski como um gesto usual na representação da melancolia nas artes visuais (2014). Em seguida, foi possível identificar no mito escolhido por Ernst a presença da melancolia: as mulheres, em constantes viagens para fugir daquele que deseja raptá-las, sofre e pedem aos deuses para que sejam salvas. Caso parecido foi identificado nas viagens interpeladas por Tereza, tanto de um país para outro como de uma cidade para outra. De fato, a última viagem da personagem, de Praga para uma cidade do campo, é ainda acobertada pela melancolia presente no bucolismo do cenário rural. Porém, a tristeza que a domina mostrou-se insuperável.

Enquanto as pléiades de Ernst dizem respeito à mitologia grega, a trajetória de Tomas em *A Insustentável* é marcada pelo mito do Don Juan. Barroso afirma que a busca melancólica dos personagens kunderianos se assemelham a de Don Giovanni, que coloca a sexualidade enquanto complemento do sentimento amoroso (2013). Assim, Tomas torna-se melancólico ao descobrir o amor. Foi necessário trazer os textos de Bataille e Paz para compreender as questões que envolvem o erotismo e o amor. Em Bataille, o erotismo é identificado como aquilo que diferencia as relações sexuais das que são feitas por animais. O elemento nasce a partir da sexualidade livre pela sexualidade envergonhada, que existe como um “interdito” do homem. Assim, o erotismo surge como algo que libera e aprisiona ao mesmo tempo, existindo enquanto experiência interior que nasce a partir de uma angústia que

não pode ser explicada em palavras, mas que entristece e incomoda. Esse fator denota uma melancolia constante no ato erótico do indivíduo, o que é constantemente verificado nas “amizades eróticas” de Tomas.

Já o amor que o personagem nutre por Tereza é percebido em meio a um paradoxo sentimental, em que se deseja escapar ao sentimento ao mesmo tempo em que se vê impossível de viver sem ele. Como afirmou Barthes, no amor há o desejo de “se abismar” (2003). Hersant resgata o texto de Ferrand para afirmar que é no amor que nasce os afetos e as perturbações da alma, tornando o indivíduo melancólico (2005). Por fim, Paz faz uma extensa análise sobre como aproveitar o amor é, ao mesmo, permitir que sofra as consequências de amar. Em *A Insustentável*, é este o signo de Tomas: o do amor melancólico.

Assim, o trabalho se conclui verificando que a memória de *A Insustentável* foi criada para existir unicamente dentro da obra e é marcada por sua incompletude, pela sua frustrada tentativa de usar a história como meio de dar vazão às lembranças e pela marca constante da melancolia na trama contada pelo narrador. Após formular essa conclusão, retomo o passeio pela ponte Carlos. Mais vazia e sem a neblina tomando conta da construção, percebo a imponência das estátuas. O silêncio parece ininterrupto, porém é possível perceber a existência de umas vozes baixas no ar. Seriam essas as conversas trocadas pelos corpos seculares feitos em pedra?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARROSO, Maria Veralice. **A Obra Romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. Tese de doutorado em Literatura – Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília: 2013.
- BARROSO, Wilton. **A voz filosófica do narrador kunderiano**. Congresso Internacional da ABRALIC, 11, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: A obra como vontade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: Da vida à obra**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de Um Discurso Amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **História ou Literatura?**. In: Sobre Racine. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BATAILLE, Georges. **Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BIZIAK, Jacob dos Santos. **Nos Vazios do Discurso da História: Artes, Angústia e Metalinguagem em A Insustentável Leveza do Ser**. Revista Hispeci & Lema On-Line, Bebedouro-SP, 5 (1): 72-89, 2014.

- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **O Livro Por Vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **La Memoria de Shakespeare**. In: Obras Completas III. Espanha: Emecé, 2007.
- BOZZETTO JUNIOR, André. **Historicidade e Ironia no Romance O Livro do Riso e do Esquecimento, de Milan Kundera**. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul: 2010.
- BRAUDEL, Fernand. **História e ciências sociais**. Tradução de Rui Nazaré. Portugal: Editorial Presença, 1982.
- CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Peru: Alfaguara, 2007.
- CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha: volume I**. Tradução de José Luis Sánchez e Carlos Nougué. São Paulo: Abril, 2010.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: UnB, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **La Littérature et la Vie**. In: Critique et Clinique. Paris: Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques. **História da Mentira: Prolegômenos**. Revista Estudos Avançados, São Paulo-SP, 10 (27), 1996.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESGRAUPES, Pierre; DUMAYET, Pierre (coord.). **Praga – quando os tanques avançaram**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1968.

- DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. Espanha: Folio, 2015.
- ECO, Umberto. **A Ilha do Dia Anterior**. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ECO, Umberto. **Confissões de um Jovem Romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- ECO, Umberto. **Seis Passos pelos Bosques da Ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras: 1994.
- FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael De Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FREUD, Sigmund. **Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise**. In: O Ego e o ID e outros trabalhos (Volume XVI). Tradução de Walderedo Ismael De Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARDIN, Nanon; OLORENSHAW, Robert (ORG.). **Petit Larousse des Symboles**. França: Larousse, 2006.
- GOLDFEDER, Sonia. **A primavera de Praga**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HERSANT, Yves. **Mélancolies: De L'anquité au XX Siècle**. França: Robert Laffont, 2005.
- HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KEHL, Maria Rita. **O Tempo e o Cão: A Atualidade das Depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KUNDERA, Milan. **A cortina**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KUNDERA, Milan. **L'insoutenable légèreté de l'être**. Tradução de François Kérel. França: Folio, 1998.

KUNDERA, Milan. **Os testamentos traídos**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KUNDERA, Milan. **Um Encontro: Ensaios**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. São Paulo: Unicamp, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade**. Portugal: Gradiva, 2013.

MENDES FERES, Cláudia. **O inconsciente negativo e a mãe melancólica**. In: II Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental. Belém: Universidade Federal do Pará, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Loyola, 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.

PAMUK, Orhan. **O Romancista Ingênuo e o Sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo**. Tradução de Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma Memória do Mundo: ficção, memória e história em Jorges Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade FAPESP, 1998.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro-RJ, 2 (3), 3-15, 1989.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. Três volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RODRIGUES, F.W. **Memórias engendradas, ficções do eu: António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum**. 2013. 174 folhas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

ROSSI, Paolo. **O Passado, a Memória, o Esquecimento: Seis ensaios da história das ideias**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

SILVA, Rosimara Aparecida da. **Os Signos da Memória em Milan Kundera**. Dissertação de mestrado em Literatura – Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília: 2011.

SILVA, Vanuza Souza. **Paul Ricoeur: Por um Discussão da Narrativa**. Revista Veredas da História, Rio de Janeiro-RJ, ano III, edição I, 2010.

SILVA, Vanuza Souza. **Paul Ricoeur: Por um Discussão da Narrativa**. Revista Veredas da História, Rio de Janeiro-RJ, ano III, edição I, 2010.

SOBRAL, Gilson. **Mitos e logos**. Brasília: Thesaurus, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **A Melancolia Diante do Espelho: Três leituras de Baudelaire**. Tradução de Samuel Titan Jr.. São Paulo: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, Jean. **A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **A Beleza Salvará o Mundo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Tradução de Miguel Salazar. Espanha: Paidós Ibérica, 2000.

UMBELINO, Luís António. **Espaço e Narrativa em P. Ricoeur**. Revista Filosófica de Coimbra, Coimbra-Portugal, 39, 141-162, 2011.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: USP, 2001.

YATES, Frances A.. **El Arte de la Memoria**. Tradução de Ignacio Gómez de Liaño. Siruela: Espanha, 2005.

FIGURAS

Imagem A – Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/225039312609793328/>. Acesso em 27 de maio de 2017.

Imagem B – Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/melencolia-i/ZqFaZbkDi0d1RA?hl=en>. Acesso em 27 de maio de 2017.

Imagem C – Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-magdalen-with-the-smoking-flame/nQFygKK8PYIYTA>. Acesso em 27 de maio de 2017.