



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Artes e Letras

**A construção da protagonista como representação  
do exílio durante o período soviético na obra *O  
Livro do Riso e do Esquecimento* do autor Milan  
Kundera**

**André Laender Pita**

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em  
**Estudos Didáticos Culturais Linguísticos e Literários**  
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Professor Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães

Covilhã, junho de 2017

**À minha família,  
com muita saudade**

# Agradecimentos

Ainda que boa parte do trabalho de investigação científica seja executado de maneira solitária, é inadmissível considerar que seja possível concluí-lo sem a ajuda de inúmeras pessoas. Cada um à sua maneira, são muitos aqueles que participam, em algum momento, do desenvolvimento do trabalho para que se consiga atingir um resultado satisfatório. Todas essas pessoas devem ser lembradas como participantes importantes de todo o processo de pesquisa e desenvolvimento do trabalho.

Gostaria de agradecer imensamente ao meu orientador, Professor Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães, pelo apoio, incentivo, atenção, paciência, profissionalismo e habilidade para conduzir a execução do trabalho através do caminho das Letras, ainda novo para mim.

Agradeço também aos demais profissionais da Universidade da Beira Interior que me auxiliaram, desde os primeiros procedimentos burocráticos até a conclusão deste trabalho, passando por todas as etapas e desafios do curso de Mestrado.

Agradeço às pessoas que conheci nos últimos dois anos, que compartilharam comigo todas as novidades, privilégios e dificuldades da nova vida longe de casa e fizeram com que não me sentisse tão estrangeiro assim na minha nova morada.

Por fim, agradeço ao apoio e companhia da minha família e de todos os meus amigos que colaboraram de diversas maneiras, contornando as inconveniências da distância e da saúde, para que eu pudesse ter o meu sonho realizado.

A todos, o meu mais sincero muito obrigado.

# Resumo

Esta dissertação faz uma análise de como o autor Milan Kundera construiu a personagem Tamina, protagonista do seu romance *O Livro do Riso e do Esquecimento*, de maneira que fosse apresentada como uma representação do exílio, sendo reflexo de diversas referências ao tema ao longo da obra. O trabalho busca explicar como o romance escrito em sete partes, aparentemente desconexas, consegue manter uma coesão ao colocar a personagem Tamina em posição central, fazendo com que os demais núcleos da narrativa sejam voltados para ela. Desta forma, o trabalho oferece uma perspectiva de análise da protagonista que incorpora o momento histórico da narrativa, assim como a questão política da época em torno da antiga Tchecoslováquia.

Palavras chave:

Construção; Protagonista; Riso; Esquecimento; Primavera de Praga; Kundera; Exílio.

# Abstract

This dissertation analyzes the way which the author Milan Kundera created the character named Tamina, who is the protagonist in his novel *The Book of Laughter and Forgetting*, presented as an exile representation, therefore, as a source of several references to this theme throughout the book. This paper explains how this novel, which was written in seven apparently disconnected parts, manages to remain cohesive by placing the character Tamina in a central position, leading the other narrative nuclei to connect to her. Thus, this paper offers an analysis perspective of the protagonist, who incorporates the historical moment of the narrative as well as the existing political issue around the former Czechoslovakia in that period.

Keywords:

Construction; Protagonist; Laughter; Forgetting; Prague Spring; Kundera; Exile.

# Índice

Dedicatória .....	i
Agradecimentos .....	ii
Resumo .....	iii
Abstract.....	iv
Introdução.....	1
a. Fundamentos da escolha do tema .....	1
b. Objetivos.....	2
c. Metodologia .....	2
d. Limites.....	3
Capítulo 1 .....	5
1.1. Definição de conceitos.....	5
1.1.1. Romance.....	5
1.1.2. Exílio .....	10
1.1.3. O gênero feminino e a representação de gênero .....	14
Capítulo 2 .....	18
2.1. Sobre o autor .....	18
2.2. Sobre a obra.....	21
2.2.1. A nacionalidade da obra.....	25
2.3. Contexto histórico: A Primavera de Praga.....	28
2.3.1. Episódios históricos referidos na obra .....	34
Capítulo 3 .....	38
3.1. A questão sexual na obra.....	38
3.2. O narrador Milan Kundera.....	40
3.3. A protagonista Tamina .....	42
3.4. Elementos de conexão das partes entre si e o contexto histórico.....	43
Capítulo 4 .....	48
4.1. Localização temporal das sete partes.....	48
4.2. O narrador Milan Kundera dentro do autor Milan Kundera.....	49
4.3. A personagem Tamina como representação do exílio .....	51
4.3.1. O riso.....	56
4.3.2. O esquecimento .....	58
4.3.3. A litost .....	61
Considerações finais .....	63
Bibliografia Ativa .....	65
Bibliografia Passiva .....	66

# Introdução

## a. Fundamentos da escolha do tema

Num primeiro momento, os pontos principais deste estudo não apresentam um assunto que pareça inovador. Personagens femininas nunca foram novidade na literatura e o exílio não é uma temática recente, principalmente com o contexto histórico demarcado, tratando-se da segunda metade do século XX. No entanto, de acordo com Tomachevski<sup>1</sup>, a vitalidade de uma obra é assegurada desde que ela tenha um tema importante e interesse duradouro que estejam alimentados de maneira concreta à atualidade. Levando em consideração tal afirmação, este trabalho pretende trazer uma abordagem diferenciada por duas razões específicas que vêm trazer a originalidade do presente estudo.

A primeira é que, embora a representação do gênero feminino já seja algo demasiado trabalhado na literatura, há de se acordar que, mesmo em pleno ano de 2017, mesmo nas mais modernas sociedades Ocidentais, ainda há um protagonismo masculino relevante, deixando a mulher em posição marginalizada na maioria das vezes. *O Livro do Riso e do Esquecimento*, assim como outras obras de Kundera, traz reflexões sob pontos de vista intrigantes em relação à mulher, o que convém ser observado.

Já a segunda razão diz respeito ao exílio. As pessoas emigram desde que se conhece a sua história. Seja com as grandes navegações portuguesas, as cruzadas ou até mesmo as investidas diaspóricas de civilizações não europeias, o ser humano tende a estar em movimento, trocando por vezes o ambiente onde vive. No entanto, a mudança forçada, que também não é exatamente novidade, ainda é muito pouco compreendida, sendo alvo de constantes hostilidades por parte de uma parcela mal informada da população. Numa época em que o mundo, especialmente a Europa, vive uma crise política devido a um enorme volume de refugiados que estão sendo forçados a trocar seus lares por novos e desconhecidos ambientes, é conveniente apresentar também uma perspectiva, mesmo que de forma menos intensa e mais artística, do que significa ser forçado a sair do próprio país.

Organizadas em dois tópicos, estas duas razões se juntam para agregar outras variáveis propiciando uma série de reflexões sobre camadas inteiras marginalizadas pela sociedade, ainda que inseridas num contexto muito específico, mas que não oferecem restrição exclusivamente ao universo do autor e do livro em questão. Miller<sup>2</sup> reforça a relevância deste trabalho ao defender o papel da ficção como algo que possui tremenda importância, não exatamente como um refletor preciso de uma cultura, mas como algo que a constrói e policia.

---

<sup>1</sup> Boris Tomachevski, “Temática” in Tzvetan Todorov (Org.), *Teoria da Literatura*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 143.

<sup>2</sup> J. Hillis Miller, “Narrative” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 5, p. 69.

## b. Objetivos

O objetivo geral deste trabalho é observar a construção da personagem principal de maneira que esta venha a ser uma representação repleta de referências do que significa o exílio político. Neste caso específico, a saída forçada de intelectuais da então Tchecoslováquia<sup>3</sup> na época em que houve a invasão soviética que colocou fim à primavera de Praga<sup>4</sup>.

Para que tal meta seja atingida, alguns objetivos específicos são destacados, como:

Investigar o processo histórico que envolveu a Primavera de Praga e a posterior ocupação soviética que ocorreu no mesmo ano, evento mencionado diversas vezes na obra.

Identificar no narrador, apresentado em primeira pessoa como Milan Kundera, sinais do exílio evidenciados na obra.

Identificar na personagem principal Tamina representações compatíveis com o exílio a que a obra faz constantes referências.

Estabelecer as conexões históricas com as representações em torno da protagonista de tais eventos.

## c. Metodologia

Uma vez que se trata de uma obra extremamente aberta e que permite uma multiplicidade de interpretações, sob vários pontos de vista e enfatizando partes distintas do romance, convém afirmar aqui que:

El principio básico de la comprensión literaria es el mismo tanto en estos casos como en la comunicación en general: el lector “buscará” el significado, cualquiera que sea la semigramaticalidad (que incluye la incoherencia) del discurso. Esto puede implicar una “profundidad de procesamiento” bastante grande: la búsqueda de posibles vínculos, de conceptos y de temas, todos “lejanos”, que pudieran ser necesarios para establecer una representación. También puede ser involucrada la intención de establecer *varios* significados posibles. La “riqueza” o “ambigüedad” semánticas en el procesamiento pueden ser hasta requerimientos normativos en ciertas culturas o períodos<sup>5</sup>.

Com isso, fica claro que o presente trabalho toma uma liberdade maior de interpretação possibilitada pela própria obra para poder definir os seus objetivos e posteriormente atingi-los.

Para a realização deste trabalho, será feita uma leitura minuciosa da obra, uma vez que esta está repleta das mais variadas referências e dividida em sete partes aparentemente desconexas, mas interligadas. Com isso, pretende-se encontrar as ligações entre as partes e

---

<sup>3</sup> A escolha da grafia “Tchecoslováquia” em detrimento de “Checoslováquia” foi feita devido ao predomínio do padrão brasileiro da língua portuguesa que foi utilizado ao longo de todo o trabalho. Outras palavras, expressões e construções gramaticais que apresentam formas diferentes nas duas variantes da língua, normalmente darão prioridade ao padrão brasileiro, apesar de haver um enorme número de citações de origem europeia, o que faz com que o texto oscile entre uma variante e outra.

<sup>4</sup> Marc Nouschi, *O Século XX*, trad. Fernanda Oliveira, Lisboa, Instituto Piaget, 1996, p. 349.

<sup>5</sup> Teun a Van Dijk, *Estructuras y Funciones Del Discurso*, trad. Myra Gann e Martí Mur, México DF, Siglo Veintiuno Editores (12ª edição), 1998, p. 137.

canalizar o raciocínio estritamente para a construção da protagonista, o que se mostra necessário pelo fato de a obra ser extremamente rica, permitindo uma diversidade enorme de ênfases e interpretações, limitando assim o trabalho.

Além da leitura da obra, será feita também uma investigação histórica do período retratado, pois a narrativa gira em torno do começo da década de 1970, pouco após a conhecida Primavera de Praga e posterior invasão soviética de 1968 na República Tcheca, o que demonstra a importância da época para a construção do romance e também para as referências projetadas na personagem.

Far-se-á também um estudo teórico referente ao romance, à construção da personagem e ao autor em questão, para que se possa ter uma base sólida que permita as inferências que virão a ser feitas em relação a obra.

Por fim, tudo deverá ser conectado apontando, assim, a personagem principal como um retrato do exílio imposto a parte da população da antiga Tchecoslováquia no período posterior à ocupação soviética.

#### **d. Limites**

A versão da obra utilizada para este trabalho consiste em uma versão em português brasileiro publicada no ano de 2008 e reimpressa em 2013<sup>6</sup>, traduzida do francês por Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, embora a obra tenha sido escrita originalmente em tcheco. Tal fato pode ser constatado ao se observar o título da primeira publicação, em francês (*Le Livre du Rire et de L'Oubli*), e o título original da obra, em tcheco (*Kniha Smichu a Zapomnění*).

Apesar de haver o risco de sucessivas traduções comprometerem o conteúdo da obra em maior ou menor grau, a escolha da versão em português foi feita levando em consideração a falta do domínio dos demais idiomas mencionados. Além disso, considerando ainda que a primeira publicação da obra foi feita em francês, é possível observar que a versão utilizada em língua portuguesa foi traduzida diretamente da primeira publicação, mesmo não tendo vindo diretamente do idioma original.

Numa tentativa de minimizar as distorções a que está suscetível uma obra traduzida, foi consultada também uma versão em português europeu publicada em Lisboa pela editora Dom Quixote<sup>7</sup>. No entanto, a versão portuguesa, assim como a brasileira, tem a sua tradução feita a partir do francês, o que não demonstra vantagem significativa na escolha de uma ou outra versão.

---

<sup>6</sup> Milan Kundera, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

<sup>7</sup> Idem, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, trad. Teresa Coelho, Lisboa, Dom Quixote, (7ª edição), 1994.

Bierwitsch, citado por Silva<sup>8</sup>, demonstra a credibilidade do uso de uma versão traduzida ao definir a macroestrutura de um texto enquanto a ordenação e interligação das partes de uma narrativa em oposição à microestrutura, que diz respeito a elementos mais pontuais, tais como a métrica ou ritmo frásico. O autor afirma que é possível traduzir um texto preservando a sua macroestrutura com o risco de degradação consideravelmente menor do que seria com a microestrutura, o que lhe permite concluir que a tradução de um romance preserva a essência da sua escrita original de maneira mais eficiente do que seria, por exemplo, a de um texto lírico.

A tradução do texto para a língua portuguesa, não só não compromete o trabalho, como é imprescindível para a sua realização. Tal importância é defendida por Guglielmi<sup>9</sup> ao propor que

La idea de la traducción como acto fundador de la transmisión cultural y del *intercambio* es lo que nos permite mirar las historias literarias desde una perspectiva distinta, al reconsiderar la aportación de las literaturas extranjeras traducidas en el panorama de las producciones nacionales.

Vale ressaltar também que o foco do trabalho não está no texto literário em si, mas sim nos elementos culturais nele presentes que tornam possíveis as observações das representações em questão. Sendo assim, a particularidade do idioma do texto, ainda que seja um ponto importante, não chega a comprometer o objetivo do trabalho devido à sua especificidade.

Para finalizar com uma citação do próprio autor da obra trabalhada, convém apontar que o próprio Milan Kundera<sup>10</sup> reafirma a importância das obras traduzidas ao dizer que “(...) para mim que praticamente não tenho mais o público tcheco, as traduções representam tudo”.

---

<sup>8</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Competência Linguística e Competência Literária*, Coimbra, Almedina, 1977, p.109-110.

<sup>9</sup> Marina Guglielmi, “La Traducción Literaria” in Armando Gnisci (Org.), *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, Cap. 7, p. 294.

<sup>10</sup> Milan Kundera, *A Arte do Romance*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 115.

# Capítulo 1

## 1.1. Definição de conceitos

Em uma obra tão pouco tradicional como *O Livro do Riso e do Esquecimento*, a interpretação do texto pode ser demasiadamente ampla e algumas ambiguidades ou detalhes como conceitos inespecíficos podem acabar comprometendo a qualidade do trabalho. Van Dijk<sup>11</sup> já afirma que a literatura não é um discurso estruturalmente homogêneo e que há uma variedade de discursos que podem possuir estruturas textuais bem distintas:

Dentro de nuestra tradición sociocultural de la comunicación literaria, ha habido una tendencia a *marcar* tipos de discurso con una función literaria. Esta tradición es una de las razones por las que mucho del estudio literario se ha concentrado clásicamente en “marcas” textuales obvias, es decir, rasgos específicos que, en combinación, ocurren pocas veces en otros tipos de discurso<sup>12</sup>.

Para facilitar a identificação das marcas textuais evidenciadas pelo autor mencionado e que podem não ser assim tão óbvias, convém definir alguns conceitos que são de fundamental importância para a compreensão da obra e que serão repetidos frequentemente durante este trabalho.

### 1.1.1. Romance

Entre as variadas formas de expressão literária, cada uma com as suas particularidades, o romance merece posição de destaque neste trabalho. Apesar das traduções *novel* em inglês e *novela* em espanhol, o termo não deve ser confundido com o significado de “novela” em português e a sua definição é de fundamental importância para o presente estudo.

Enquanto forma bastante popular do modo narrativo, o romance já foi definido diversas vezes por pormenores que vão muito além da extensão da obra. Uma análise de *O Livro do Riso e do Esquecimento* exige uma reflexão mais detalhada acerca do romance pois não se trata de uma obra automaticamente compreendida como tal. A escrita dinâmica de Milan Kundera deixa, num primeiro momento, a dúvida se a obra, dividida em sete partes aparentemente desconexas, seria um romance ou uma compilação de contos.

According to Kundera, no country has a monopoly on the great novel, rather innovations appear in different places at different times. The genre begins for him in Italy with Boccaccio, moves to France and Spain with Rabelais and Cervantes, and continues to cross borders and take on new incarnations with authors like Sterne, Fielding, Diderot, Tolstoy, Dostoyevsky, Balzac, Flaubert, Proust and Joyce<sup>13</sup>.

Além do breve panorama histórico exposto pelo autor, a princípio, convém observar os elementos principais da narrativa, e do romance, por consequência, apontados por Miller<sup>14</sup>,

---

<sup>11</sup> Teun a Van Dijk, *op. cit.*, p. 119.

<sup>12</sup> Idem, *ibid.*, p. 120.

<sup>13</sup> Corine Tachtiris, “Relation and Identity: Milan Kundera and Dany Laferrière redefine the world”, *The Comparatist*, Ann Arbor, n. 36, 2012, p. 184.

<sup>14</sup> J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 75.

divididos em três: em primeiro lugar, uma situação inicial com uma sequência que cause alguma mudança nessa situação; em segundo lugar, uma personificação, a criação de personagens por sinais que os representem, tendo o número mínimo de três (o protagonista, o antagonista e a testemunha, que pode ser o leitor); e em terceiro lugar, deve haver um padrão ou repetição de elementos chave em torno da figura ou elemento central da narrativa.

Considerando alguma flexibilidade dos três pontos apresentados, é possível aplicar em maior ou menor grau o esquema proposto às narrativas de maneira geral, o que inclui, obviamente, o romance, uma vez que:

O romance é, pois, antes de mais uma *narrativa*; o romancista coloca-se entre o leitor e a realidade que lhe quer mostrar e interpreta-a para ele, enquanto que no teatro o espectador é colocado diretamente em face dos acontecimentos que se desenrolam em cena<sup>15</sup>.

A posição intermediária ocupada pelo romancista atribui a si grande responsabilidade e o coloca em posição privilegiada, permitindo a manipulação de todo o material a ser narrado para que seja colocado da forma que melhor lhe convier à disposição do leitor.

Bourneouf e Ouellet<sup>16</sup> observam que o romance tende, muitas vezes, a absorver, não só outros gêneros literários, como também outras artes e por isso nada parece escapar à sua voracidade, que se enriquece com todo o material artístico que toma emprestado:

O caráter <<aberto>> do género, que permite trocas recíprocas, a sua aptidão para integrar, segundo dosagens diversas, os elementos mais díspares - documentos em bruto, fábulas, reflexões filosóficas, preceitos morais, canto poético, descrições -, a sua ausência de fronteiras, numa palavra, contribui para fazer o seu sucesso - cada um acaba por nele encontrar o que procura - e para lhe assegurar longa vida: a extrema maleabilidade permitiu-lhe sair triunfante de todas as crises. Estes mesmos traços tornam aventureira toda a tentativa para definir o género<sup>17</sup>.

Os autores alertam ainda para o risco que há nas tentativas de classificar o romance, uma vez que, caso não seja apoiada sobre critérios objetivos, corre o risco de se tornar uma empresa vã, que na melhor das hipóteses acaba por fornecer pontos de referência aproximativos<sup>18</sup>:

O romancista vai ter de localizar, talhar, privilegiar certos factos que lhe parecem importantes, e deixar outros na sombra. Numa palavra, ele *compõe* a história para produzir um certo efeito no leitor, para reter a sua atenção, comovê-lo, provocar a sua reflexão. Organiza, portanto, a matéria prima da sua história para lhe dar uma *forma* artística.<sup>19</sup> 31

Chklovski<sup>20</sup> chama a atenção para o fato de o romance ter sido precedido pela recolha de novelas, enfatizando que não se trata necessariamente de uma relação causal, mas sim de

---

<sup>15</sup> Roland Bourneouf; Réal Ouellet, *O Universo do Romance*, trad. José Carlos Seabra Pereira, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, p. 29-30.

<sup>16</sup> Idem, *ibid.*, p. 25,27.

<sup>17</sup> Idem, *ibid.*, p. 27.

<sup>18</sup> Idem, *ibid.*, p. 35-36.

<sup>19</sup> Idem, *ibid.*, p. 31.

<sup>20</sup> Viktor Chklovski, "A Construção da Novela e do Romance" in Tzvetan Todorov (Org.), *Teoria da Literatura*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 60, 65, 68

uma sequência cronológica e, talvez por isso, seja perceptível que algumas obras pareçam ter tido vida autônoma antes de serem encaixadas para se tornarem um romance, como no exemplo citado, *Dom Quixote*.

No entanto, para demonstrar que, apesar deste contato histórico entre os dois estilos, os laços entre ambos não são tão sólidos, Eikhenbaum<sup>21</sup> expõe que:

O romance e a novela não são formas homogêneas, mas, pelo contrário, formas profundamente estranhas uma à outra. É por isso que não se desenvolvem simultaneamente, nem com a mesma intensidade, numa mesma literatura. O romance é uma forma sincrética (pouco importa que se tenha desenvolvido diretamente a partir da recolha de novelas, ou se se complicou ao integrar descrições de costumes); a novela é uma forma fundamental, elementar (o que não quer dizer primitiva). O romance vem da história, da narrativa de viagens; a novela vem do conto, da anedota. Com efeito, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pelo comprimento da obra. Diversos escritores e diferentes literaturas cultivam ou o romance ou a novela.

Ainda ao comparar a novela com o romance, Eikhenbaum<sup>22</sup> aponta que ao primeiro cabe posicionar o clímax no final, tal como numa escalada em que o ponto mais importante é justamente a chegada ao topo, enquanto, no romance, todo o percurso é cuidadosamente desenvolvido como um longo e detalhado passeio, fazendo com que a narrativa prossiga após o clímax num declive suave até o final, como um regresso tranquilo do passeio, tendo mais importância detalhes como a técnica utilizada para afrouxar a ação, combinar e soltar elementos heterogêneos e o desenvolvimento e ligação entre episódios, criando centros de interesses diferentes onde serão conduzidas intrigas paralelas, guiando o romance para um final enfraquecido, e não reforçado, após o momento culminante da ação principal.

Silva<sup>23</sup> defende a liberdade de formas do romance ao afirmar que, além de ser uma forma relativamente moderna da literatura, não tem modelos a imitar ou regras a obedecer, uma vez que não possui antepassados ilustres na literatura greco-latina, permanecendo, assim, a forma literária mais importante da atualidade, não só pelas suas possibilidades expressivas, mas também pela difusão e influência que atinge entre o público:

Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polémico, etc. o romancista, de autor pouco considerado na república das letras, transformou-se num escritor prestigiado em extremo, dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Boris Eikhenbaum, “Sobre a Teoria da Prosa” in Tzvetan Todorov (Org.), *Teoria da Literatura*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 76.

<sup>22</sup> Idem, *ibid.*, p. 76-77.

<sup>23</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina (8ª edição), 1997, p. 672, 678, 684.

<sup>24</sup> Idem, *ibid.*, p. 671.

Miller<sup>25</sup> dá uma breve descrição do que acredita ser o efeito provocado no leitor pelo romance:

The reader of a novel detaches himself or herself from the immediately surrounding world of real-life obligations. With the help of those black marks on the page or images on the screen the reader or spectator comes to dwell in an imaginary world whose links to the real world are more or less indirect.

Em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, o narrador parece ter noção da confusão que causa no leitor com o seu romance diferenciado e apresenta uma discussão em torno do tema. Banaka, um de seus personagens, chega a questionar Bibi, potencial escritora de um romance, sobre o conceito da palavra<sup>26</sup>. Banaka afirma que “o romance é fruto de uma ilusão humana. A ilusão de podermos compreender o outro” (p. 108)<sup>27</sup>. Banaka discorre sobre a pretensão irreal de escrever um romance, devido à impossibilidade de conhecer a multiplicidade de personagens que nele se inserem, como se fosse colocada de propósito uma piada metalinguística nessa parte da narrativa (p. 108-109).

O autor Milan Kundera tem uma relação tão estreita com os romances que chegou a publicar uma coletânea de ensaios a respeito do tema: *A Arte do Romance*<sup>28</sup>. Nesta obra, o autor coloca inúmeras definições sobre o que considera ser o romance e o romancista. Entre diversas descrições, o autor afirma que o romance é a obra supranacional que pertence a toda a Europa e acompanha o homem desde o princípio dos tempos modernos, escrevendo, assim, a sua própria história e mantendo a sua função intrínseca de descobrir o que somente o romance pode descobrir, o que faz com que seja uma longa interrogação que prioriza sempre um questionamento ao invés de um preceito moral, marcado pela ausência de um juiz supremo, o que permite discorrer sobre o bem e o mal de maneira que não estejam nitidamente discerníveis, integrando a poesia e a filosofia da maneira exclusiva que assim é capaz de fazer, resultando num território em que ninguém é dono da verdade<sup>29</sup>. Nas palavras do autor, um bom exemplo da abrangência daquilo que diz ser o romance resume-se em dizer que:

O espírito do romance é o espírito de complexidade. Cada romance diz ao leitor: “As coisas são mais complicadas do que você pensa”. Essa é a eterna verdade do romance que, entretanto, é ouvida cada vez menos no alarido das respostas simples e rápidas que precedem a questão e a excluem<sup>30</sup>.

Além disso, Kundera<sup>31</sup> ainda afirma que sua obra está numa categoria que vai além do romance psicológico e que as situações enfrentadas por seus personagens apresentam enigmas

---

<sup>25</sup> J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 68.

<sup>26</sup> Milan Kundera, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 108.

<sup>27</sup> Devido ao enorme número de referências feitas à obra supracitada, a partir deste ponto, as referências serão indicadas somente com o número da página (ou bloco de páginas) a que a citação fizer referência para que não polua visualmente o trabalho, não comprometa a leitura e ainda assim apresente a fonte consultada, sem correr o risco de causar confusão com outras fontes, uma vez que esta será a única obra referenciada desta maneira

<sup>28</sup> Milan Kundera, *A Arte do Romance*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

<sup>29</sup> Idem, *ibid.*, p. 13-147.

<sup>30</sup> Idem, *ibid.*, p. 24.

<sup>31</sup> Idem, *ibid.*, p. 29-33.

que vão além dos limites da psicologia. Apesar de afirmar que tudo que é necessário saber sobre História para entender os seus romances está presente nas obras e que atua como um cenógrafo ao escolher elementos históricos indispensáveis à ação de seus romances, o autor considera que a História deve ser compreendida e analisada como situação existencial, até mesmo porque também afirma que a História contada das sociedades deixa de lado elementos marcantes da história do homem, uma vez que não são interessantes senão sob uma perspectiva antropológica<sup>32</sup>.

Além de definir o romance como “A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência”<sup>33</sup>, o autor ainda afirma que:

O romance não examina a realidade mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir, isso quer dizer: “ser-no-mundo”. É preciso portanto compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades*<sup>34</sup>.

Ao discorrer sobre o que é o romance para Milan Kundera, Daniel Just<sup>35</sup> propõe que:

The novel is not a one-way communication directed from writers to readers, but a complex conversation in which both readers and writers – for writers, too, need to read in order to avoid repeating what was said before – are shaped by works written by others. Writers do not write good novels because prior to the act of composing they established an authentic relation with themselves, as Sartre’s theory of the novel would have it. Their relation with themselves and the world is a result of their literary practice, not its cause.

Com isso, não restam dúvidas que a obra trabalhada é, de fato, um romance. As sete partes, numeradas e nomeadas, são articuladas de forma que constroem um cenário e uma protagonista. Apresenta diversas ênfases e reflexões elaboradas sobre variados temas, mas gira em torno somente de um deles e utiliza uma multiplicidade de personagens que colaboram na construção de somente uma. O que é reforçado ao se observar que:

(...) é essa coisa (essa coisa abstrata a que chamo tema) que dá ao conjunto do romance uma coerência interior, a menos visível, a mais importante. Em *O livro do riso e do esquecimento*, a coerência do conjunto é criada unicamente pela unidade de alguns temas (e motivos) que são variados. É um romance? Sim, na minha opinião. O romance é uma meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários<sup>36</sup>.

Realmente as relações apontadas aqui não são óbvias num primeiro momento e podem passar sem serem notadas por um leitor menos atento, mas o próprio narrador chega a deixar explícito que:

---

<sup>32</sup> Idem, *ibid.*, p. 41-43.

<sup>33</sup> Idem, *ibid.*, p. 136.

<sup>34</sup> Idem, *ibid.*, p. 46.

<sup>35</sup> Daniel Just, “Literature and Learning How to Live: Milan Kundera’s theory of the novel as a quest for maturity”, *Comparative Literature*, Duke University Press, v. 68, n° 2, p. 235-250, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1215/00104124-3507972>>, Acesso em: 23 mai 2016, p. 247.

<sup>36</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 81.

Este livro todo é um romance em forma de variações. As diferentes partes se seguem como as diferentes etapas de uma viagem que conduz ao interior de um tema, ao interior de um pensamento, ao interior de uma só e única situação cujo sentido se perde para mim na imensidão. É um romance sobre Tamina e, no momento em que Tamina sai de cena, é um romance para Tamina. Ela é a principal personagem e o principal ouvinte, e todas as outras histórias são uma variação sobre sua história e se reúnem na sua vida como num espelho. É um romance sobre o riso e sobre o esquecimento, sobre o esquecimento e sobre Praga, sobre Praga e sobre os anjos (...) (194-195).

Anos antes, o autor havia publicado o livro *Risíveis Amores*<sup>37</sup> uma compilação de sete contos. Esta publicação anterior reforça a dúvida do leitor sobre a classificação da obra, mas a estrutura em *O Livro do Riso e do Esquecimento* mantém uma solidez muito maior nas referências interligadas, na temática, na protagonista e nos cenários do que as coincidências dos sete contos do livro anterior que simplesmente giram em torno do mesmo assunto.

Por tais razões, *O Livro do Riso e do Esquecimento* é um romance sobre o exílio e que, de forma bastante livre, autêntica e original, mistura elementos históricos, fictícios, concretos e oníricos para construir a sua protagonista num cenário de instabilidade e repressão política, com profundas e variadas reflexões e elaborações das personagens em foco, pois “A forma do romance é liberdade quase ilimitada”<sup>38</sup>.

### 1.1.2. Exílio

O tema de uma obra literária não costuma ser algo de definição complexa. Apesar das variadas formas de escritas possíveis, normalmente está bem claro o assunto de que se trata, deixando para outros aspectos do texto o teor misterioso da obra. No entanto, até mesmo nesse aspecto, a escrita pouco convencional de Milan Kundera testa os seus leitores, fazendo uma espécie de desafio para que se consiga encontrar o tema central da obra. Com uma análise cuidadosa do texto, levando em conta também as marcas características do autor, é possível estabelecer, como tema central da narrativa, o exílio.

Apesar das partes que parecem se desenvolver em paralelo, é possível observar que:

Ao longo do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo o seu sentido e realizam uma certa construção na qual se encontram unidas por uma ideia ou tema em comum. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala). Podemos também falar do tema da obra inteira, assim como do tema das suas partes. Cada obra escrita numa língua provida de sentido possui um tema<sup>39</sup>.

O mesmo autor ainda afirma que o processo literário é organizado em torno da escolha do tema e sua elaboração, além de defender que a construção a partir de um tema único que se revela ao longo da obra é o que mantém a sua unidade<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Idem, *Risíveis Amores*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira (27ª edição), 1985.

<sup>38</sup> Idem, *A Arte do Romance*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 81-82.

<sup>39</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 141.

<sup>40</sup> Idem, *ibid.* p. 141.

O próprio Milan Kundera<sup>41</sup> acredita que “(...) existe algo de mais profundo que assegura a coerência de um romance: a unidade temática. E sempre foi assim, aliás”. E prossegue afirmando que:

Um tema é uma interrogação existencial. E cada vez mais me dou conta de que tal interrogação é, afinal, o exame de palavras particulares, de palavras-tema. O que me leva a insistir: o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais. É como a “série de notas”<sup>42</sup>.

Silva<sup>43</sup> chega a considerar que o elemento central, seja ele algo físico ou uma realidade sociológica, pode ser considerado o protagonista da obra, uma vez que se encontra intimamente vinculado a personagens individuais. De fato, o exílio é o que orienta a construção da protagonista e mantém a coesão entre as partes da obra aqui trabalhada, mas, por uma questão prática, fica determinado desde já que o exílio é o tema e a protagonista é Tamina.

As considerações acerca do exílio devem ir muito além de uma simples definição da palavra. É claro que as definições e sinônimos apontados por Perfeito<sup>44</sup> constroem o significado da palavra, definindo o exilado como aquele que foi expulso da sua pátria, ou que resolveu sair voluntariamente por motivos possivelmente políticos ou religiosos. Apesar de haver algumas diferenças pontuais entre as razões que fazem com que as pessoas abandonem seus países, é possível considerar que todos que assim o fazem são exilados, tenham eles fugido, emigrado ou sido expulsos. No entanto, a aplicação da palavra implica uma série de outros conceitos que são criados pelos contextos e tornam a sua interpretação consideravelmente mais complexa:

Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. And while it is true that literature and history contain heroic, romantic, glorious, even triumphant episodes in an exile's life, these are no more than efforts meant to overcome the crippling sorrow of estrangement. The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever<sup>45</sup>.

Sendo o próprio autor da obra, Milan Kundera, exilado, é possível imaginar as razões que o teriam motivado a escrever sobre o tema. Certamente, a sua experiência de vida contribui para a elaboração da sua obra e também se reflete na construção da protagonista, o que representa uma característica particular do autor, mas não necessariamente exclusiva. Said<sup>46</sup> aponta o trabalho de exilados, emigrantes e refugiados como responsável por grande parte da cultura ocidental moderna. O autor ainda evidencia o impacto inquietante das obras com essa característica ao dizer que “Composure and serenity are the last things associated

---

<sup>41</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 81.

<sup>42</sup> Idem, *ibid.*, p. 82.

<sup>43</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 703.

<sup>44</sup> Abílio Alves Bonito Perfeito, *Dicionário da Língua Portuguesa 2009: Acordo ortográfico*, Porto, Porto Editora, 2008, p. 521, 691, 693.

<sup>45</sup> Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University, 2000, p. 173.

<sup>46</sup> Idem *ibid.*, p. 173.

with the work of exiles. Artists in exile are decidedly unpleasant, and their stubbornness insinuates itself into even their exalted works”<sup>47</sup>.

Aparentemente, o apego à pátria é algo mais forte do que se pode perceber até o momento em que o indivíduo é privado disso, o que vem a ser evidenciado no momento em que ocorre o exílio e é imediatamente refletido na produção artística de quem se encontra em tal situação:

We come to nationalism and its essential association with exile. Nationalism is an assertion of belonging in and to a place, a people, a heritage. It affirms the home created by a community of language, culture, and customs; and, by so doing, it fends off exile, fights to prevent its ravages. Indeed, the interplay between nationalism and exile is like Hegel’s dialectic of servant and master, opposites informing and constituting each other<sup>48</sup> (SAID, 2000: 176).

Esta oposição colocada pelo autor entre nacionalismo e exílio faz com que os termos sejam complementares e o significado de um esteja intrinsecamente atrelado ao do outro. A coletividade do nacionalismo se opõe à solidão do exílio e à falta de amparo cultural e institucional pela perda daquilo que o nacionalismo representa, o que coloca o indivíduo exilado numa constante tentativa de reconstrução da vida que ficou despedaçada pela emigração<sup>49</sup>.

Com isso, mesmo tendo diferentes razões para deixar a terra natal, o impacto da mudança nos exilados não deixa de ser parecido:

Y es que, aunque ciertos matices derivados de las condiciones de partida de su tierra de origen, de la duración del destierro y de la evolución interna de su país mientras el exiliado está fuera, marquen la diferencia entre un exilio y otro, el impacto del destierro en la mente del que se marcha es el mismo. La forma en que se desenvuelve en la tierra que le acoge, los mecanismos de socialización son idénticos y, sin duda, la relación que establece con la tierra de la que partió también lo es; la nostalgia, el sentimiento de ruptura vital, el desarraigo, son comunes<sup>50</sup>.

A nostalgia, a constante lembrança do universo anterior em comparação com o atual em que vive o exilado é como uma sombra que nunca o abandona. Esse fantasma do passado vive em conflito com o presente na vida do exilado, de maneira positiva ou negativa, mas constante:

For an exile, habits of life, expression, or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. This both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally, there is a unique pleasure in this sort of apprehension, especially if the exile is conscious of other contrapuntal juxtapositions that diminish orthodox judgement and elevate appreciative sympathy. There is also a particular sense of achievement in acting as if one were at home wherever one happens to be<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Idem *ibid.*, p. 182.

<sup>48</sup> Idem *ibid.*, p. 176.

<sup>49</sup> Idem *ibid.*, p. 177.

<sup>50</sup> Inmaculada Cordero Olivero, “El Exilio Permanente”, *Revista de Historia Contemporánea*, Sevilla, nº 7, 1996, p. 397-398.

<sup>51</sup> Edward W. Said, *op. cit.*, p. 186.

Outra questão extremamente importante na vida do exilado e que jamais o abandona é a volta para casa. Para além das questões burocráticas e institucionais particulares de cada caso, a vida do exilado agora é diferente. Assim como a sua pátria o construiu de determinada maneira que lhe deu a sensação de não pertencer ao novo ambiente, a vivência no exílio molda o indivíduo fazendo com que não se encaixe mais no ambiente anterior da mesma forma que antes da emigração. As novas experiências, dificuldades e conquistas do exilado continuaram influenciando-o e transformando-o de maneira diferente daqueles que ficaram para trás. Ou seja: a volta para casa não é algo simples e fácil como uma suposta idealização pode fazer parecer. Trata-se da reinserção de alguém que agora é um cidadão diferente num ambiente em que a coletividade não passou pelas suas mesmas transformações individuais:

El regreso es difícil, y esa dificultad es directamente proporcional al tiempo transcurrido y, sobre todo, a los cambios ocurridos en el país de origen mientras el exiliado está fuera. En algunos casos, el retorno es casi imposible y el exiliado termina sintiéndose extraño en su país de origen y en su país de adopción. En cierta medida, el desterrado termina siendo un desarraigado y si bien para una parte del exilio, el intelectual fundamentalmente, esa sensación de <<no pertenencia>> puede servir para ampliar su horizonte personal hasta superar la necesidad de formar parte de algún lugar y considerarse <<ciudadano del mundo>>, como muchos de quienes protagonizaron el exilio que vamos analizar, los más no consiguen recuperarse psíquicamente de su destierro<sup>52</sup>.

Said<sup>53</sup> simplifica tais questões ao afirmar que a vida do exilado segue o ritmo de um calendário diferente. As transformações são imensas e irreversíveis, o que faz com que o exílio deixe de ter uma dimensão puramente geográfica e se transforme em algo profundamente psicológico e pessoal da vida de cada exilado:

La emigración produce inevitablemente cambios en la identidad individual y cultural del individuo: a los desplazamientos en el espacio corresponden desplazamientos psicológicos. Muchos aspectos de la identidad personal del que emigra son cuestionados cuando éste se ve forzado (y sucede sobre todo por necesidades materiales) a afrontar una nueva vida. Una larga serie de influencias y presiones sociales cuestionan la imagen que tiene de sí mismo, provocando una redefinición de su identidad que pasa por las relaciones a menudo arduas con personas de nacionalidad distinta mediante la conquista de su confianza cuando prevalecen los prejuicios y la desconfianza<sup>54</sup>.

Essas mudanças na identidade individual e na personalidade são fatores que alteram também a percepção que o exilado tem do ambiente à sua volta, o que justifica a dificuldade, tanto de inserção no ambiente estranho em que se encontra, quanto de retorno ao ambiente onde não mais pertence:

No obstante, aunque lo consiguiera, la vuelta es siempre imposible. El exiliado ha sufrido un doble proceso: la sublimación de su tierra y la congelación mental de la imagen de su patria. (...) Eso crea un extrañamiento entre la imagen mental del exiliado y la realidad que se encuentra a la vuelta. El retorno, en el pleno sentido de reintegración que tiene la palabra, es imposible. Cuando el exiliado toma conciencia de esa imposibilidad, se da cuenta que su exilio es una ruptura total en su experiencia vital. Ese corte

---

<sup>52</sup> Inmaculada Cordero Olivero, *op. cit.*, p. 398.

<sup>53</sup> Edward W. Said, *op. cit.*, p. 186.

<sup>54</sup> Nora Moll, "Imágenes del 'Otro': La literatura y los estudios interculturales" in Armando Gnisci (Org.), *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, Cap. 8, p. 382.

traumático impide tanto la reintegración a su tierra, como la asimilación total en la que le cobija. El exilio se convierte entonces, en una condición vital, un exilio sin fin<sup>55</sup>.

Por fim, é possível concluir que o exílio traz consigo uma variedade de sensações e sentimentos que serão refletidos nas ações daqueles que são exilados, tais como a nostalgia, a saudade, a idealização de um passado inatingível, a sensação de estar sempre deslocado e a dificuldade da volta para casa, inclusive pelo fato de o conceito de “casa” ser impreciso na condição do exilado. O exílio é o fio condutor das sete partes de *O Livro do Riso e do Esquecimento* e este trabalho apresentará como as suas características se projetam em Tamina, protagonista do romance, fazendo com que seja a materialização de todas as abstrações do conceito:

Nombreuses sont les œuvres littéraires et cinématographiques qui se penchent sur les déceptions et conflits que l'émigré ou l'exilé éprouvent, une fois rentrés au pays natal, en raison d'un sentiment dominant d'étrangeté et du malaise intime et lourd de ne plus pouvoir reconnaître ni être reconnu. C'est, en définitive, dans cette position dysphorique et désacralisée que Milan Kundera place ses personnages émigrés<sup>56</sup>.

Na obra, as referências ao exílio aparecem constantemente como momentos de mudança, passagem, ruptura, algum tipo de transformação significativa para as personagens, seja de forma mais direta ou indireta. Muitas das referências que serão aqui apontadas não aparecem de maneira explícita na obra e talvez não tenham sido propositalmente arquitetadas pelo autor, mas ainda assim carregam o peso da ruptura imposta pela condição do exilado.

### 1.1.3. O gênero feminino e a representação de gênero

Milan Kundera sempre descreve suas personagens de maneira muito rica, peculiar, e às vezes intrigante, principalmente as femininas. A sua maneira de representar a mulher é muito particular e conduz o leitor pela obra interferindo na interpretação que faz. Tal particularidade é justamente uma das razões de este trabalho estar centrado na sua protagonista. No entanto, apesar de a protagonista ser uma mulher, o foco do trabalho é bem claro ao propor a construção da protagonista como representação do exílio.

Sendo assim, o trabalho não chega a ser puramente sobre a representação de gênero, mas não é algo que se possa descartar, cabendo aqui algumas considerações importantes sobre o tema, a começar pela representação em si:

Representation is an extremely elastic notion which extends all the way from a stone representing a man to a novel representing a day in the life of several Dubliners. Sometimes one thing can stand for a whole group of things, as when the word “tree” stands for a concept that “covers” a multitude of individual things, or a political representative stands for a people, or a stick figure stands for the general concept of man, or a narrative represents a whole

---

<sup>55</sup> Inmaculada Cordero Olivero, *op. cit.*, p. 416-417.

<sup>56</sup> Ana Paula Coutinho Mendes, “L’Arithmétique de L’Émigration Selon Milan Kundera” in *Espaces de la Francophonie en Débat*, Colloque International, Universidade do Porto, 2006, p. 97-108, Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/53345/2/000119281.pdf>>, Acesso em: 09 fev 2017, p. 102.

series of events. And the representational sign never seems to occur in isolation from a whole network of other signs (...) <sup>57</sup>.

Levando em consideração o que foi exposto sobre representação, é possível encontrar uma abordagem mais desconstrutivista para chegar à representação da mulher, uma vez que a desconstrução “funciona como una modalidad concreta de lectura de textos que subvierte el principio medular de la crítica: la idea de que un texto posea una suerte de fundamentos para una lectura <<adecuada>>” <sup>58</sup>. Ou seja: uma abordagem desconstrutivista permite rever alguns conceitos enraizados pelo seu uso massivo ao longo do tempo de forma que estes possam ser reinterpretados, proporcionando novas definições.

Em primeiro lugar, deve-se compreender melhor a questão da representação de gênero, uma vez que o termo implica uma reflexão muito mais profunda do que a simplicidade da palavra sugere.

Considerando a palavra *gênero* como a tradução direta da palavra *gender*, é possível observar o que aponta Jehlen <sup>59</sup>, ao afirmar que a definição de gênero é uma ideia mais cultural que biológica, comparável a questões identitárias como as distinções de classe, raça, nacionalidade ou religiosidade. Como exemplo disso, a autora propõe a constante divisão binária usada na literatura e as suas conseqüentes implicações: homem e mulher. A autora ainda reforça ao afirmar que “(...) for if women recognize femininity better than men that can only mean that femininity is a performance and not a natural mode of being” <sup>60</sup>.

De maneira mais detalhada, pode-se observar que:

El pensamiento de la diferencia se basa en la constatación de que si todo ser humano nace en un cuerpo sexuado, masculino o femenino, y si toda su experiencia está determinada por la pertenencia a un género sexual, también el sujeto del conocimiento es sexuado, el saber institucional, en cambio, nunca ha hecho hincapié en la naturaleza sexuada del sujeto, dejando que se presumiera que es <<neutro>>, mientras que, en cuanto producto de un sistema masculino, siempre ha sido únicamente <<varón>>. Las mujeres, que evidentemente no se pueden reconocer en él, fundan así el proyecto de un saber de signo contrario, en femenino, basado precisamente en la diferencia <sup>61</sup>.

Eagleton <sup>62</sup> reforça a existência dessa diferença ao colocar a literatura como discurso “não-pragmático”, sem finalidade prática e que se refere apenas ao estado geral das coisas, o que faz com que uma maneira de falar sobre a mulher não representa uma mulher específica, da vida real em particular, mas sim um reflexo da ideia geral que se tem do termo.

---

<sup>57</sup> W. J. T. Mitchell, “Representation” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 1, p. 13.

<sup>58</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, Madrid, Cátedra (7ª edição), 2010, p. 132.

<sup>59</sup> Myra Jehlen, “Gender” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, cap. 19, p. 264.

<sup>60</sup> Idem, *ibid.*, p. 269.

<sup>61</sup> Elena Gajeri, “Los Estudios Sobre Mujeres y Los Estudios de Género: La literatura y los estudios interculturales” in Armando Gnisci (Org.), *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, Cap. 10, p. 445.

<sup>62</sup> Terry Eagleton, *Teoria da Literatura: Uma introdução*, trad. Waltensir Dutra, São Paulo, Martins Fontes (4ª edição), 2001, p. 10.

As construções sociais em torno do termo gênero, sem dúvida, foram solidificadas ao longo de muitos anos de constantes repetições para que se chegasse ao padrão que veio a se tornar tradicional em que o masculino se opõe ao feminino com todas as definições taxativas do que pertence ou não a um e a outro, deixando ainda polêmicas as demais questões como as de identidade de gênero em oposição ao sexo do indivíduo.

No entanto, ainda que possua uma flexibilidade maior do que a divisão binária faz parecer, a superioridade histórica do gênero masculino acaba deixando implícito que representações de gênero dizem respeito somente à mulher e ao gênero feminino:

This should suggest what it is useful nonetheless to say explicitly: that speaking of gender does not mean speaking only of women. As a critical term “gender” invokes women only insofar as in its absence they are essentially invisible. And it brings them up not only for their own interest but to signal the sexed nature of men as well, and beyond that the way the sexed nature of both women and men is not natural but cultural. In this sense, gender may be opposed to sex as culture is to nature so that its relation to sexual nature is unknown and probably unknowable: how, after all, do we speak of human beings outside of culture? From the perspective of gender, identity is a role, character traits are not autonomous qualities but functions and ways of relating. Actions define actors rather than vice versa. Connoting history and not nature, gender is *not* a category of human nature<sup>63</sup>.

Gajeri<sup>64</sup> afirma que essa diferença cultural imposta como se fosse algo natural é o que resulta no posicionamento da mulher como o polo negativo do homem, ficando, assim, marginalizada. A autora ainda explica o objetivo da crítica feminista como sendo o reconhecimento da mulher, da essência feminina inalterável, em contraste com a função social que ela ocupa devido ao sexo biológico:

Este planteamiento da paso a una veta de estudios sobre las figuras y los mitos femeninos que permiten reconstruir, a través del análisis de las representaciones literarias y de las variantes presentes en el imaginario masculino, cómo el concepto de feminidad cambia con las épocas históricas y sobre todo en relación al sistema de valores patriarcales y masculinos que está en el origen de las <<molestias textuales>><sup>65</sup>.

Prova dessas mudanças de conceito ao longo do tempo são os mais recentes estudos feministas, que trazem uma nova abordagem para a representação do gênero feminino, não só para a literatura, mas para a compreensão de uma maneira mais generalizada: “Los estudios de género, como hemos visto, tienden a impregnar áreas culturales diversas y actualmente asistimos a un verdadero *boom* transversal de la perspectiva crítica feminista”<sup>66</sup>.

Gajeri<sup>67</sup> coloca os estudos sobre mulheres e gênero em posição de evidência, como sendo uma fronteira do saber contemporâneo por proporcionarem visões de mundo diferentes, o que também dá importância à crítica literária e o seu teor político, uma vez que a literatura,

---

<sup>63</sup> Myra Jehlen, *op. cit.*, p. 265.

<sup>64</sup> Elena Gajeri, *op. cit.*, p. 446.

<sup>65</sup> *Idem*, *ibid.*, p. 464-465.

<sup>66</sup> *Idem*, *ibid.*, p. 479-480.

<sup>67</sup> *Idem*, *ibid.*, p. 441-443.

desde sempre, é o ambiente onde se refletem as tradições e os pensamentos, tanto os mais tradicionalmente machistas, quanto os mais emancipatórios e feministas.

Pode-se dizer que estas definições, de maneira geral, dividem as representações em dois blocos: um conservador, com a mulher em constante papel de submissão; e outro moderno, transgressor, que reconstrói a representação feminina do zero, às vezes ignorando o que é histórico e as vezes contradizendo propositalmente o que é tradicional.

A obra de Kundera não pode ser classificada em nenhum desses dois blocos. São posições demasiadamente radicais para uma obra tão autêntica. Inclusive, é extremamente interessante observar no romance como o narrador passeia entre um e outro, como a mulher assume papéis diferentes dependendo de cada situação e como que há uma variedade enorme de mulheres com características tão distintas.

No entanto, a divisão binária está constantemente sendo reafirmada. Há sempre o homem e a mulher. A mulher, por vezes, detém o poder de maneira mais abstrata, mas o homem detém o poder de maneira mais concreta. O homem tem o emprego fixo, perseguido pelo governo, mantido graças à ausência de contato com a irmã exilada (p. 120), o tem o sólido trabalho no açougue na cidade pequena onde trabalha (p. 141), enquanto a mulher somente acompanha o marido e acaba tendo que trabalhar num balcão de bar em troca de pouco dinheiro (p. 97-101). Numa relação sexual a três, há duas mulheres, mas não dois homens (p. 60).

A definição do próprio autor dá um exemplo da maneira como costuma retratar a o gênero masculino em relação ao feminino em suas obras:

MACHO (e misógino). O macho adora a feminilidade e deseja dominar o que adora. Exaltando a feminilidade arquetípica da mulher dominada (sua maternidade, sua fecundidade, sua fragilidade, seu caráter caseiro, seu sentimentalismo etc.), ele exalta sua própria virilidade. Em compensação, o misógino tem horror da feminilidade, foge das mulheres excessivamente mulheres. O ideal do macho: a família. O ideal do misógino: ser solteiro com muitas amantes; ou: casado com uma mulher amada sem filhos<sup>68</sup>.

“Tradicional” jamais será uma palavra adequada para descrever a obra de Milan Kundera ou a maneira como representa a mulher. Há uma liberdade sexual peculiar e uma relativa autonomia interessante. Mas também não há como ignorar que, na representação de gênero feita pelo autor, o padrão binário é constante. No caso específico de *O Livro do Riso e do Esquecimento*, o padrão binário pode ser referido intencionalmente ao colocar uma mulher como representação do exílio em referência à fragilidade do gênero que se assemelha à fragilidade da pessoa exilada.

---

<sup>68</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 129

# Capítulo 2

## 2.1. Sobre o autor

Para uma melhor compreensão da obra que este trabalho analisa, é conveniente observar, neste momento, a própria definição da palavra *autor*. É interessante verificar que Pease<sup>69</sup> associa ao termo características como iniciativa, autonomia, inventividade, criatividade, autoridade e originalidade. De acordo com as repetidas descrições da obra ao longo deste trabalho, não é de se surpreender que o termo, assim como as características atreladas, possa ser fortemente vinculado ao escritor Milan Kundera.

Nascido em 1929 na cidade de Brno, então Tchecoslováquia, Milan Kundera se juntou ao Partido Comunista em 1947 tendo acolhido a ocupação comunista em 1948, mas foi expulso do partido em 1950 alegando ter dito algo que não deveria<sup>70</sup>.

Enquanto jovem, foi expulso da universidade, tornando-se operário e pianista em um grupo musical, começando então a escrever e concluindo seu primeiro romance, *A Brincadeira*, em 1962, que viria a ser editado em 1967 e tornar-se-ia sucesso na Tchecoslováquia, abrindo caminho para o livro que viria a seguir, *Risíveis Amores*<sup>71</sup>.

No entanto, com a invasão militar de 1968, perde o cargo que ocupava no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Praga, é impedido de continuar a publicar e tem seus livros retirados das bibliotecas, além do nome apagado das listas telefônicas<sup>72</sup>. Nas palavras do próprio autor, “In 1971, after the fall of Dubcek, the new regime looked on me with wary eyes. My books were banned, and I was stripped of all legal means of earning a living”<sup>73</sup>.

Privado do “privilégio de trabalhar”, característica comum a vários de seus personagens, busca exílio na França em 1975, onde segue vivendo e prosperando como escritor<sup>74</sup>.

Čulík<sup>75</sup> resume a trajetória do autor ao relatar que:

Milan Kundera (b. 1929) belonged to that generation of young Czechs who enthusiastically embraced the arrival of communism in Czechoslovakia in 1948. There were a number of these young Stalinists who later developed into major cultural and political figures in post-war Czechoslovakia. Many of them

---

<sup>69</sup> Donald E. Pease, “Author” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 8, p. 105.

<sup>70</sup> Ivon Grenier, “Milan Kundera on Politics and the Novel”, *History of Intellectual Culture*, Calgary, v. 6, nº 1, 2006, p. 1-18, Disponível em: <<https://www.ucalgary.ca/hic/files/hic/grenier-on-kundera-good.pdf>>, Acesso em: 10 fev 2017, p. 3.

<sup>71</sup> Joana Varela, “Postfácio” in Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser*, Lisboa, Dom Quixote (20ª edição), 1998, p. 357.

<sup>72</sup> Idem, *ibid*, p. 357.

<sup>73</sup> Milan Kundera e Arthur Holmberg, “Milan Kundera: interviewed by Arthur Holmberg”, *Performing Arts Journal*, Cambridge, v. 9, nº 1, 1985, p. 25.

<sup>74</sup> Ivon Grenier, *op. cit.*, p. 3.

<sup>75</sup> Jan Čulík, “Man, a Wide Garden: Milan Kundera as a young Stalinist”, *Blok, międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i poststalinowskiej*, 1988, p. 228-229, Disponível em: <[http://eprints.gla.ac.uk/3806/1/Milan\\_Kundera.pdf](http://eprints.gla.ac.uk/3806/1/Milan_Kundera.pdf)>, Acesso em: 20 mar 2017, p. 1.

took part in the 1960s reformist movement, which culminated in the Prague Spring of 1968. After the defeat of that democratic revolution, they became dissidents, some of them ending in exile in the West.

Kundera começa a ter seu trabalho traduzido na França e dá início também à época em que a primeira versão de suas obras passa a ser sempre em francês. Vencedor de diversos prêmios desde então, perde a nacionalidade tcheca em 1981, época da publicação de *O Livro do Riso e do Esquecimento*. No mesmo ano, recebe a nacionalidade francesa do então Presidente François Mitterrand<sup>76</sup>, dois anos depois de ter a sua cidadania tcheca revogada, em 1979<sup>77</sup>.

Apesar da proximidade geográfica, Kundera afasta-se da alma russa, não só pela ocupação sofrida pelo seu país, mas também pelo melodrama sentimental da obra de Dostoievski e aventura-se pelo teatro em uma oportunidade singular, nostálgico pela época em que frequentava o teatro em Praga, hábito que afirma não fazer sentido em Paris<sup>78</sup>. Passada a peça única, Kundera volta à sua zona de conforto, explorando as diversas possibilidades do romance, que, como afirma Varela<sup>79</sup>, é o seu verdadeiro país, dentro do seu terreno, que é a literatura.

Detentor de uma escrita muito particular e extremamente politizada, articulando acontecimentos históricos com uma elaborada ficção e marcante desenvolvimento dos seus personagens, Kundera pode ser descrito como “a skeptical ironist with regards to human pretentions”<sup>80</sup>.

Enquanto cidadão exilado, além de seus característicos pontos de vista sobre determinados temas, Kundera também tem uma visão peculiar da situação daquele que vive no exílio:

In an interview on the definition and significance of “home,” Kundera highlights how he progressively freed himself from the veneration of this concept, pervasive throughout Central Europe, where life seems inconceivable beyond the mythology of personal roots (...). Having settled in France as an alleged exile but harboring no feeling of deprivation, he questions the difference between a presumably authentic life among one’s countrymen and the artificiality of the notion of “outside”<sup>81</sup>.

Kundera deixa explícita a separação que faz entre a sua vida pessoal e a ficção que escreve, não aderindo, em nenhum momento, à escrita autobiográfica, ainda que a sua

---

<sup>76</sup> Joana Varela, *op. cit.*, p. 357.

<sup>77</sup> Corine Tachtiris, *op. cit.*, p. 178-179.

<sup>78</sup> Milan Kundera e Arthur Holmberg, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>79</sup> Joana Varela, *op. cit.*, p. 359.

<sup>80</sup> Joseph Mai, “Humanity’s ‘True Moral Test’: Shame, idyll, and animal vulnerability in Milan Kundera’s *The Unbearable Lightness of Being*”, *Studies In The Novel*, [s.l.], Johns Hopkins university Press, v. 46, n° 1, p. 100-116, 2014, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1353/sdn.2014.0023>>, Acesso em: 17 jun 2017, p. 113.

<sup>81</sup> Nicoletta Pireddu, “European Ulyssiads: Claudio Magris, Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt”, *Comparative Literature*, [s.l.], v. 67, n°3, ago. 2015, p. 267-286, Duke University Press, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1215/00104124-3137216>>, Acesso em: 17 jun 2017, p. 274.

condição de emigrante seja tema constante na sua escrita, enfatizando o deslocamento massivo de populações, principalmente em períodos seguintes a guerras<sup>82</sup>.

As reflexões de Kundera sobre arte e política são fortes contributos para a compreensão da política na Europa Central, dissidência e exílio, a missão da arte e a responsabilidade do intelectual, apesar de que o autor rejeita essa classificação ao assumir um papel de dissidente cultural, com a missão de alertar seus contemporâneos para a presença de ameaças mais amplas e profundas que fenômenos políticos pontuais, como o comunismo<sup>83</sup>.

Kundera expõe a sua crítica evitando a responsabilidade política do escritor, encarando como uma afronta quando tem o seu trabalho classificado como “romances políticos”, ainda que a maioria de seus romances possam ser assim interpretados, servindo como material ambíguo que atende a críticos literários e cientistas sociais, uma vez que fala de política, mas mantém uma postura mais alta que a dos políticos, englobando um contexto cultural mais amplo e significativo<sup>84</sup>.

Em suas reflexões exploradoras e experimentais, que priorizam perguntas a respostas, Kundera se mostra bastante insatisfeito a respeito da política, considera-a binária e maniqueísta, afirmando, de acordo com Grenier<sup>85</sup>, que ela conduz à intolerância, inquisição e dogma, representando forças redutivas em acentuado contraste com a criatividade imaginativa e aberta da arte:

Milan Kundera's views on art and politics should be analysed for what they are: informed and insightful views by a politically conscious writer whose life experience includes living on both sides of the “iron curtain.” For all this uniqueness and creative imagination, Kundera's vision has been very much shaped by his unique itinerary, by the experience of communism, the hope and disillusionment of 1968's Prague Spring, the persecution, and then his Parisian exile where he found an intellectual scene dominated by the left, by a very different “1968” experience, and by suspicion toward Eastern block “dissidents”<sup>86</sup>.

Grenier<sup>87</sup> admira o posicionamento de Milan Kundera por uma diversidade de razões. Sua visão política, interessante e estimulante, apesar de simplista e reducionista, é exemplificada ao rejeitar a ideia que os mundos democrático e comunista estão em total oposição, colocando-o sob alegada acusação de irresponsabilidade política, uma vez que evita debater diretamente sobre política e a descreve em suas narrativas de maneira irônica, como se fosse algo superestimado, protegido pela sua perspectiva artística, que engloba sob a mesma irresponsabilidade, áreas como sociologia e cultura:

A number of useful lessons can be learned from Kundera's position. We should pay more attention to the nature and the importance of the non-primarily political content of political forms; that is to say, the cultural (aesthetic, emotional, religious, psychological) dimension of politics. Political action is

<sup>82</sup> Ana Paula Coutinho Mendes, *op. cit.*, p. 100.

<sup>83</sup> Ivon Grenier, *op. cit.*, p. 2-3.

<sup>84</sup> *Idem, ibid.*, p. 3.

<sup>85</sup> *Idem, ibid.*, p. 5, 8.

<sup>86</sup> *Idem, ibid.*, p. 10.

<sup>87</sup> *Idem, ibid.*, p. 14, 16.

the result of a cluster of motivations, not all of which are profound and rational. We should also be more critical of the selfaggrandizing, exclusive, and constraining logic of the political. Reading good novels help us rediscover the ambivalent and unruly impetus of the human experience including its political manifestations. To say that Kundera underestimates the importance of choice and decision in politics takes nothing away from his merit to emphasize the similarity between criticism and freedom: that is, their common propensity to value the irreverent quest for autonomy and self-development<sup>88</sup>.

Sobre sua maneira de escrever, Just<sup>89</sup> afirma que nos romances de Kundera, a narrativa é interrompida para dar lugar a passagens discursivas de maneira mais abstrata sobre os eventos em questão, o que é particularmente notável, também, em *O Livro do Riso e do Esquecimento* pelo fato de a intromissão do narrador representar uma parte da operação narrativa, e não uma interrupção que desvia a atenção para a contemplação ou da textualidade para os eventos históricos reais.

When we read complex literary fictions such as Kundera's novel, experiences and reflections that emerge during the reading process frequently spring into our minds on later occasions. We time and again find ourselves, often unexpectedly in the middle of daily comings and goings, thinking about what we have read and contemplated earlier. These retrospects after the event are more than mementos of what we have encountered in the text or how we responded to it. They nearly always make us realize something new about the text, with significant implications for our own lives<sup>90</sup>.

Boisen<sup>91</sup> acredita que a combinação entre a leveza da forma e a gravidade da questão seja um traço característico de Kundera, além de defender também que toda a sua obra seja sustentada pela mesma dúvida fundamental: como entender uma experiência que parece ser, por essência, incompreensível à uma existência onde toda a verdade sobre o homem parece ter a forma de um paradoxo?

Com uma personalidade tão particular quanto a obra que escreve, os questionamentos experimentais que enchem o trabalho do romancista - que repudia entrevistas e se nega a concedê-las desde 1985<sup>92</sup> - são exatamente os que criam os espaços vazios que o leitor tenta preencher. Longe da simplicidade, a dificuldade bem ornada de Kundera articula o conhecimento altamente intelectualizado do autor em múltiplas referências que ficam por ser desvendadas, dando trabalho ao leitor que busca encontrar as sólidas marcas que permanecem perspicazmente disfarçadas na elaborada redação do escritor emigrante.

## 2.2. Sobre a obra

*O Livro do Riso e do Esquecimento*, obra trabalhada neste estudo, tal como o seu autor, é um livro peculiar. Escrito em tcheco no final dos anos setenta e publicado originalmente na

---

<sup>88</sup> Idem, *ibid.*, p. 18.

<sup>89</sup> Daniel Just, "Milan Kundera and The Poetics of Novelistic Truth", *Poetics Today*, Duke University Press, v. 36, nº 3, 2015, p. 175-200, Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1215/03335372-3160721>>, Acesso em: 17 jun 2017, p. 177-183.

<sup>90</sup> Idem, *ibid.*, p. 196

<sup>91</sup> Jørn Boisen, "Pourquoi dire la vérité?: Adultère et sincérité chez Milan Kundera", *Neohelicon*, Springer Nature, v. 40, nº 1, p. 333-347, 10 abr. 2013, Disponível em : <<http://dx.doi.org/10.1007/s11059-013-0191-z>>, Acesso em : 17 jun 2017, p. 334.

<sup>92</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 119-120.

França, em francês, o trabalho reflete muito da experiência pessoal do autor Milan Kundera, uma vez que o escritor exilado escreve a sua narrativa envolvendo os acontecimentos da época da chamada Primavera de Praga, situando a obra num importante momento histórico da Europa Central.

A narrativa fica, assim, situada num contexto histórico, político e geográfico, ainda que não se prenda exclusivamente à Praga dos anos setenta. Como já foi observado, a temática central é o exílio e a protagonista é Tamina, que reflete várias perspectivas da expatriação a que se refere o livro.

Num primeiro momento, é possível observar que não há muita clareza ao determinar se se trata de um romance ou de uma compilação de contos, uma vez que a obra está dividida em sete partes sem conexões evidentes entre elas. A história de Tamina é contada de maneira muito pouco convencional. Com partes quase independentes, narrativas paralelas são encaixadas de forma bastante sutil para que construam um ambiente, uma época e, principalmente, uma personagem que representa o tema que abrange os principais pontos que aparecem na obra: o exílio.

Para reforçar a ideia de que toda a obra gira em torno do mesmo tema, convém observar que:

A noção do tema é uma noção sumária que une o material verbal da obra. A obra inteira pode ter o seu tema e ao mesmo tempo cada parte da obra possui o seu tema. A decomposição da obra consiste em isolar as partes da obra caracterizadas por uma unidade temática específica<sup>93</sup>.

O autor ainda afirma que se a organização entre os motivos dentro da obra em torno do tema não for bem coordenada, a obra dissolve-se, não mantendo a coesão desejada<sup>94</sup>.

No entanto, como também já foi observado, o autor se aproveitou de uma liberdade maior que o romance lhe permite para construir a sua narrativa à sua própria maneira, arquitetando, assim, um rico romance bem coordenado que mantém uma coesão e possibilita uma multiplicidade de interpretações:

As a “whole organization”, a system presumes that total understanding or explanation is possible. As it is used by structuralists, “structuralist” means a set of *relations* among *elements* shaped by a *historical* situation. Properly understood, then, no structure could be *totalized* or understood in its entirety or essence<sup>95</sup>.

Ainda sobre a construção do romance e as opções do autor ao fazê-lo, é possível observar que:

El artista narrador elige un argumento, una construcción, una presentación u ordenación de los hechos. Esta presentación puede hacerse desde diferentes focalizaciones o perspectivas, dar lugar a mayores o menores descripciones, diálogos, etc. Este <<argumento>> es lo que el lector recibe, el lector se

<sup>93</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 146.

<sup>94</sup> *Idem, ibid.*, p. 159.

<sup>95</sup> John Carlos Rowe, “Structure” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 2, p. 25.

entera de lo sucedido sujeto a una modalidad, aspectualidad, voz y tiempo discursivo, etc<sup>96</sup>.

Com isso, as interpretações a serem feitas pelo leitor vão depender em grande parte das intenções do leitor, pois diferentes perspectivas são possíveis, desde uma análise mais erótica da obra até uma visão exclusivamente histórica ou política. No caso deste trabalho, unem-se as perspectivas para construir a imagem do exílio em Tamina, o que requer algum esforço e faz uso de boa parte da liberdade de interpretação que a obra permite:

O texto está, portanto, entretido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz, e só em casos de extrema pedanteria, de extrema preocupação didascálica ou de extrema repressão, o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores - ao ponto de violar as regras normais de conversação. Em segundo lugar porque, à medida que se passa, a pouco e pouco, da função didascálica à função estética, um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar<sup>97</sup>.

A forma com que a obra é organizada favorece enormemente o aparecimento dos espaços em branco mencionados e disponibiliza muito material que pode ser usado para preenchê-los. As partes sem ligações diretas, sequer cronológicas, transmitem ao leitor boa parte da responsabilidade de encontrar sentido na escrita de Milan Kundera:

Para salvar o texto - quer dizer, para o transformar de um ilusão de sentido na consciência de que o sentido é infinito - , o leitor tem que suspeitar de que cada linha sua esconde um outro sentido secreto; as palavras, em vez de dizerem, escondem o não dito; a glória do leitor é descobrir que os textos podem significar tudo, excepto aquilo que o seu autor queria que significassem; assim que se supõe ter descoberto um sentido visado, podemos ter a certeza de que não se trata do sentido real; o sentido real é posterior e assim por diante; os *hylics* - os derrotados - são os que terminam o processo dizendo: <<Compreendi>><sup>98</sup>.

De maneira bem simples e prática, mas perfeitamente aplicável ao livro em questão, pode-se dizer que “um texto é um universo indefinidamente aberto em que o intérprete pode descobrir interligações infinitas”<sup>99</sup>. Isso reflete outra citação do mesmo autor, em que afirma que “a dinâmica abstracta pela qual a linguagem se coordena em textos com base em leis próprias e cria sentido independentemente da vontade de quem a enuncia”<sup>100</sup>.

Para reafirmar o trabalho que cabe ao leitor, Yvancos<sup>101</sup> aponta que “la lectura es un trabajo de lenguaje, de nombrar los sentidos, no de encontrarlos. No hay objetividad posible

---

<sup>96</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 228.

<sup>97</sup> Umberto Eco, *Leitura do Texto Literário: Lector in fabula*, trad. Mário Brito, Lisboa, Editorial Presença (2ª edição), 1993, p. 55.

<sup>98</sup> Idem, “Interpretação e História” in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 1, p. 41.

<sup>99</sup> Idem, *ibid.*, p. 41.

<sup>100</sup> Idem, *Os Limites da Interpretação*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 1990, p. 28.

<sup>101</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 149.

que señale la verdad de esa actividad de nombrar los sentidos puesto que se cumple en el acto mismo de realizarlo”.

Por fim, deve-se compreender a escrita de Milan Kundera como algo extremamente misterioso, autêntico e que foge completamente do óbvio, assim como *O Livro do Riso e do Esquecimento* é uma obra bastante aberta, flexível e igualmente misteriosa, que permite que se extraia dela uma vasta quantidade de referências ligadas a inúmeras temáticas. Com o devido cuidado para que não se extrapole na interpretação da obra, é possível encontrar sinais sutis, mas suficientemente evidentes da construção da protagonista com os mais variados sinais do exílio.

Muito do que está presente neste trabalho é fruto de análises da obra embasadas em teoria literária e em comparações com o contexto histórico e características particulares do escritor, uma vez que a maior parte do que foi encontrado sobre Milan Kundera está voltado para o livro *A Insustentável Leveza do Ser*, fazendo com que *O Livro do Riso e do Esquecimento*, ainda que seja mais antigo, não pareça uma obra assim tão explorada.

Čulík<sup>102</sup>, aponta na obra uma recorrente sensação embaraçosa do indivíduo ao olhar para o passado, o que considera um tema forte deste particular trabalho de Kundera, enquanto Just<sup>103</sup> cita o exemplo de Madame Raphaël como uma personagem que, por trás do lirismo, tem uma enorme necessidade de reconhecimento e aceitação, tanto por outros quanto por si própria, esforça-se para pertencer a algo maior - como os movimentos ativistas a que aderiu - porque teme a insegurança e acaba por desenvolver uma relação maternal com seus alunos.

Já Boisen<sup>104</sup> oferece uma explicação para as idas e vindas na obra baseadas em outra característica que acredita ser típica do autor:

La méthode de composition de Kundera est profondément structurée par la répétition. La poétique de Kundera est essentiellement une technique d'engendrement de l'altérité à travers la répétition. Si l'on prend la poétique de la tragédie classique elle place au cœur de la composition dramatique l'enchaînement nécessaire ou vraisemblable des actions. Tout le système de pensée est fondé sur l'idée de la mutation de la situation initiale ; c'est une course au changement et, partant, une course au pire. La comédie kunderienne travaille également à engendrer l'altérité, mais la mutation de la situation initiale s'opère à la faveur du retour du même et l'enchaînement des actions n'est nullement nécessaire, mais totalement imprévisible et arbitraire.

Kundera<sup>105</sup> mostra a elipse como importante ferramenta na construção de *O Livro do Riso e do Esquecimento*, uma vez que acredita que devido a isso foi possível a construção de um romance em sete partes que poderiam, eventualmente, ter dado origem a sete romances

---

<sup>102</sup> Jan Čulík, *op. cit.*, p. 8.

<sup>103</sup> Daniel Just, “Literature and Learning How to Live: Milan Kundera’s theory of the novel as a quest for maturity”, *Comparative Literature*, Duke University Press, v. 68, n° 2, p. 235-250, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1215/00104124-3507972>>, Acesso em: 23 mai 2016, p. 238.

<sup>104</sup> Jørn Boisen, *op. cit.*, p. 340.

<sup>105</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 71.

independentes, mas que não carregariam a responsabilidade de compreender a complexidade da existência no mundo moderno em um só livro, mesmo resultando em uma obra inacabada, assim como todas as grandes obras.

O autor atribui àquilo que chama de polifonia romanesca, que é o desenvolvimento da narrativa de maneira não unilinear para que abra brechas e resulte numa narração não contínua, a responsabilidade pela forma que tem o seu romance<sup>106</sup>. Em relação a isso, ainda afirma que “O que lhe tira a aparência de romance é a ausência de unidade de ação. Tem-se dificuldade em imaginar um romance sem isso. Mesmo as experimentações do “novo romance” estão fundamentadas na unidade de ação (ou de não ação)”<sup>107</sup>.

O romance construído sobre os cinco recorrentes pilares do esquecimento, do riso, dos anjos, da *litost* e da fronteira (KUNDERA, 2009: 83) apresenta passagens que, de acordo com o autor, devem ser lidas de maneira que o leitor se permita ser levado pela imaginação e não como um enigma que deva ser decifrado, pois o esforço para decifrar a imaginação do romance teria sido a maneira em que os estudiosos de Kafka o teriam “matado”<sup>108</sup>.

No entanto, é perfeitamente possível articular os pilares mencionados por Kundera para que se encontre o direcionamento em todos eles que conduz a Tamina e ao exílio, demonstrando assim que os cinco pilares não representam temas isolados, mas sim componentes do tema único que envolve toda a obra.

### 2.2.1. A nacionalidade da obra

Uma particularidade já mencionada sobre a obra traz uma questão interessante de ser explorada. A princípio pode parecer um detalhe, mas é algo que coloca o romance sob uma perspectiva diferenciada. O autor nasceu na antiga Tchecoslováquia, atual República Tcheca, e é falante nativo do idioma tcheco, a mesma língua em que escreveu o seu livro. No entanto, como vivia exilado na França e a publicação da sua obra estava proibida no seu país de origem, a primeira edição do livro já foi publicada em versão traduzida para o francês.

Com essa questão do idioma da obra, surge outro ponto delicado que seria sobre o pertencimento da obra à literatura de um local ou de outro. Algo que também não se pode afirmar taxativamente, uma vez que o autor tem vivência em países diferentes e apresenta uma visão muito pouco tradicional do romance, o que acaba por ser projetado na sua escrita.

Apesar de normalmente estar classificado em alguma categoria mais tradicional, como literatura centro-europeia ou até mesmo francesa, é complicado agrupar Milan Kundera de maneira tão simples assim. Além da sua situação de exilado, a temática de boa parte da sua

---

<sup>106</sup> Idem, *ibid.*, p. 73.

<sup>107</sup> Idem, *ibid.*, p. 80-81.

<sup>108</sup> Idem, *ibid.*, p. 124.

obra contribui para que se encaixe em uma categoria diferenciada, já mencionada por Said<sup>109</sup> ao classificar todo um gênero da literatura Ocidental do século XX como “extraterritorial”, aquela que seria por e sobre exilados, simbolizando a era dos refugiados. Moll<sup>110</sup> reforça esta ideia ao falar sobre a literatura de emigração, escrita em línguas europeias e que contém questões interculturais, uma vez que o aspecto antigo das nações europeias tenha mudado e a imigração proveniente de países mais pobres traz uma marca multiétnica para a composição literária, sendo este, um fenômeno recente.

Mesmo não sendo um objeto de estudo antigo, é interessante observar, de acordo com Mendes<sup>111</sup>, que desde Homero já havia uma tendência a exaltar características recorrentes ao perfil de quem vive no exílio, como o regresso à casa, a nostalgia que supera as adversidades do destino e a irreversibilidade do tempo:

En su primera fase, esta <<nueva>> literatura siempre está dominada por la tendencia autobiográfica: se narran las distintas etapas del viaje hacia el lugar de destino, la difícil experiencia de orientarse en la burocracia del país de acogida, la clandestinidad, los contactos con los nuevos <<conciudadanos>>, la nostalgia, las dificultades de adaptación a la lengua y a las nuevas costumbres. Muy pronto los mismos inmigrados de primera generación pasan a formas narrativas y poéticas las más diversas, a elaboraciones literariamente más complejas, usando con mayor agilidad la lengua del país de llegada (que las personas procedentes de las antiguas colonias donde ésta era lengua oficial ya poseían: piénsese en la India o el Magreb). Así, también el tema de la emigración se transforma, pasando de la confesión de experiencias personales a una representación literaria más elaborada<sup>112</sup>.

A autora chama a atenção também para a maneira eficiente com que a literatura de emigração mostra o problema da integração do exilado num contexto étnico-social distinto, o que significa enfrentar fortes dificuldades de inserção por estar entre duas culturas e as bases incertas que servem de apoio para a construção da sua própria identidade<sup>113</sup>.

Mendes<sup>114</sup> apresenta a delicada situação do escritor migrante como alguém que escreve sem destinatário específico ou leitor definido, uma vez que é banido de sua terra e costuma ser excluído dos meios de publicação e recepção crítica, ficando refém das traduções e da tentativa de integração em um meio literário que não lhe é familiar. Exemplo disso pode ser encontrado no próprio Kundera, que estava banido do ambiente literário tcheco desde que emigrou, tornando-se assim desconhecido na sua terra natal na década de noventa<sup>115</sup>.

Desde el punto de vista imagológico, la literatura de la migración une los destinos de las poblaciones procedentes de las partes más diversas del mundo (incluso de la misma Europa), haciéndolas dialogar entre ellas y con nosotros, quienes, a la vez, somos inducidos a comunicar y a redefinirnos, a

<sup>109</sup> Edward W. Said, *op. cit.*, p. 173-174.

<sup>110</sup> Nora Moll, *op. cit.*, p. 382.

<sup>111</sup> Ana Paula Coutinho Mendes, *op. cit.*, p. 102.

<sup>112</sup> Nora Moll, *op. cit.*, p. 383.

<sup>113</sup> Idem, *ibid.*, p. 385.

<sup>114</sup> Ana Paula Coutinho Mendes, *op. cit.*, p. 105.

<sup>115</sup> Idem, *ibid.*, p. 105.

experimentar *activamente* nuestra relatividad (...). Entra así a formar parte del discurso por el cual las culturas formulan, construyen y revisan continuamente su propia identidad y el sentido de la alteridad<sup>116</sup>.

A partir disso, é possível encarar Milan Kundera como um exemplo do fenômeno da literatura de emigração. Ao adotar o francês como a sua língua de publicação, automaticamente já é enquadrado como um escritor de expressão francesa, termo menos rígido que permite uma flexibilidade maior entre aqueles que compartilham a língua escolhida. Mendes<sup>117</sup> chama a atenção para a diferença que tem dos autores que simplesmente escolhem a língua francesa para aqueles que cresceram num ambiente francófono e observa a diversidade inalienável presente na obra que possui essas características. Aponta ainda que essa conversão pela qual passam os escritores que adotam a língua francesa tende a sofrer alguma hostilidade e marginalização:

S'il est un auteur d'expression française qui a toujours tenu à séparer les circonstances de sa vie personnelle de son statut de romancier, c'est bel et bien Milan Kundera. Mécontent de l'exploitation médiatique autour de ses déclarations, en particulier celles concernant les circonstances biographiques de son exil, il observé le silence et s'est maintenu à l'écart des cercles mondains (...)<sup>118</sup>.

Utilizado aqui como exemplo por Mendes<sup>119</sup>, é possível observar que Kundera compõe seus personagens com características que evidenciam a fuga em massa daqueles que eram oprimidos por regimes totalitários para países mais ricos e prósperos, com a curiosidade de preferir utilizar o termo “emigrante” em detrimento de “exilado” e as variações de ambos:

En se tenant à l'écart de quelques «querelles idéologiques», de certains pièges tendus à l'entendement par une Histoire encore trop proche, le romancier intègre la réalité indéniable d'abandon, volontaire ou forcé, de l'Europe de l'Est sous le joug communiste par des milliers d'individus dans un cadre beaucoup plus vaste qui finit par se confondre avec la condition humaine elle-même. En d'autres termes, on dirait qu'à l'inverse de ce vers quoi pointent certaines divisions issues du dictionnaire - opposant la collectivité massifiée de l'émigration à l'individualité de l'exil -, Milan Kundera problématise le sort des migrants selon un prisme de croisements, aussi aléatoires que nécessaires, de destinées individuelles à la fois diverses et semblables, sans toutefois oublier de faire état (voire même de dénoncer) l'envergure d'un phénomène social qui a profondément marqué le XXème siècle<sup>120</sup>.

Apesar das constantes reflexões a respeito da volta à terra natal, desde os anos 80 Milan Kundera já escreve diretamente em francês, o que, de acordo com Mendes<sup>121</sup> pode ser considerado o corte do cordão umbilical que o mantinha atrelado à sua pátria: a língua materna.

Tachtiris<sup>122</sup> observa que, dos autores estrangeiros, principalmente aqueles que vêm de fora do Ocidente, já se espera que abordem uma temática específica em suas obras e que,

---

<sup>116</sup> Nora Moll, *op. cit.*, p. 386.

<sup>117</sup> Ana Paula Coutinho Mendes, *op. cit.*, p. 98-99.

<sup>118</sup> Idem, *ibid.*, p. 100.

<sup>119</sup> Idem, *ibid.*, p. 100.

<sup>120</sup> Idem, *ibid.*, p. 100-101.

<sup>121</sup> Idem, *ibid.*, p. 105-106.

<sup>122</sup> Corine Tachtiris, *op. cit.*, p. 178-183.

devido a isso, a forma como a obra literária é recebida chega a ser diferente caso não gire em torno daquele conjunto de assuntos já esperado daqueles que vêm de fora, como no caso do Leste Europeu e a conhecida instabilidade política sobre a qual Kundera compõe sua obra.

Apesar de continuar inserido na literatura de emigração, o autor ainda tenta apresentar uma classificação diferente daquela que o Ocidente impõe a várias nacionalidades agrupadas e ele próprio introduz a explicação para o que prefere classificar como Europa Central:

According to Kundera, if we take the cultural and socio-historical perspective, the lands that became Czechoslovakia never belonged to Eastern Europe; it was only the geopolitical act of the Yalta Conference in 1948 that carved up the continent and trapped the Czechs behind the Iron Curtain (*The Curtain* 48). Those countries, like Czechoslovakia, sacrificed by the West to the Soviets, Kundera maintains, are more properly termed “Central Europe”<sup>123</sup>.

Colocado sob a perspectiva da literatura de emigração, a obra de Milan Kundera se encaixa de forma muito mais harmônica com os conceitos apresentados do que com aqueles de quaisquer outras classificações mais tradicionais. O autor tchecoslovaco que escrevia em tcheco e publicava em francês, agora já escreve diretamente no idioma da nação que o acolheu e onde vive sem demonstrar qualquer intenção de retornar à terra natal.

O autor e a obra são exemplos claros e ricos do que é a literatura de emigração, fundindo a experiência pessoal com o contexto histórico e a ficção na composição de seus personagens e romances, fazendo com que a sua obra não tenha nacionalidade, ou pelo menos não de acordo com a rigidez das fronteiras políticas.

### 2.3. Contexto histórico: A Primavera de Praga

A compreensão do contexto histórico é de fundamental importância para a execução deste trabalho, uma vez que a narrativa gira em torno do acontecimento que ficou conhecido como Primavera de Praga, dando, assim, relevância aos fatos anteriores e posteriores ao evento e as relações que tiveram de causa e consequência.

Apesar de o autor afirmar que tudo que é necessário saber sobre a história para compreender os seus romances já está presente no próprio texto<sup>124</sup>, para uma investigação, deve-se ir além do que para a leitura de um romance. Principalmente considerando que “O escritor se inscreve no mapa espiritual de seu tempo, de sua nação, no mapa da história das ideias”<sup>125</sup>.

Este mesmo Kundera ainda expõe que “(...) entre as circunstâncias históricas não guardo senão aquelas que criam para meus personagens uma situação existencial reveladora”<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Idem, *ibid.*, p. 183.

<sup>124</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 43.

<sup>125</sup> Idem, *ibid.*, p. 137.

<sup>126</sup> Idem, *ibid.*, p. 41.

*O Livro do Riso e do Esquecimento* é uma obra de ficção e não tem qualquer pretensão de servir como documento histórico, mas muito da narrativa se encaixa nos fatos reais, que serviram de inspiração para a sua elaboração. Nas palavras do próprio autor:

Assim também a primavera de Praga em *O livro do riso e do esquecimento* não é descrita em sua dimensão político-histórico-social, mas como uma das situações existenciais fundamentais: o homem (uma geração de homens) age (faz uma revolução), mas seu ato lhe escapa, não lhe obedece mais (a revolução reprime, assassina, destrói), ele faz tudo para retomar e domar esse ato desobediente (a geração funda um movimento oposicionista, reformador), mas em vão. Não se pode nunca retomar o ato que uma vez nos escapou<sup>127</sup>.

Tomachevski<sup>128</sup> chama a atenção para a importância do contexto histórico para o tema de uma obra ao afirmar que as particularidades da época em que a obra é criada são determinantes no que diz respeito ao interesse pelo tema, assim como a criação literária e as suas implicações têm papel preponderante entre as condições históricas, o que faz com que a introdução de material extraliterário na obra seja fácil de compreender enquanto motivação da sua construção, o que pode ser observado em romances históricos em que são postas personagens históricas, dando uma interpretação particular dos acontecimentos.

Já Varga<sup>129</sup> coloca o texto literário, associado ao contexto histórico, como um signo dominado pela função estética, dirigido a um público mais ou menos determinado de leitores num contexto cultural e social específico.

Van Dijk<sup>130</sup> auxilia na compreensão da abrangência de conceitos e áreas de interesse alcançadas pela literatura histórica ao afirmar que:

La forma en que los hombres fijan mediante descripciones, narraciones o declaraciones de testigos sus percepciones, experiencias y vivencias en tanto se extienden a otros hombres, sucesos o actuaciones, puede resultar interesante no sólo para los estudios históricos, sino también para la psicología, la jurisprudencia y la sociología. La reconstrucción de una realidad actual o histórica se basará en complejos procedimientos de interpretación que pueden explicarse coherentemente dentro de una ciencia general del texto.

Iser<sup>131</sup> define os textos literários, de maneira geral, como uma reação a situações contemporâneas, o que chama a atenção para os problemas que são, ao mesmo tempo, condicionados pelas normas contemporâneas, mas não resolvidos por elas, o que implica que a busca pelo significado seja consideravelmente influenciada por normas históricas, mesmo que de maneira inconsciente.

A partir do momento em que se reconhece a importância do contexto histórico em uma determinada obra, deve-se entender também que a história específica de um lugar é um

---

<sup>127</sup> Idem, *ibid.*, p. 43.

<sup>128</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 144, 165.

<sup>129</sup> Áron Kibédi Varga, *Teoria da Literatura*, trad. Tereza Coelho, Lisboa, Editorial Presença, 1981, p. 46.

<sup>130</sup> Teun a Van Dijk, *La Ciencia Del Texto*, trad. Sibila Hunzinger, Barcelona, Paidós (5ª edição), 1997, p. 26.

<sup>131</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 3.

componente indissociável da sua cultura, não só retratando, como também moldando a evolução da cultura local, de maneira que o próprio conceito de cultura se funde à história, trazendo uma componente multifacetada que se reflete na obra literária.

Para tanto, é interessante observar que, de acordo com Tylor<sup>132</sup>, os elementos artísticos, ainda que trocados, transformados ou mutilados, mostram a sua história estampada nesses próprios elementos:

Cultural analysis then is not by definition an extrinsic analysis, as opposed to an internal formal analysis of work of art. At the same time, cultural analysis must be opposed on principle to the rigid distinction between that which is within a text and that which lies outside. It is necessary to use whatever is available to construct a vision of the “complex whole” to which Tylor referred. And if an exploration of a particular culture will lead to a heightened understanding of a work of literature produced within that culture, so too a careful reading of a work of literature will lead to a heightened understanding of the culture within which it was produced. The organization of this volume makes it appear that the analysis of culture is the servant of literary study, but in a liberal education broadly conceived it is literary study that is the servant of cultural understanding<sup>133</sup>.

Ao definir o conceito da palavra “ideologia” como uma ciência de ideias ou a filosofia da mente, Kavanagh<sup>134</sup> exemplifica o uso da palavra em teoria política, especificamente marxista, que a desenvolveu de maneira forte por não se tratar somente de uma teoria política, pois abrangia também aspectos como elementos políticos, econômicos e culturais:

Thus, literary and cultural texts of all kinds constitute a society’s ideological practice, and literary and cultural criticism constitutes an activity that, in its own rather meager way, either submits to, or self-consciously attempts to transform, the political effects of that indispensable social practice<sup>135</sup>.

Compreendendo a noção de ideologia como forte componente do conceito de cultura, que por sua vez tem uma relação de reflexo recíproco com as artes, nomeadamente a literatura, é possível estabelecer a importância do contexto histórico na obra *O Livro do Riso e do Esquecimento* e, com isso, observar os acontecimentos em torno da Primavera de Praga para que se possa estabelecer as conexões necessárias à interpretação da obra, uma vez que, de acordo com Berstein e Milza<sup>136</sup>, a Primavera de 1968 afetou pouco a vida política dos Estados, mas teve repercussões profundas em termos de transformações de mentalidade, costumes e cultura.

---

<sup>132</sup> Edward Burnett Tylor, *Cultura Primitiva*, trad. Marcial Suárez, Madrid, Ayuso, 1977, p. 33.

<sup>133</sup> Stephen Greenblatt, GREENBLATT, Stephen, “Culture” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 16, p. 227.

<sup>134</sup> James H. Kavanagh, “Ideology” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, cap. 22, p. 307.

<sup>135</sup> Idem, *ibid.*, p. 319-320.

<sup>136</sup> Serge Berstein; Pierre Milza, *História da Europa: Do século XIX ao início do século XXI*, trad. Carlos Rebelo, Lisboa, Plátano, 2007, p. 295.

A tensão entre a política e a elite intelectual da Tchecoslováquia foi um ponto delicado da Primavera de Praga, o que La Gorce<sup>137</sup> observa, já em 1967, como algo marcante neste ano, afirmando que, mais do que nunca, escritores e artistas estavam em crise.

Para reafirmar a importância dos intelectuais nos eventos de 1968, Hobsbawm<sup>138</sup> lembra a importância do levantamento estudantil, não só, mas sobretudo em Praga, para os movimentos revolucionários deste ano. Apesar de não serem capazes de fazer uma revolução sozinhos, o poder de influência em grupos maiores que os estudantes tinham favoreceu o alcance dos seus ideais, trazendo alguns êxitos nos seus movimentos, como uma atuação do governo mais direcionada aos seus apelos. O próprio Kundera<sup>139</sup> chama a atenção para a relevância da classe artística ao dizer que “It was the theater, the films, the literature and philosophy that, in the years before 1968, led ultimately to the emancipation of the Prague Spring.”

No entanto, algum tempo antes do crítico ano de 1968, já era possível observar alguns fenômenos que dariam origem aos acontecimentos que se seguiram, devido à influência política sobre uma vasta região geograficamente conveniente à então União Soviética:

Nos países onde existia uma tradição democrática, a sovietação foi mais lenta e superficial. Na Tchecoslováquia, foi necessário o <<golpe de Praga>>, isto é, uma manifestação musculada das milícias operárias, em Fevereiro de 1948, para que o presidente Bénès aceitasse a composição dum gabinete comunista dirigido por Gottwald<sup>140</sup>.

O domínio do partido único, além da Tchecoslováquia, também pôde ser observado em países como Hungria, Bulgária, Polónia e Romênia. Houve insurreições populares na Tchecoslováquia, mas que foram imediatamente reprimidos pelos regimes comunistas<sup>141</sup>.

Tendo persistido durante os vinte anos que se seguiram, o nome responsável pela flexibilização da rigidez do regime vigente na Tchecoslováquia, sem dúvida, é Alexander Dubček.

Este homem do aparelho, que passou pela Escola Superior do Partido, em Moscovo, incarna uma nova geração de comunistas muito diferente da velha guarda <<gottwaldiana>> de 1948: para ele, não se trata de romper com o marxismo-leninismo, nem sair do quadro socialista, mas tão-só <<humanizá-lo>>. É, portanto, o herdeiro de Kruchchev e anuncia com vinte anos de antecedência as veleidades reformadoras de Gorbachev<sup>142</sup>.

O ambiente já vinha se tornando cada vez mais favorável para a liderança inovadora de Dubček. Após muitos anos do regime apoiado pela União Soviética, que já demonstrava

---

<sup>137</sup> Paul Marie de La Gorce, *L'Année Dans Le Monde : Les faits de 1967, parution 1968*, Paris, Arthaud, 1968, p. 115.

<sup>138</sup> Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: História breve do século XX 1914-1991*, trad. Marcos Santarrita, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 294-295.

<sup>139</sup> Milan Kundera, “The Tragedy of Central Europe”, *The New York Review of Books*, Nova Iorque, p. 1-14, 26 abril 1984, Disponível em: <[http://www.bisla.sk/english/wp-content/uploads/2014/03/Kundera\\_tragedy\\_of\\_Central\\_Europe.pdf](http://www.bisla.sk/english/wp-content/uploads/2014/03/Kundera_tragedy_of_Central_Europe.pdf)>, Acesso em: 10 fev 2017, p. 2.

<sup>140</sup> Anne Carol; Jean Garrigues; Martin Ivernel, *Resumo de História do Século XX*, trad. Germano Rio Tinto, Lisboa, Plátano, 1999, p. 159.

<sup>141</sup> Idem, *ibid.*, p. 161.

<sup>142</sup> Marc Nouschi, *op. cit.*, p. 347-348.

ineficiência econômica com um sistema produtivo fraco e estagnado, emerge um movimento organizado de reforma, com expressões mesmo no Partido Comunista e demais organizações ligadas ao regime, que parecia abrir espaços para novas tendências reformistas de variadas intensidades, enquanto conflitos e oposições mostravam a perspectiva de novas rupturas <sup>143</sup>:

O movimento checoslovaco de 1968, conhecido como <<Primavera de Praga>>, representa um caso único na história das democracias populares. Preparado por uma reflexão social, longa e subterrânea, um país que só marginalmente participara na transformação pós-estalinista, conseguiu emergir depois de um longo período de estabilização na Europa de Leste. Atrasado em relação aos movimentos que já haviam amadurecido noutros países do bloco, apresentou-se em cena como a tentativa mais orgânica e ponderada de mudança do modelo pós-estalinista, evitando, simultaneamente, os excessos reivindicativos e as rupturas em relação à ordem tradicional que tinham marcado a trágica sorte da experiência húngara. Tendo partido da grave crise econômica de 1963-1964 e da necessidade de lhe dar soluções não apenas conjunturais, tinha, pouco a pouco, obviado as causas de fundo das ineficiências do sistema articulando-se numa série de reflexões críticas e propostas que se repercutiam na vida inteira do país<sup>144</sup>.

Com a chegada de Alexander Dubček ao poder, as reformas de ordem econômica e cultural tomam impulso calorosamente apoiado pela população, com vasta participação operária e estudantil na vida política, tendo sido a liberdade de expressão restabelecida e a censura suprimida<sup>145</sup>.

O “Socialismo com rosto humano” criou um cenário inédito de progresso no país, mas que não representava qualquer ruptura formal com o sistema soviético, de forma que promovia uma maior flexibilidade em vários setores para os cidadãos, mas não rejeitava o pertencimento à ideologia soviética. No entanto, a própria União Soviética não concordava com essa nova perspectiva e decidiu intervir para acabar com a liberalização, esmagando o movimento com a ocupação da Tchecoslováquia pelos exércitos do Pacto de Varsóvia<sup>146</sup>:

Na Checoslováquia, a invasão aconteceu para travar e reverter um processo reformista alcançado de modo indolor, legitimado por uma adesão quase unânime da população, que gradualmente se tinha afirmado sem rupturas ou explosões incontroladas. Nessas condições, a normalização que se seguiu não foi uma reposição ou uma restauração do antigo regime, cujas estruturas se tinham dissolvido numa vasta onda reformista<sup>147</sup>.

---

<sup>143</sup> Massimo L. Salvadori (Org.), *História Universal: A nova ordem mundial cronologia universal 6000 a. C. - 475 d. C.*, trad. Ana Chambel Branco, Andrea Caneparo, António Maia da Rocha, Carlos de Jesus, José Jorge Duarte, Mónica Almeida, Maria José Godinho, Paula Thomas e Ricardo Raposo, Barcelona, Planeta Deagostini, 2005, V. 17, p. 140-141.

<sup>144</sup> Idem, *ibid.*, p. 143.

<sup>145</sup> Idem (Org.), *História Universal: cronologia universal 496 - 2005*, trad. Agostinho Monteiro, Carlos Laço, Carla Brito, Eliane Lourinho, Filomena Fatelo, Francisco Telhado, Inês Guerreiro, José Espadeiro Martins, José Luís Costa, Pedro Mil-Homens, Renato Neves e Sílvia Steiner, Barcelona, Planeta Deagostini, 2005, V. 18, p. 570.

<sup>146</sup> Idem (Org.), *História Universal: A nova ordem mundial cronologia universal 6000 a. C. - 475 d. C.*, trad. Ana Chambel Branco, Andrea Caneparo, António Maia da Rocha, Carlos de Jesus, José Jorge Duarte, Mónica Almeida, Maria José Godinho, Paula Thomas e Ricardo Raposo, Barcelona, Planeta Deagostini, 2005, V. 17, p. 144.

<sup>147</sup> Idem, *ibid.*, p. 144.

A resistência popular foi forte e a União Soviética teve a sua credibilidade bastante prejudicada. Além disso, a “normalização” ainda vitimou os dirigentes intelectuais que tinham animado a Primavera e também Dubček, que foi substituído por Gustav Husák<sup>148</sup>.

Blanning<sup>149</sup> considera a invasão soviética a Praga em 1968 um movimento análogo ao que ocorreu no Vietnã anos antes.

As bibliotecas das universidades são despojadas das obras julgadas contestatárias e subversivas, os intelectuais são reduzidos ao silêncio ou ao exílio, a antiga equipa dirigente é progressivamente amordaçada e a sociedade civil é cada vez mais arregimentada. A sociedade bem pode rebelar-se contra a <<normalização>> estalino-brejneviana, tal como o jovem estudante Jan Palach, que se imola pelo fogo na Praça Venceslau, em Janeiro de 1969. Nada adianta e, progressivamente, a sociedade checa aceita calar-se (...)<sup>150</sup>.

Cerca de vinte anos depois, com o enfraquecimento mais generalizado da influência soviética sobre a Europa Central, Alexandr Dubček ressurgiu no cenário político tchecoslovaco para, finalmente, conduzir o país na direção política e econômica que tinha tentado sem sucesso décadas antes<sup>151</sup>. Tal fenômeno, seguido por um período de forte instabilidade econômica, favoreceu o ressurgimento das nacionalidades, conduzindo tchecos e eslovacos a uma ruptura pacífica, colocando fim à Tchecoslováquia e dando lugar às atuais República Tcheca e Eslováquia<sup>152</sup>.

Ao discorrer sobre aquilo que chama de tragédia da Europa Central, o próprio Milan Kundera questiona o significado de “Europa” para aqueles de nacionalidade tcheca, húngara ou polonesa. Kundera<sup>153</sup> diferencia a Europa Central dos países tanto do Leste quanto do Oeste ao afirmar que aqueles não tem uma noção geográfica do termo, mas sim espiritual, como sinônimo de “oeste”. Enraizados por milhares de anos no cristianismo romano, participaram de todos os períodos da sua história e, mais recentemente, expuseram suas contradições através das múltiplas revoluções, a Primavera de Praga entre elas, todas com grande apoio popular, mas cujos regimes políticos vigentes, que não poderiam oferecer resistência, assim fizeram graças ao apoio russo com que sempre puderam contar. O autor descreve o drama da Europa Central como sendo, na verdade, o drama da Europa Ocidental, na insistência por manter a sua identidade de Ocidente.

The identity of a people and of a civilization is reflected and concentrated in what has been created by the mind—in what is known as “culture.” If this identity is threatened with extinction, cultural life grows correspondingly more intense, more important, until culture itself becomes the living value around which all people rally. That is why, in each of the revolts in Central Europe, the collective cultural memory and the contemporary creative effort

---

<sup>148</sup> Idem, *ibid.*, p. 142-145.

<sup>149</sup> T. C. W. Blanning, *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford, Oxford University, 1996, p. 294.

<sup>150</sup> Marc Nouschi, *op. cit.*, p. 349.

<sup>151</sup> Massimo L. Salvadori, *op. cit.*, p. 144.

<sup>152</sup> Anne Carol, Jean Garrigues e Martin Ivernel, *op. Cit.*, p. 169.

<sup>153</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 1-2.

assumed roles so great and so decisive—far greater and far more decisive than they have been in any other European mass revolt<sup>154</sup>.

Kundera<sup>155</sup> define o comunismo russo, e não propriamente a Rússia, como algo que priva a nação de sua própria essência e que faz do povo russo a sua primeira vítima, mas que, quando toma a imagem da nação russa, esta é vista, a partir da fronteira leste da Europa Ocidental, mais que em qualquer lugar, como uma civilização singular, e não somente mais uma potência europeia.

Desde a perspectiva de uma pequena nação, que define como aquela que tem a sua existência questionada a qualquer momento e que sabe que pode desaparecer, Kundera<sup>156</sup> considera que as mudanças políticas após 1945 não foram uma catástrofe somente política, mas também um ataque às civilizações, que demonstraram a sua luta para preservar a identidade (ou Ocidentalidade) como o significado da sua resistência:

Central Europe therefore cannot be defined and determined by political frontiers (which are inauthentic, always imposed by invasions, conquests, and occupations), but by the great common situations that reassemble peoples, regroup them in ever new ways along the imaginary and ever-changing boundaries that mark a realm inhabited by the same memories, the same problems and conflicts, the same common tradition<sup>157</sup>.

*O Livro do Riso e do Esquecimento* jamais teria existido sem a Primavera de Praga e todo o contexto político e econômico que cercou os eventos de 1968. É inegável que se obtém uma percepção da obra muito mais aprofundada uma vez que se conhece a história e as ações de alguns de seus personagens. Apesar de o narrador por vezes narrar alguns dos fatos presentes na história, é interessante observar os fatos sob uma perspectiva mais científica para poder obter uma visão mais bem informada do contexto a ser estudado e de como os elementos em questão contribuem para a construção da protagonista e a representação que faz do exílio.

### 2.3.1. Episódios históricos referidos na obra

Além de descrever um relato que, apesar de ficcional, está fortemente atrelado a fatos históricos, o narrador em *O Livro do Riso e do Esquecimento* faz questão de contar alguns episódios mesmo como se ensinasse história, ou pelo menos como se contasse a alguém a sua perspectiva, a sua visão dos fatos. Com isso, muitos elementos verificáveis em relatos históricos estão presentes na narrativa para compor e ilustrar o cenário onde se desenvolvem as partes do romance.

Já na primeira parte (p. 9-33), o começo da narrativa descreve um episódio histórico, citando o nome de Klement Gottwald em 1948 e o chapéu de Clementis. Para construir o contexto que resultou na Primavera de Praga em 1968, o narrador volta no tempo para o momento da ocupação soviética em 1945 que expulsou os alemães que lá estavam desde 1939,

---

<sup>154</sup> Idem, *ibid.*, p. 2.

<sup>155</sup> Idem, *ibid.*, p. 2-4.

<sup>156</sup> Idem, *ibid.*

<sup>157</sup> Idem, *ibid.*, p. 7.

colocando os russos em posição heroica, o que veio a favorecer o apoio popular no momento em que tomam o poder em fevereiro de 1948.

O narrador descreve as mudanças promovidas pela Primavera de Praga como algo eufórico, carnavalesco, em que a população estava fortemente envolvida e empolgada. Em contraste com o ânimo da Primavera, o narrador relata a entrada de meio milhão de homens do exército russo, a saída de cento e vinte mil tchecos do país e os quinhentos mil que ficaram, mas tiveram que trocar o emprego por cargos de trabalhos majoritariamente braçais, excluindo a capacidade de influência das suas vozes (p. 9-33).

Na segunda parte (p. 37-66), o autor menciona a invasão russa mais uma vez. Nesse caso, ao relatar a indiferença de Mamãe aos tanques enquanto se preocupava com as suas peras, que precisavam ser colhidas. A referência histórica é utilizada, possivelmente para medir os diferentes níveis em que a invasão atingia a vida das pessoas, questionando a percepção do impacto em personagens com perfis diferentes. Mamãe gosta de contar casos da sua juventude, então ainda chega a relatar alguns episódios da época do Império Austro-Húngaro.

A terceira parte (p. 69-93) é a que apresenta as referências mais diretas. Uma vez que o narrador se apresenta como Milan Kundera e narra aquilo que teria sido a perseguição que sofreu e resultou na sua escolha por buscar o exílio na França, vários nomes surgem para enriquecer o seu relato. Nomes como Milada Horakova, André Breton, Zavis Kalandra e Paul Éluard além de lugares como Paris, Moscou, Praga, Varsóvia, Sófia e Grécia. Fala muito sobre as acusações de traições e como os acusados foram punidos, as expulsões dos empregos, os eventos da praça São Venceslau. Até mesmo um endereço, a rua Bartolomejska, o Hdrachine, Narodni Trida e mais nomes como Slansky, Sabata e Hübl, além das citações que o narrador utiliza de Anne Leclerc, Paul Éluard, novamente, e Eugène Ionesco. Chega a ser complicado separar os fatos reais da ficção, as ligações são muito elaboradas, mas é possível identificar estes nomes como figuras e lugares de importância histórica para a Tchecoslováquia, em especial, a Primavera de Praga.

Na quarta parte (p. 97-137) os fatos históricos não são tão explícitos quanto nas outras. É a parte em que Tamina aparece e é descrita com maior riqueza de detalhes. É possível perceber como a história da personagem se encaixa na história do seu país, mas os fatos históricos pontuais, assim como aparecem nas outras partes, não chegam a ser mencionados nesse momento da obra.

Em busca de uma definição para a intraduzível palavra *litost*, o narrador chega a citar até mesmo a Guerra do Peloponeso antes de chegar a fatos mais concretos do ambiente tcheco. Menciona, em 1977, os nove anos em que o seu país, que observa de longe, adormece “no doce e vigoroso abraço do Império russo” (p. 152). Menciona a recolha dos seus livros das bibliotecas públicas e a viagem desde Praga até Rennes, na França. Conta que o trabalho fabril tinha feito parte da vida de todos os heróis daquele tempo, fosse como forma de punição ou somente pelo entusiasmo revolucionário. Nesta quinta parte (p. 141-182), o trabalho para conseguir

exemplificar o significado da palavra passa pelas eternas revoltas ocorridas na Boêmia contra os adversários mais fortes, lutas sem qualquer perspectiva de vitória, mas que ainda assim não aceitavam qualquer outro resultado, para que pudessem desfrutar as lamentações da derrota.

A parte seguinte (p. 185-222) começa exatamente da mesma forma que a primeira. Mas após repetir o ato de Gottwald e Clementis, o narrador introduz um pouco da história de Franz Kafka. Fala o nome da rua onde Tamina teria nascido, mas só para poder mencionar os cinco nomes que a rua teve num curto espaço de tempo, devido à lavagem cerebral feita pelos soviéticos em nome do esquecimento. Em paralelo à ilha das crianças, o narrador mergulha mais uma vez em fatos históricos, citando nomes e datas por trás da aventura onírica de Tamina. Nomes como Husak, Masaryk, Benes, Zapotocky, Novotny, Svoboda, Ellington e Karel Gott aparecem em meio a mais relatos de perseguição aos intelectuais e massacre da cultura local.

A sétima e última parte (p. 225-264 ) não apresenta grandes marcos históricos. No entanto, há uma discussão que permite uma reflexão acerca da época. A polêmica em torno do uso ou não da parte de cima do biquíni expõe uma divergência entre os que são mais conservadores e os que são mais liberais. Não chega a ser um marcador histórico, até porque representa uma questão que continua polêmica mesmo muitos anos depois, mas coloca em evidência um ambiente de discussão em torno das liberdades individuais e coletivas, algo que também pode ser compreendido como uma alusão à situação política pela qual passava a Europa na época.

Evidentemente, Milan Kundera não é um historiador e a obra estudada não tem a pretensão de servir como um documento histórico, mas também é evidente que contém fortes elementos copiados diretamente da realidade pela qual passava a Europa no contexto em que ocorreu a Primavera de Praga. A inclusão de relatos factuais na narrativa é uma ferramenta escolhida pelo autor, que, neste caso, foi usada para dar à obra uma carga suficiente de realidade que se funde ao material fictício como se alguns momentos da narração tivessem, de fato, acontecido. Nessa obra pode-se observar que:

Configurar uma narrativa é inevitavelmente entrar no reino das possibilidades; é projectar novos mundos alternativos; é configurar o tempo de forma produtiva e criativa. Quer se aproxime do relato historiográfico, quer se afaste deste em direção a um irreal fictício, quer se exerça no discurso literário, ou no discurso do dia-a-dia, a narrativa possui certos traços invariantes: liga-se sempre à reconstrução de uma factualidade alternativa à do presente e, logo, à reconstrução de um universo semântico<sup>158</sup>.

Apesar de partes da narrativa deixarem mais evidente o seu caráter fictício, é possível observar como o autor conseguiu, em outras partes, traçar uma linha divisória entre realidade e ficção sutil o suficiente para deixar a dúvida de onde acaba uma para começar a outra.

---

<sup>158</sup> Alexandra Guedes Pinto, “Contexto e Significação: Uma reflexão em torno de *A Insustentável Leveza do Ser* de Milan Kundera”, *Linguas e Literaturas*, Porto, nº 18, 2001, p. 392.

Além disso, é possível observar, também, que os elementos históricos giram em torno da questão política e das reflexões apresentadas acerca do tema. O teor político apontado nas referências históricas é o que resultou no exílio de parte da população tcheca, que de maneira nem sempre direta se reflete em inúmeros momentos da obra.

# Capítulo 3

## 3.1. A questão sexual na obra

A sexualidade é um tema recorrente nas obras de Milan Kundera. Apesar de normalmente não ser o elemento central dos seus trabalhos, é algo que tradicionalmente compõe as suas narrativas, ilustrando e enriquecendo o enredo dos seus romances e contos. *O Livro do Riso e do Esquecimento* não é a exceção desta regra. A obra é repleta de episódios de sexualidade explícita, marcante e em maneiras pouco convencionais, possivelmente questionáveis sob uma perspectiva mais conservadora.

Kundera met volontiers en scène l'homme se faufilant entre les valeurs absolues et l'absence absolue de valeurs, entre le sérieux et le non-sérieux, entre les obligations sociales et le divertissement érotique. Il conviendrait peut-être d'abord d'expliquer pourquoi et dans quelle mesure ces thèmes relèvent de l'adultère<sup>159</sup>.

Por exemplo, a obra descreve de maneira relativamente detalhada uma cena em que um casal tem uma relação sexual a três com uma amiga convidada na segunda parte (p. 37-66), além de ambíguos contatos íntimos que a protagonista Tamina tem com as crianças da ilha na sexta parte (p. 185-222), entre outros episódios.

No entanto, como este trabalho faz uma análise da construção da protagonista como representação do exílio, a sexualidade não será colocada em evidência. Obviamente não pode ser ignorada, pois compõe fortemente a personalidade, não só da protagonista, como de outras personagens também.

Curiosamente, na obra de Kundera, as personagens femininas desfrutam de uma liberdade sexual interessante. Nunca são descritas com qualquer tipo de desmerecimento, qualquer que seja o seu comportamento sexual. Utilizam o sexo como um tipo de ferramenta de controle, as vezes sobre os outros, às vezes sobre si mesmas, mas ao mesmo tempo essa liberdade de que gozam parece disfarçar a posição submissa que muitas vezes ocupam, seja no casamento, no trabalho ou, de maneira geral, no exílio.

Le système de valeurs qui sous-tend cette vision de la femme est incroyablement loin du système de valeurs de Kundera. Chez Kundera, le thème de la promiscuité et de l'adultère apparaît souvent et toujours totalement dépourvu de connotations péjoratives ou moralisatrices. La promiscuité d'Edouard peut paraître ridicule de même que le désir de la directrice, mais ni l'un ni l'autre ne sont condamnables en eux-mêmes. Chez Kundera, l'érotisme se situe au-delà du bien et du mal ; les activités érotiques de l'être humain ne relèvent pas de la morale, mais de la philosophie<sup>160</sup>.

Eis aqui algumas das situações que, neste livro, surgem associadas ao tema da sexualidade:

---

<sup>159</sup> Jørn Boisen, *op. cit.*, p. 335.

<sup>160</sup> Idem, *ibid.*, p. 344.

Zdena é uma mulher feia com quem Mirek se relacionava por não se julgar merecedor de “coisa melhor”, até encontrar uma mulher suficientemente bonita com quem podia se casar (p. 9-33); Markéta preservava insistentemente a solidez do seu casamento, permitindo, inclusive, uma aventura com Eva para reforçar os seus laços com o seu marido, mas não se permitiu o suficiente para dar uma resposta firme a Eva sobre o convite para retribuir a visita (p. 37-66); enquanto as alunas discutem se o chifre do rinoceronte é um símbolo fálico, R. tem toda a sua fragilidade exposta pelo medo que lhe revira o intestino e ainda assim desperta o desejo no seu colega que nunca a havia visto como uma mulher a ser cobiçada (p. 69-93); Tamina, assim como Markéta, sente-se terrivelmente presa ao casamento, ainda que esta prisão só a mantenha atrelada à figura do marido morto, o que faz com que não queira se relacionar com outra pessoa, mas ainda assim entrega-se, sem vontade, ao homem que lhe promete buscar as lembranças mais sólidas que tem do tempo em que vivia com o marido (p. 97-137); Christine tem um marido e um caso extraconjugal, mas não se envolve fisicamente com o estudante, não para preservar qualquer tipo de imagem pudica presumidamente feminina, mas para manter a fantasia viva nos seus pensamentos, ainda que isso seja uma forma de tortura para o seu querido estudante (p. 141-182); Tamina tem estranhos contatos íntimos com as crianças, mas que não são claramente interpretáveis, uma vez que ela ocupa duas posições nessa sociedade infantil: a de figura forte, de liderança que permite com que eles ganhem os jogos, e a figura infantil que a iguala às crianças, mantendo a imagem dos contatos sexuais oscilando entre o abuso e a inocência (p. 185-222); por fim Jan se envolve com várias mulheres das mais diversas personalidades e liberdades sexuais, como se fosse uma síntese da variedade sexual que Kundera procura expor em suas obras (p. 225-264). Ainda nesta última parte, o narrador intercala o desenrolar da trajetória de Jan com referências a Dafne e Cloé, o que pode ser compreendido como um contraponto entre a inocência e o sexo explícito, ou então como os extremos do sexo, que vão desde o ingênuo casal da obra de Longus<sup>161</sup> até a orgia conduzida por Bárbara (p. 257-260).

No caso específico de Tamina, o que é relatado sobre a sua vida sexual pode ser associado ao exílio de algumas formas. A maneira com que se prendia à imagem do marido é muito próxima à maneira como se prendia às lembranças de Praga. Esse apego ao passado que jamais regressará é uma marca referente ao exílio. Mais que isso, a ausência de atividade sexual na vida de Tamina após a morte do marido é mais um marco que divide duas épocas: antes e depois da sua morte, assim como há o antes e depois do exílio. A interrupção da sua vida sexual é como a fronteira que divide, no espaço e no tempo, vivência do indivíduo exilado. Quando Tamina volta a se entregar sexualmente para um homem, ela o faz sem qualquer vontade, somente pela possibilidade de resgatar parte do passado ao qual se prendia. Com isso, a interrupção da vida sexual de Tamina representa ruptura semelhante à viagem somente de ida feita pela pessoa exilada e por ela própria ao entrar no barco para a ilha das crianças.

---

<sup>161</sup> Longus, *Dafnis e Cloé*, trad. Magda Bigotte de Figueiredo, Lisboa, Canto Nono, 1996.

Isso demonstra que o sexo é sim um elemento extremamente importante ao longo da obra e que orienta, em parte, a construção dos personagens e, conseqüentemente, de toda a narrativa. No entanto, caso seja mantido o foco na relação entre sexo e exílio, algumas referências e inferências pareceriam demasiadamente forçadas, o que não contribuiria de forma eficaz para a compreensão da construção da personagem.

C'est pourquoi le personnage du séducteur, s'imposant comme le mythe du romancier, est l'un des axes essentiels du système de réflexion de Kundera. A un premier niveau, les personnages cherchent l'aventure érotique, la variation des plaisirs pour tromper l'ennui, mais derrière la soif érotique, c'est le désir de connaître qui les force en avant<sup>162</sup>.

A protagonista é Tamina e o tema central é o exílio. A sexualidade compõe parte da protagonista e parte importante da obra, mas não é o assunto em torno do qual gira esta investigação.

### 3.2. O narrador Milan Kundera

Conforme já foi mencionado em outros momentos do trabalho, na terceira parte do romance, o narrador se identifica como Milan Kundera e conta parte da sua vida. Mais precisamente, a época em que teve seus livros proibidos na Tchecoslováquia, foi afastado de oportunidades de trabalho e viu no exílio a sua única saída.

Este relato coincide em grande parte com a vida do autor Milan Kundera. No entanto, “essa história narrada é *fictícia*, o que a distingue da biografia, da autobiografia, do testemunho vivido, do depoimento, da narrativa de viagem, da obra dita histórica”<sup>163</sup>.

Para reforçar a diferença, Yvancos<sup>164</sup> expõe que:

El criterio para distinguir una obra de ficción reside en la intención ilocutiva del autor. No hay propiedades textuales, sintácticas o semánticas que puedan identificar una obra de ficción. Sólo depende de la posición ilocutiva del autor cuando escribe o compone su obra.

Com isso, é possível concluir que, uma vez que o autor optou por escrever um romance ao invés de uma autobiografia, já está suficientemente estabelecido que não se trata de relatos pessoais do autor, mas sim de relatos de um narrador personagem, que conta em primeira pessoa, acontecimentos da sua vida, mesmo com toda a interseção do passado do narrador com o do autor.

O narrador que assume o nome de Milan Kundera passa a ser mais um personagem do romance. Este narrador tem uma característica particular que é exatamente a alternância na participação da história, sendo que durante a maior parte do tempo é uma voz extradiegética.

---

<sup>162</sup> Jørn Boisen, *op. cit.*, p. 342.

<sup>163</sup> Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 31.

<sup>164</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 93.

Ou seja: distancia-se do ponto de vista do protagonista e apresenta diferentes perspectivas sobre a narrativa, não participando da história<sup>165</sup>.

Tomachevski<sup>166</sup> afirma que:

O narrador pode diferir segundo as obras: a narração é apresentada quer objectivamente, em nome do autor, como uma simples informação, sem que nos expliquem como tomamos conhecimento desses acontecimentos (narrativa objectiva), quer em nome de um narrador, de um certo personagem bem definido.

No entanto, no presente estudo, o narrador acaba por ser uma espécie de fusão das duas definições apresentadas, devido às diferentes características das sete partes. Em grande parte do tempo, narra a história de outros personagens, de longe, sem qualquer tipo de intervenção. Em outros momentos, já tem alguma participação nos relatos, seja como quem assiste, do alto da sua torre, Petrarca e o estudante se despedirem friamente de Lermontov (p. 182), seja como um dos principais personagens da narrativa sobre R (p.69-93).

As Kundera's technique of interrupting the narrative flow of his novels with long discursive passages, philosophical mediations, and commentaries on action shows, fictions call on readers to be engaged with the text and its insights. When Kundera's narrators comment on the action, or when they revisit previously narrated events and retell them from a different perspective, they activate readers because, as Eva Le Grand (126) and Hana Píchová (111-13) have argued, they invite readers to pause, reflect, return, and compare<sup>167</sup>.

Este narrador pode ser classificado como um autor implícito representado, pois é a figura que aparece no texto como o responsável por escrevê-lo<sup>168</sup>.

Esta instancia representa el autor codificado o representado en el texto como tal autor. Son de su responsabilidad los comentarios explícitos de autor, sus sobre-justificaciones y todas aquellas ocurrencias de la voz del texto que revelan la presencia de una instancia diferente de la del narrador y en la que éste puede juzgar la actividad del contar o corregir incluso la perspectiva de aquél. Soy consciente de que en la mayor parte de los relatos es muy difícil la separación del <<autor implícito representado>> del narrador, puesto que lo más común es que esta oposición (que conviene mantener en el nivel teórico puesto que ofrece ejemplos visibles de personajes-autores) se halla *neutralizada* y es el narrador el que ejerce la función del autor implícito representado<sup>169</sup>.

Com certeza, ao ceder o seu próprio nome ao narrador da obra, o autor Milan Kundera tinha a intenção de expor parte da sua experiência pessoal sob a intrigante perspectiva de um narrador que não pode ser considerado como relator da realidade, o que faz com que seja necessária a investigação da obra, do contexto histórico e do próprio autor para que possam ser encontradas as marcas de realidade fiéis no romance.

---

<sup>165</sup> Remo Cesarani, *Introducción a Los Estudios Literarios*, trad. Jorge Ledo Martínez, Barcelona, Crítica, 2004, p. 132.

<sup>166</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 155.

<sup>167</sup> Daniel Just, *op. cit.*, p. 245.

<sup>168</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 239.

<sup>169</sup> Idem, *ibid.*, p. 239.

### 3.3. A protagonista Tamina

Algumas informações são mencionadas repetidas vezes ao longo deste trabalho, o que é necessário devido às especificidades do livro estudado. Algumas dessas informações repetitivas dizem respeito à protagonista, Tamina.

Com a construção que tem este romance, chega a ser delicado apontar um personagem e afirmar que é o protagonista de toda a obra. Com o texto dividido em sete partes e nenhum personagem aparecendo em todas elas, é relevante pensar, inclusive, se não haveria mais personagens que pudessem ser protagonistas ao invés de um só.

Silva<sup>170</sup> já reconhece que pode haver alguma dificuldade para distinguir o herói, pois a sua identificação varia de acordo com leituras plurais que o texto pode permitir, além de o próprio conceito de herói estar estreitamente relacionado com os códigos culturais, éticos e ideológicos de determinada sociedade ou época histórica:

Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizada por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até por um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (homossexualidade, adultério, sadismo, etc.). Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais maioritariamente prevaletentes<sup>171</sup>.

No entanto, o narrador facilita bastante o trabalho de busca pela personagem principal ao afirmar que o livro:

É um romance sobre Tamina e, no momento em que Tamina sai de cena, é um romance para Tamina. Ela é a principal personagem e o principal ouvinte, e todas as outras histórias são uma variação sobre sua história e se reúnem na sua vida como num espelho (p. 194).

A escolha de Tamina como protagonista da obra não é somente a observação de um pequeno parágrafo em um romance de mais de duzentas páginas. É possível encontrar mais sinais disso espalhados ao longo da obra.

De acordo com Tomachevski<sup>172</sup>, que também dá ao protagonista o nome de herói, o personagem principal deve traçar um fio condutor pelo qual o leitor vai se orientar ao longo da obra, vai provocar a compaixão, simpatia, alegria e a mágoa por ser aquele a quem o leitor segue com maior atenção, ainda que este assim não fizesse, caso fosse uma pessoa de verdade.

Silva<sup>173</sup> chama a atenção para a relevância do nome da personagem no processo de caracterização feito pelo narrador, servindo normalmente como um indício do que se pode

---

<sup>170</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 700.

<sup>171</sup> *Idem*, *ibid.*, p. 700-701.

<sup>172</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 169, 171.

<sup>173</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 704-705.

esperar daquela figura, presumindo que há uma relação entre o significado do nome e do perfil psicológico ou ideológico, por exemplo, do personagem.

Para corroborar com tal afirmação, é possível observar como o nome da protagonista aparece, introduzido pelo narrador de forma ligeiramente exaltada: “Dessa vez, para mostrar claramente que minha heroína é minha e só pertence a mim (estou mais preso a ela do que a qualquer outra), vou chamá-la por um nome que nenhuma mulher jamais teve: Tamina” (p. 97).

Em relação à enigmática escrita de Kundera, que constrói todas essas perguntas e respostas em torno da personagem, é interessante observar o que diz Silva<sup>174</sup> a respeito da apresentação de um personagem:

Nos romances em que aparecem retratos minudentes, o significado das personagens fica desde logo relativamente estabelecido, embora esse significado só venha a definir-se, em toda a sua amplitude, à medida que a intriga vai progredindo. Quando os retratos são inexistentes ou escassos, a personagem apresenta-se inicialmente como um *assemantema* que adquire significação, mais ou menos rapidamente e com maior ou menor clareza, através das suas palavras, dos seus actos e das suas oposições, diferenças e afinidades relativamente a outras personagens.

O aparente carinho que o narrador tem por Tamina fica evidente no momento em que a apresenta. Escolhe um nome que deseja que seja exclusivo para manter a sua heroína num pedestal onde os demais personagens não serão colocados. Numa multiplicidade de homens, mulheres, adultos e crianças, Tamina se destaca, está em evidência. A protagonista de duas das sete partes é, na verdade, protagonista de todas as sete, pois as cinco que não a mencionam, não deixam de fazer referências, ainda que sutis, à heroína.

Ainda que apareça relativamente pouco, Tamina é a personagem mais mencionada na obra, e quando não é citada, ainda assim muito dela se faz presente. Tamina só entra em cena na quarta parte (p. 97-137), mas já entra num momento em que o leitor está familiarizado com quem ela é e o universo que a rodeia. Tamina é aquela que desaparece sob a superfície da água (p. 222) e deixa o leitor à espera de que ela volte.

Tamina tem boa parte da sua história compartilhada com a do autor e a do narrador. A experiência da protagonista exilada é espelhada na vivência tanto do narrador quanto do autor Milan Kundera.

### **3.4. Elementos de conexão das partes entre si e o contexto histórico**

Além do exílio, que é colocado como o tema central da obra e que tudo mais gira em torno deste conceito, desde os acontecimentos históricos e a experiência pessoal do narrador,

---

<sup>174</sup> Idem, *ibid.*, p. 706.

até a construção das demais personagens, há alguns elementos mais concretos que estabelecem conexões entre as sete partes:

Em teoria, é sempre possível inventarmos um sistema que torne plausíveis pistas que de outro modo permaneceriam sem ligação. Mas no caso dos textos existe pelo menos uma prova dependente da identificação da isotopia semântica relevante. Greimas define a <<isotopia>> como <<um conjunto de múltiplas categorias semânticas tornando possível a leitura uniforme de uma história>><sup>175</sup>.

Isso não quer dizer que o exílio não seja consistente o suficiente para unir todas as partes, mas sim que o tema em comum estabelece ligações muito sutis e, por vezes, subjetivas entre os segmentos do romance. Por isso é interessante observar como alguns elementos são encontrados em mais de um momento da obra. Convém começar pela protagonista Tamina.

Vários outros personagens possuem características e comportamentos espelhados em Tamina. Por exemplo, já na primeira parte (p. 9-33), o personagem Mirek sofre perseguição política, semelhante à que o marido da protagonista supostamente sofria quando tiveram que sair da Tchecoslováquia (p. 97-137). A partir disso é interessante verificar já como a cor vermelha aparece em momentos pontuais da narrativa, e sempre servindo como uma espécie de bloqueio.

Enquanto Mirek conduz o seu carro, é obrigado a parar em uma barreira, que está fechada e é descrita como sendo listrada de branco e vermelho (p. 12). Não é algo incomum, mas a necessidade de descrição desta cancela chama a atenção para a sua cor, que aparece novamente em outra barreira fechada (p. 29), no lenço da mulher que controla a barreira (p. 29), nas flores da janela onde Mirek vê uma projeção da sua imaginação em que está Zdena (p. 30) e no carro esporte (p. 28), que fica entre o seu carro e o daqueles que o perseguem, permitindo assim, uma fuga momentânea.

É interessante observar como a cor vermelha está em cancelas fechadas e no lenço da mulher responsável pela cancela, representando um entrave no caminho de Mirek, algo que o atrapalha, que o faz parar. Aparece também onde vê a imagem de Zdena, trazendo uma lembrança inconveniente. Aparece novamente no carro esporte, que bloqueia a perseguição automotiva que acontece no momento, permitindo que Mirek escape, ainda que seja pego novamente momentos mais tarde. Neste último momento, a cor favoreceu Mirek, mas continuou servindo como um bloqueio para os homens do outro carro e permitiu um alívio, ainda que momentâneo.

Brown<sup>176</sup> enumera alguns aspectos relacionados à percepção das cores e, entre eles, é possível encontrar pontos como representação, expressão emocional, relações abstratas,

---

<sup>175</sup> Umberto Eco, "Sobreinterpretação dos Textos" in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 2, p. 58.

<sup>176</sup> Blain Brown, *Cinematography Theory and Practice: Imagemaking for cinematographers, directors & videographers*, Amsterdam, Focal, 2002, p. 129.

conotação e simbolismo. Ou seja, as cores podem ser associadas, até mesmo por manipulação, a significados, lembranças, cultura e sentimentos entre outras coisas.

Além da clara alusão ao comunismo com a cor vermelha<sup>177</sup>, é interessante observar que, na sexta parte, é um carro esporte vermelho que leva Tamina do lugar onde trabalha até a margem do rio, onde entra no barco com o garoto (p. 192). O carro esporte vermelho liberta Tamina assim como havia libertado Mirek, ainda que com este tenha sido por um curto intervalo de tempo e, com Tamina, tenha sido uma liberdade bastante perturbadora. A cor vermelha ainda é mencionada, na mesma parte, como a cor do lenço do presidente do esquecimento, que era ovacionado por crianças (p. 217). Crianças estas que representam a imagem do futuro com a sua infância, pois a infância é inocente por não possuir passado.

O motorista do carro esporte vermelho que conduz Tamina chama-se Raphaël (p. 195), fato que o narrador diz não ser por acaso. O mesmo nome é dado à professora da terceira parte (p. 69-93), que é uma pessoa exilada e que encontrou a sua dança de roda na sala de aula, em que interage com as suas alunas. Madame Raphaël não é descrita como tal, mas a narrativa faz parecer que o seu exílio é uma continuação da vida de R., mencionada na mesma parte. Além da inicial que coincide, R. sofreu perseguição política e Madame Raphaël já vive no exílio, podendo perfeitamente ser a mesma pessoa (p. 69-93).

A personagem R., na terceira parte (p. 69-63), quando é investigada pela polícia e conta como ajudou o amigo Milan Kundera a conseguir trabalho quando não podia fazê-lo, sente-se fisicamente mal com a perseguição que sofre e isso é refletido no mal-estar que resulta nas constantes idas ao banheiro, dada a indisposição intestinal que a acomete. Por sua vez, Tamina (p. 97-139), após se entregar a Hugo, quando este lhe diz que não poderá ir a Praga buscar as suas cartas, sente-se enojada pela violação a que se ofereceu voluntariamente e também se indis põe fisicamente, momento em que corre até o banheiro para vomitar. A perseguição política sofrida por R. e o ato sexual indesejado, mas consentido por Tamina resultam em indisposição física pela violação que ambas sofrem. No caso de R., além da opressão política, ainda desperta no seu amigo um estranho desejo sexual, enquanto em Tamina, o ato sexual já foi consumado, mas somente pela promessa de algo que ela nunca teria, sentindo, assim, que a sua liberdade tinha sido violada, tal como a de R. havia sido.

Este elemento de conexão também não chega a ser direto, mas Tamina é uma mulher fortemente presa à memória do marido e do casamento. Essa solidez do matrimônio é uma característica marcante. Pode ser observada, por exemplo, na primeira parte, em que Mirek precisou encontrar uma mulher bonita para poder se casar, pois uma feia não servia (p. 17). Na segunda parte, Markéta demonstra insegurança em vários aspectos, mas também está presa ao casamento, mesmo que tendo uma performance sexual bem liberal, a personagem dá ao marido e à relação um valor muito alto (p. 37-66), assim como Christine. A mulher do interior na quinta

---

<sup>177</sup> Mazé Leite “Pequena História da Cor Vermelha”, 2014, Disponível em: <[http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id\\_coluna\\_texto=5683](http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=5683)>, Acesso em: 07 fev 2017.

parte (p. 141-182) tem um envolvimento extraconjugal e vive o seu romance com o estudante, mas também demonstra não fazer nada que fragilize a solidez do seu casamento.

O estudante, por quem Christine se apaixona, é um personagem sem nome, sendo referido somente pela sua ocupação. Em meio à parte mais altamente intelectual do romance, uma possível explicação para isso seria o envolvimento essencial da massa estudantil nas revoluções tchecoslovacas e no pensamento que conduziu à Primavera de Praga, fato que é sempre referido por historiadores. O estudante é idealizado por Christine, que é uma pessoa simples, do interior, sem tanto conhecimento formal. Ela constrói uma imagem perfeita do seu rapaz que não permite que seja danificada pelo sexo, que acredita que o igualaria aos personagens de posições mais simples como o mecânico e o açougueiro. O estudante é colocado num pedestal. Ainda que a sua vida permaneça da mesma forma que era antes, o breve convívio com o estudante na capital mostrou a Christine um pouco do que a vida poderia ser fora do seu mundo restrito à cidadezinha do interior (p. 141-182).

Os próprios nomes das partes se repetem em dois momentos. Nomeadamente, as duas partes em que Tamina aparece são repetições de nomes que já foram utilizados anteriormente. *As cartas perdidas* são os documentos que prendem Mirek a um passado que ele quer esquecer (p. 9-33), enquanto são as cartas de Tamina que estão longe e essa distância das suas recordações escritas faz com que a protagonista vá esquecendo de um passado ao qual ela se prende (p. 97-137). *Os anjos* são as alunas de Madame Raphaël que fazem uma apresentação infantil, choram e depois flutuam (p. 69-93), mas também são as crianças adultas que cercam Tamina, idolatram-na e depois a hostilizam (p. 185-222). Nesta mesma sexta parte, além das crianças, é narrada a morte do pai do narrador e o momento em que Tamina desaparece sob a superfície do rio enquanto, na parte seguinte (p. 225-264), toma lugar a narrativa da morte de Passer sob o título de *A Fronteira*, após ter havido uma afirmação de que a morte é sempre descrita como uma viagem (p. 202), além da curiosa nudez que empodera Edwige na sétima parte (p. 225-264), fazendo menção indireta ao excesso de nudez na ilha das crianças na parte anterior (p. 185-222).

O narrador ainda faz referências a algumas obras de outros autores ao longo do romance. Uma delas conta as peripécias do soldado Chveik, de Hasek<sup>178</sup>, que é um militar sempre sorridente e bem humorado, educado, amável e amigável. O papel interpretado pelo soldado na obra de Hasek denunciava, de maneira irreverente, o pensamento militar da época e a obediência cega que era esperada das pessoas que ocupavam posições de liderança. Esta referência menos direta contribui para compor o cenário histórico e político que serve de ambiente para o romance.

---

<sup>178</sup> Jaroslav Hasek, *Aventuras do Valente Soldado Svejk: E outras histórias*, trad. Maria Alberta Miranda e José Carlos Rodrigues, Lisboa, Vega, s.d., p. 61.

Outra obra que é mencionada e tem o mesmo efeito é a obra *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco<sup>179</sup>. De acordo com Penhall<sup>180</sup>, à sua maneira indireta, a obra faz clara referência à colaboração francesa com os nazistas. Não é uma referência diretamente aplicável ao contexto da Primavera de Praga em 1968, mas também tem relação com um cenário político em que uma potência autoritária intimida aqueles ao seu redor e causa algum tipo de desconforto.

O que também contribui para uma melhor construção do contexto é exatamente a ausência de alguns termos. O narrador não fala “Tchecoslováquia”, “soviético” ou qualquer palavra que seja derivada dessas. O autor considera ambos os termos inadequados. O primeiro por ser uma palavra muito pouco sólida, enquanto o segundo carrega, mascara e distribui o peso e a culpa de tudo aquilo que teria sido causado e contaminado pelo nacionalismo agressivo russo<sup>181</sup>.

Além das ligações aqui estabelecidas, ainda há tantas outras em relação ao contexto histórico, ao exílio, ao sexo, ao riso e ao esquecimento. Cada vez mais essas relações se mostram fortes o suficiente para construir uma unidade no romance, solidificando aquilo que agora já não parecem mais partes tão desconexas quanto pareciam no começo.

Um texto pode antecipar um leitor modelo habilitado a experimentar infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um actor que faz conjecturas acerca da espécie de leitor modelo postulado pelo texto. Uma vez que a intenção do texto é fundamentalmente produzir um leitor modelo capaz de fazer conjecturas a seu respeito, a iniciativa do leitor modelo consiste em imaginar um autor modelo que não é o autor empírico e que, no final, acaba por coincidir com a intenção do texto. Assim, mais do que um parâmetro usado a fim de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói ao longo do esforço circular de se validar a si própria na base do que edifica como seu resultado<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> Eugène Ionesco, *O Rinoceronte*, s.d., Disponível em: <[https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/04/o\\_rinoceronte\\_-\\_eugene\\_ionesco.pdf](https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/04/o_rinoceronte_-_eugene_ionesco.pdf)>, Acesso em: 10 abr 2017.

<sup>180</sup> Joe Penhall, “Ionesco’s Rhinoceros is as Relevant as Ever”, *The Guardian*, 2007, Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/oct/03/ionescosrhinocerosisasrele>>, Acesso em: 10 mai 2017.

<sup>181</sup> Milan Kundera, *A Arte do Romance*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 138-139.

<sup>182</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 59-60.

# Capítulo 4

## 4.1. Localização temporal das sete partes

Como já pôde ser observado, a localização temporal desta obra não é difícil. Basicamente, tudo gira em torno do ano de 1968 e da Primavera de Praga. No entanto, é interessante observar que as partes, por faltar conexão direta e até mesmo parecerem contos separados, não estão colocadas em sequência pois não formam uma sequência. A não ser a sexta parte (p. 185-225), que é uma sequência óbvia da quarta (p. 97-93), todas as outras parecem ocorrer em simultâneo, com suas idas e vindas no tempo percorrendo os acontecimentos históricos.

Normalmente, o narrador viaja no tempo quando relata fatos históricos ou então quando resgata algum elemento do passado, como no caso da primeira parte (p. 9-33), em que conta parte da história da Tchecoslováquia desde 1939 numa narrativa que se passa em 1971, mas também volta vinte e cinco anos no tempo para falar da relação entre Mirek e Zdena.

Já Mamãe, na segunda parte (p. 37-66), vai ainda mais longe quando conta casos da sua infância, no começo do século, durante o império Austro-Húngaro, mas também dentro de uma narrativa que já avança depois da invasão russa, pois os tanques são lembrados no episódio das peras.

Na terceira parte (p. 69-93), a ocupação russa de 1948 também é lembrada, mas também há relatos de personagens exiladas, o que se presume que tenha ocorrido após 1968.

Na quarta parte (p. 97-137) não é muito diferente. Tamina relembra sempre a vida com o marido e cita o ano de 1968 como o penúltimo em que passou férias na Boêmia. Tamina passou doze anos com o marido, sendo um deles em exílio. Além disso, percebe-se pelo texto que ficou três anos sem o marido, na angústia de se imaginar com outro homem. Juntando as informações, o horizonte temporal da narrativa vai de 1958 até 1973, aproximadamente.

O narrador diz, na quinta parte (p. 141-182), que observa o país, em 1977, adormecido há nove anos. No entanto, como na relação de Christine com o estudante não há marco temporal definido, o romance dos dois parece ter ocorrido num período anterior à invasão russa, ou pelo menos num cenário alheio à ocupação.

Na parte seguinte (p. 185-222), mais uma vez, as referências com datas aparecem em relatos históricos, de 1968 a 1972. No entanto, o teor onírico da participação de Tamina nessa parte não permite que a sua experiência com as crianças da ilha seja demarcada em um calendário.

Por fim, a última parte (p. 225-264) parece completamente suspensa no tempo. Sem qualquer referência direta a anos ou acontecimentos históricos, há uma profunda reflexão sobre o conceito de fronteira, fortemente vinculada a todo o resto do romance, mas não é possível

relacionar a algum momento específico. Parece, de certa forma, alheia às profundas transformações políticas da Europa Central.

Uma vez que tudo gira em torno da Primavera de Praga em 1968 e as referências históricas constroem o cenário opressor que resultou no exílio e todos os seus sinais, mesmo que o horizonte temporal se afaste um pouco dos marcos encontrados, a presença de pontos discrepantes não representa qualquer entrave para a análise aqui proposta.

A restrição temporal e geográfica dos acontecimentos facilita o estudo histórico necessário para este trabalho por impor limites à pesquisa, assim como possibilita uma profundidade maior na investigação sobre esses tópicos específicos, auxiliando no trabalho de encontrar as referências necessárias.

## 4.2. O narrador Milan Kundera dentro do autor Milan Kundera

O autor Milan Kundera já foi apresentado neste trabalho com uma breve biografia, desde o começo do ativismo político, até a carreira como escritor, já no exílio, na França. Também já foi explicado o papel do narrador na obra, que conta a história, em sua maior parte, em terceira pessoa, mas, em determinado momento do romance, assume a identidade de Milan Kundera e narra experiências pessoais.

Como também já foi explicado, não se pode dizer que o narrador seja o autor, uma vez que é uma obra de ficção e trata-se de um autor implícito representado. No entanto, como as experiências pessoais descritas pelo narrador aproximam-se muito da biografia do autor, convém colocar aqui uma análise mais direcionada a estes dois componentes do conjunto da obra.

Eco<sup>183</sup>, ao mesmo tempo em que considera que o texto deve ser respeitado e não o autor enquanto pessoa, acredita também que seja demasiado cruel a eliminação do autor como algo irrelevante para a interpretação.

No caso de Milan Kundera, uma outra possibilidade ainda poderia ser considerada:

Há, todavia, um caso em que pode ser interessante recorrermos à intenção do autor empírico. Há casos em que o autor está ainda vivo, em que os críticos apresentaram as suas interpretações do texto e em que nos interessará perguntar ao autor em que medida ele, enquanto pessoa empírica, estava consciente das múltiplas interpretações baseadas no seu texto. Neste ponto, a resposta do autor não deve ser usada a fim de validar as interpretações do texto, mas para revelar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto. O objetivo da experiência não é crítico, mas antes de natureza teórica<sup>184</sup>.

No entanto, parece ser a intenção do autor deixar exatamente o mistério em relação à fusão da sua própria personalidade com a do seu narrador.

---

<sup>183</sup> Idem, *ibid.*, p. 61.

<sup>184</sup> Idem, “Entre Autor e Texto” in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 3, p. 67-68.

Como já foi possível observar, o escritor Milan Kundera é uma pessoa que sofreu perseguição política e escolheu viver no exílio, tendo, assim, uma história de vida compatível com inúmeras referências políticas e históricas da obra. Mas além dessa compatibilidade, o seu texto apresenta algumas referências mais diretas do que essas sutis associações.

Na maior parte do tempo, o narrador somente relata os fatos em terceira pessoa, mantém uma distância das personagens que descreve. Até que surge na terceira parte (p. 69-93) como protagonista de uma das duas narrativas que são intercaladas neste segmento da obra. O narrador conta a perseguição que sofreu exatamente da mesma forma que é possível encontrar na biografia do autor. Seu nome estava de tal forma marcado que prejudicaria qualquer pessoa que lhe tentasse ajudar, tanto é que assim aconteceu com a personagem apresentada como R..

O narrador conta que também dançou em roda com a ocupação russa em 1948 e faz a analogia da saída da roda como uma expulsão permanente de um grupo, como o que teria acontecido consigo no momento em que não estava mais em sintonia com os ideais do regime comunista (p. 81-84).

Na quinta parte (p. 141-182) o narrador assume novamente a primeira pessoa e relata que seus livros foram recolhidos das bibliotecas públicas e, após esperar alguns anos, dirigiu o mais longe que pôde, indo parar em Rennes, na França, de onde observa a *litost*. O narrador vê da torre mais alta que encontrou logo no primeiro dia na cidade e que só na manhã seguinte percebeu que sua janela apontava para Praga.

Na parte seguinte (p. 185-264), mantendo o estilo de narrativa intercalada entre dois relatos paralelos, o narrador assume mais uma vez a primeira pessoa para contar o definhamento do pai que estava doente e perdia a memória enquanto piorava. A descrição é terrivelmente íntima, demonstra realmente a proximidade entre o narrador e o pai que descreve, transmitindo a ideia de forte personalidade no relato.

Aquilo que pode ser observado sob uma perspectiva histórica ou política pode ser confirmado como sendo algo pertencente tanto ao autor quanto ao narrador. O envolvimento com o partido comunista, a saída do partido, a recolha das obras das bibliotecas públicas, a dificuldade para conseguir trabalho, o exílio na França e até mesmo a morte do pai, podem ser verificados. No entanto, algumas descrições mais pessoais não constam de maneira tão concreta nas referências.

A relação do narrador com o pai que definhava é extremamente pessoal, íntima. Assim como a existência da personagem R. e o desejo sexual que a sua fragilidade teria despertado em Milan Kundera, não podem ser afirmados como fatos reais. Inclusivamente, a atração que o narrador sentiu pelo desconforto físico demonstrado por R. seria algo polêmico caso fosse interpretado como fato e não ficção.

Por fim, ainda que permaneça a dúvida entre o que seria verdade para ambos ou somente para um dos dois, o objetivo do trabalho não chega a ser comprometido. A interpretação da obra está relacionada às experiências pessoais do autor, mas somente enquanto tais experiências estão vinculadas ao processo histórico e político da Tchecoslováquia, o que não quer dizer que seja necessário verificar cada pequena porção de realidade contida na obra para que seja possível encontrar as representações do exílio em Tamina. O exílio é a interseção das vidas de Tamina, do narrador e do autor, mas não é necessário que todas as suas manifestações coincidam.

### 4.3. A personagem Tamina como representação do exílio

Já é possível fazer uma análise mais cuidadosa, bem informada e completa sobre Tamina neste momento. A protagonista de definição relativamente simples num ambiente altamente complexo exige o cuidado de um embasamento teórico consistente o suficiente para que as inferências que aqui serão feitas não pareçam levianas ou inconsistentes:

Caracterizar um personagem é um processo que serve para reconhecê-lo. Chamamos *característica* de um personagem o sistema de motivos que lhe está indissolivelmente ligado. Num sentido mais restrito, entendemos por *característica* os motivos que definem a psique do personagem, o seu carácter<sup>185</sup>.

Para ter uma melhor compreensão de como deve ser interpretada a personagem do romance, convém observar que:

The novel makes the characters that carry out the various threads of its thinking hesitate, contradict themselves, and repeatedly fail (cf. Pavel 136). Unlike Homer or Virgil, who described idealized characters that function as examples of virtues, novelistic characters do not enact principles with which they identify without reserve. They are many-sided and uncertain, and require of us neither admiration nor condemnation, but understanding<sup>186</sup>.

Além disso, Vieira<sup>187</sup> esclarece que a construção de uma personagem representa sempre um processo, um sistema dinâmico que concilia estabilidade e mudança e que o seu estudo significa fazer uma análise dos objetivos, modos e meios processuais, tanto da construção quanto da desconstrução da personagem romanesca.

A autora ainda apresenta processos da construção da personagem que podem ser identificados na protagonista Tamina. Alguns deles são: a *legitimação*, que, por meio da aceitação ou elogio, constrói uma base legitimatória para a personagem, seja por exemplaridade ou humanização e defeitos; a *vitimização*, que é um processo gradativo, que atua valorizando ou desvalorizando a personagem e a *problematização*, que é a fuga do autor à moralização, que molda uma personagem desprendida da axiologia forte da poesia épica, permitindo que tenha uma flexibilidade de valores, dando a isso o nome de anomização<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 169.

<sup>186</sup> Daniel Just, *op. cit.*, p. 241.

<sup>187</sup> Cristina Maria da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos definidores*, Tese (Doutoramento) - Curso de Teoria da Literatura, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005, p. 13.

<sup>188</sup> Idem, *ibid.*, p. 389-412.

A caracterização de Tamina começa justamente no momento em que é apresentada, com a já mencionada exclusividade do nome, demonstrando o apego do narrador à sua personagem, a quem imagina bela, alta, com trinta e três anos, natural de Praga. Com a idade sugerida pelo autor, Tamina teria nascido aproximadamente no ano de 1939, tendo vivido durante a Segunda Grande Guerra e a ocupação russa de 1948, mas ainda jovem demais para tomar conhecimento da importância dos eventos. Teria saído da Tchecoslováquia com aproximadamente 29 anos, uma adulta relativamente jovem, já vítima direta por uma perseguição política indireta (p. 97-137).

Apesar de viver num lugar que se presume que tenha julgado detentor de melhor qualidade de vida, Tamina tem hábitos modestos devido à situação em que ficou:

Tamina trabalha como garçomete num pequeno café que pertence a um casal. O café rende tão pouco que o marido pegou o primeiro emprego que encontrou, e Tamina conseguiu o lugar que, assim, ficara livre. A diferença entre o salário miserável que o patrão recebe em seu novo emprego e o salário ainda mais miserável que o casal paga a Tamina representa sua pequena vantagem (p. 97).

Tem uma personalidade discreta e executa com simplicidade o trabalho de servir café e aguardente de maçã, emprestando os seus ouvidos a todos que querem falar, o que nunca falta, pois todos gostam da Tamina que sabe escutar o que lhe contam do outro lado do balcão (p. 97-98).

Tamina é descrita como uma figura extremamente passiva, submissa e inerte a tudo que acontece à sua volta. A posição de atendente que escuta infinitamente as reclamações dos clientes, muito mais do que uma possível característica pessoal, é uma função da posição que ocupa em termos sociais, não profissionais.

Tamina só escuta, nunca fala de si, tanto que se surpreende quando Raphaël do carro esporte vermelho lhe pergunta sobre a sua vida. Acostuma-se de tal forma com a postura submissa que aceita sem questionar e acha inesperado o súbito interesse do rapaz (p. 191-195).

Tamina era casada com um homem dez anos mais velho que lhe tinha pedido que escrevesse diários para que as suas memórias não ficassem perdidas. Como o marido foi perseguido, ambos deixaram o país ilegalmente através de uma excursão de férias e, temendo que os diários e correspondências dos dois fossem considerados suspeitos no momento de atravessar a fronteira, ficaram para trás, guardados na casa da sogra de Tamina (p. 97-137).

Pouco tempo depois, com a morte do marido, Tamina ficou sozinha e as lembranças se foram perdendo. Desde as férias que ela não tinha mais certeza de quais havia passado em que lugares, até a própria imagem do marido, que aos poucos ia ficando esquecida, mesmo com o recorrente exercício de modelar a cabeça de homens desconhecidos até que ficassem iguais à do finado cônjuge (p. 97-137).

Após a morte do marido, Tamina não se envolve com mais ninguém, conseqüentemente, sem fazer amor. Tamina vive sozinha, com o seu emprego simples, salário miserável, nostálgica,

mas sem qualquer vontade de voltar para casa. Entrega-se, finalmente e sem qualquer vontade, ao homem que lhe promete resgatar as lembranças concretas da vida conjugal, mas sente-se violada e enojada quando percebe que não terá a sua exigência atingida. Corta relações com Praga, nunca mais telefona (p. 97-137).

Quando reaparece na sexta parte, Tamina tem o mesmo emprego, mas não tem mais o encanto que seduzia os fregueses, até que, de repente, desaparece sem deixar pistas e o seu caso é arquivado (p. 185-264).

Um último freguês é quem chama a atenção de Tamina, pergunta pela sua vida e a tira daquele emprego, daquele quarto, daquela cidade, daquele país. Leva Tamina em seu carro esporte vermelho até a margem do rio, onde um garoto espera para atravessar o canal com ela até a ilha habitada somente por crianças, cujo comportamento alterna entre o adulto e o infantil. No caminho para a ilha, Tamina não canta a música do menino porque não conhece, enquanto o garoto afirma que todo mundo conhece aquela canção, o que demonstra o quão fora de lugar a protagonista está: um ambiente em que ela não conhece o que todos conhecem, condição perfeitamente compatível com o exílio. Tamina passa a fazer parte da sociedade das crianças em todas as suas atividades e rituais. Utiliza a sua vantagem física para ajudar o seu grupo, mas que, por fim, serve em benefício próprio (p. 185-264).

Tamina tem alguns desentendimentos com as crianças, é hostilizada, afasta-se das obrigações, depois retoma as suas obrigações, vê as suas sensações mudarem. A satisfação inicial de fugir do lugar onde vivia passa a ser apreensão pelo desconhecido, raiva por estar onde não quer, com quem não quer, vontade de voltar, de ir embora. Por fim, Tamina resolve fugir da ilha e nada uma noite inteira. Quando amanhece, percebe que nadou por horas sem sair do lugar e desaparece sob a superfície (p. 185-264).

A existência de Tamina, por si só, já é uma personificação do exílio. Vivendo num país de rigidez e perseguição política, teve que fugir do país para não viver sob a opressão daqueles que a perseguiriam. Tamina ainda era perseguida sem ter feito nada para justificar este castigo, pois na verdade, o perseguido era o marido e, por consequência disso, ela virou um alvo também.

Passou a viver numa terra estrangeira onde não falavam a sua língua, nas miseráveis condições de exilada que conseguiu. A sua passividade é um retrato da falta de expressividade que tem perante a maioria, diferente de si. Sentia saudades de casa, do pai, do irmão, sentia-se nostálgica e chegou a tentar retomar um contato quando o marido morreu, sem obter resposta dos comunicados que enviou. Não se sentia em casa em nenhum lugar, fosse na terra onde escolheu morar, ou de volta a Praga, onde não seria mais perseguida, então decidiu não voltar. Tamina caiu no dilema da volta para casa que sofre o exilado: é um estrangeiro quando sai do seu país, mas continua um estrangeiro se voltar, pois, a experiência do exílio transforma a pessoa e ela não se encaixa mais como a peça que pertencia quebra-cabeça que era o seu país.

Mas além das questões óbvias, Tamina ainda representa sinais mais sutis que também podem ser interpretados como componentes do exílio. Numa obra com o teor sexual tão explícito, escrita por um autor que recorre tantas vezes a este tema, Tamina mantém a castidade depois de viúva. Sabe que não estaria fazendo nada de errado, mas não consegue se libertar da lembrança do marido e não consegue deixar de ver qualquer envolvimento como uma traição, tal como já foi mencionado. Tamina está tão presa à lembrança do marido quanto um exilado está preso à memória congelada de seu país. O marido de Tamina está morto, não voltará mais, qualquer coisa que faça não pode ser uma traição, mas ainda assim ela se mantém fiel, tentando resgatar a memória que aos poucos se esvanece, mas Tamina se agarra nisso como o exilado agarra a memória da sua pátria, mesmo que a pátria nunca mais seja aquela existente na lembrança, assim como o marido nunca mais estará vivo.

O próprio narrador imagina um muro que cresce cada vez mais alto ao redor de Tamina, mantendo-a isolada de tudo enquanto tem o foco somente na única flor que nasce do lado de dentro do muro, que é a lembrança do marido morto (p. 102).

Tamina quer os seus diários para reconstruir, com a frágil estrutura dos acontecimentos, um lar abstrato para que ela possa morar, já que nunca mais vai se sentir em casa onde quer que esteja.

Tamina tenta desvendar a mensagem dita pelas avestruzes (p. 123), mas é impossível, porque as avestruzes não falam a sua língua, falam uma língua que para ela é estrangeira, que por mais que queira, não vai saber decifrar imediatamente.

Tamina se entrega a Hugo pela promessa de ter um favor concedido. Tamina se submete a uma situação que, por vontade própria, seria impensável, mas a vida no exílio exige um nível de adaptação muito mais complicado do que as pessoas estariam dispostas a se sujeitar, não fosse caso de absoluta necessidade. Sente-se violada, totalmente desconfortável e depois que percebe que foi em vão, tem nojo. Sabe que as suas lembranças também foram violadas pelos olhos da sogra, mas ainda assim as deseja, porque ainda está agarrada às lembranças de um tempo mais confortável, em que vivia num ambiente que era familiar, mesmo com os seus defeitos (p. 130-137).

Ela abandona o seu balcão e entra no carro esporte numa vontade desesperada de fugir daquela vida, mesmo sem saber para onde vai e sem querer voltar, só quer sair. O “anjo” Raphaël a conduz até um fragmento do seu passado, entregando-a nas mãos do garoto do barco, que já faz com que Tamina questione a sua escolha (p. 192-197).

Nesse momento, as referências ao exílio se complicam e intensificam. Além do óbvio de ser uma protagonista exilada e além das referências até aqui observadas, Tamina vive uma experiência além da realidade, numa ilha habitada somente por crianças, com suas atividades e rituais específicos (p. 185-222).

Sente-se completamente deslocada, não pertence àquele lugar. Tudo lhe é estranho: a ilha, as pessoas, os jogos, as equipes. Tamina está em uma sociedade completamente estrangeira, quer ir embora dali, quer se libertar dessa nova prisão onde foi parar, mas tem que se adaptar, tem que se comportar da maneira exigida pela sociedade em que acaba de ser inserida. Sente hostilidade vinda das crianças, mas não é uma hostilidade proposital, é somente o choque cultural daquilo que ela considerava normal para o novo normal a que foi apresentada na ilha. Tamina está, basicamente, em um país estrangeiro.

Num primeiro momento, é forçada a ser igual a todos. Sofre para tentar se adaptar. Quando consegue e vê que tem algumas vantagens sobre os seus companheiros, usa em benefício próprio e chega a ser recompensada, mas é a recompensa dada pelas crianças em seus rituais, não é o que ela consideraria tradicional no seu mundo de origem. Suas diferenças chamam a atenção, chegam a torná-la exótica, mas no momento em que entra em desacordo com o seu grupo, suas diferenças potencializam a hostilidade com que passam a lhe tratar. Tamina está fora de lugar, não pertence à ilha, mas também não pertence a Praga nem ao balcão de onde fugiu (p. 185-222).

Por fim, numa última tentativa desesperada para fugir, mais uma vez, do sufoco do seu exílio, Tamina nada sem parar, durante uma noite inteira. Quando percebe que não saiu do lugar, desiste, sucumbe às forças imensamente maiores que as suas e desiste de lutar, desaparecendo sob a superfície da água e da nacionalidade que um dia ela teve, entregando o seu corpo e a sua memória aos moldes do meio em que foi colocada (p. 220-222).

Retomando o que afirma Vieira<sup>189</sup>, é possível perceber que a legitimação de Tamina começa pelo elogio no momento em que é apresentada, sendo exaltada pelo narrador, e continua ao ser descrita com imperfeição, para causar uma empatia com o leitor. Em seguida, a sua vitimização é constante durante toda a obra, uma vez que sofre frequentemente as hostilidades que são recorrentes durante o exílio. Por fim, a sua problematização reúne toda a sua imperfeição num contexto que a vitimiza para culminar com sua construção conflitante com qualquer axiologia possível, numa demonstração recorrente dos vários questionamentos em relação ao exílio que, muitas vezes, não têm resposta.

Não se pode afirmar que Tamina tenha morrido quando desapareceu dentro do rio pelo simples motivo que, mesmo na obra de ficção, a ilha das crianças não poderia ser um elemento real e contemporâneo à ocupação soviética da década de setenta. Ainda que o próprio autor se refira ao momento como “a morte de Tamina”<sup>190</sup>, é tudo simbólico, metafórico. O destino de Tamina é uma incógnita, assim como é uma incógnita o destino de todos os exilados. Ligados a mais de um lugar sem estarem presos a nenhum deles, não se sabe o que seria o destino ideal

---

<sup>189</sup> Idem, *ibid.*, p. 389.

<sup>190</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 76.

e, muito menos, quais seriam as reais possibilidades de conseguir atingir um suposto destino ideal, dadas as dificuldades do exílio.

Tamina não estava mais no mesmo lado da fronteira que as crianças e jamais voltaria a estar, mas se esforçava para ficar exatamente no limite entre o seu lado e o deles, o limite da convivência harmônica, mesmo com tanta divergência de opiniões e interesses.

A escrita de Milan Kundera não costuma colocar opiniões e definições taxativas sobre qualquer coisa que esteja no foco da sua argumentação. Ao invés disso, discorre profundamente, articulando informações espalhadas de forma que introduz pontos de vista diferentes e até mesmo contraditórios entre si. Por essa especificidade do autor é que as relações encontradas com o exílio são tão variadas, algumas mais óbvias, outras mais sutis, mas sempre partindo das mais dispersas direções e indo em direções igualmente dispersas:

Politicized characters in Kundera's novels tend to adopt ideological postures, even when for them, the relative importance of politics is negligible. The more ideological, the more politics resembles the portrait Kundera draws of it. But to give a fuller and more convincing account of political life, one needs to appreciate that as a practice, politics can be more than pure kitsch, superficial images and dogmatic dispositions. As a dimension on the human experience to be reflected upon, it can be object of sophisticated and nuanced comments and investigation<sup>191</sup>.

#### 4.3.1. O riso

O riso é um elemento recorrente na obra de Milan Kundera. Pelos seus títulos já é possível observar a repetição do tema, como em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, *Risíveis Amores* e *A Brincadeira*. Em suas próprias palavras:

The playfulness inherent in theatrical expression appealed to me. The theatre is a game, and playing games is an important source of pleasure. Real life is linked to a series of deceptions. It disappoints us with its futility. But when we consciously play games, as on stage, we already know that the game isn't serious. Thus, the tragic futility of life becomes the joyous futility of play. In totalitarian regimes one quickly learns the importance of humor. You learn to trust or mistrust people because of the way they laugh. The modern world frightens me because it's rapidly losing its sense of the playfulness of play<sup>192</sup>.

O autor coloca o riso em sua obra com as mais diversas finalidades. Desde o riso inocente das crianças que brincam de rir, indo do riso ridículo ao verdadeiro (p. 70-72), até o riso incômodo do menino que manda Tamina remar (p. 198). São inúmeras as referências e em diversos contextos diferentes. O riso pode surgir desde o choro, como na apresentação das alunas sobre a peça *Os Rinocerontes*, que se transforma em riso após ser confundido com este (p. 91), ou pode surgir após o ato sexual a três, quando o único homem presente se compara ao enxadrista Bobby Fisher (p. 62).

As palavras do narrador explicam o significado do riso de forma curiosa:

No alto, como se fosse a abóboda desse templo da volúpia, explode o riso, “transe delicioso da felicidade, auge extremo da alegria. Riso de satisfação,

---

<sup>191</sup> Ivon Grenier, *op. cit.*, p. 15.

<sup>192</sup> Milan Kundera e Arthur Holmberg, *op. cit.*, p. 25.

satisfação do riso”. Incontestavelmente, esse riso está “além da brincadeira, da caçoada, do ridículo”. As duas irmãs deitadas na cama não riem de nada de preciso, o riso delas não tem objeto, é a expressão do ser que se alegra em ser. Do mesmo modo que, pelo seu gemido, a pessoa que sofre prende-se ao momento presente de seu corpo que sofre (e fica inteiramente fora do passado e do futuro), também aquele que explode nesse riso extático fica sem lembrança e sem desejo, pois lança seu grito no momento presente do mundo e só quer saber desse momento (p. 72).

Assim como boa parte da escrita de Kundera, o riso de sua obra não tem somente uma perspectiva, fica oscilando entre as diferentes concepções em cada contexto em que aparece. Discorre sobre a concepção do diabo como partidário do mal e o anjo como partidário do bem e também polemiza as conclusões a respeito disso, afirmando que o riso pertence ao domínio do diabo e que também o mesmo som pode representar duas atitudes interiores opostas, que não há como diferenciar (p. 69-93).

Tem o riso que alegra e o riso que humilha. Até mesmo o riso que humilha pode se transformar naquele que alegra sem que sofra alteração. A gargalhada de Tamina ao imaginar o velho morrendo por um orgasmo ininterrupto não humilha, mas não é um riso inocente (p. 118). Christine se vestia de maneira cômica, de forma que o estudante, que via nas suas vestimentas o potencial para despertar o riso, saberia que aquele riso incomodaria tanto quem ri quanto quem ouve (p. 149).

A relevância atribuída ao riso vai ainda mais longe no momento em que Petrarca divide o mundo em duas metades, em que de um lado fica o amor e do outro o riso, sendo que o riso conduz à solidão e não é compatível com o companheirismo do amor, que não pode ser risível (p. 171).

O riso surge sem explicação quando o cômico começa a contar até cem (p. 251) e depois surge com a inconveniência de aparecer no momento pesaroso do funeral de Passer (p. 254-256), enquanto antes havia surgido nos rostos das crianças com a justificativa de estar ali porque as crianças não tinham passado. Se as crianças não possuíam passado, não tinham memória e onde não há memória, há espaço para o sorriso (p. 217).

A complexidade do riso é exposta numa definição escrita pelo próprio Kundera<sup>193</sup>:

RISO (europeu). Para rebelais, a alegria e o cômico eram ainda uma coisa só. No século XVIII, o humor de Sterne e de Diderot é uma lembrança terna e nostálgica da alegria rabelaisiana. No século XIX, Gogol é um humorista melancólico: “Se examinarmos atenta e longamente uma história engraçada, ela se torna cada vez mais triste”, diz ele. A europa examinou a história engraçada de sua própria existência durante tanto tempo que, no século XX, a epopeia alegre de Rabelais se transformou em comédia desesperada de Ionesco, que diz: “Muito pouca coisa separa o horrível do cômico”. A história europeia do riso fecha o seu ciclo.

Ainda sobre o riso, o autor discorre sobre o significado de uma palavra diferente, mas ainda associada ao mesmo assunto:

---

<sup>193</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 135.

CÔMICO. Oferecendo-nos a bela ilusão da grandeza humana, o trágico nos traz uma consolação. O cômico é mais cruel: revela-nos brutalmente a insignificância de tudo. Suponho que todas as coisas humanas têm seu aspecto cômico, que, em alguns casos, é reconhecido, admitido, explorado, em outros, velado. Os verdadeiros gênios do cômico não são os que mais nos fazem rir, mas os que desvendam uma *zona desconhecida do cômico*. A história sempre foi considerada como um território exclusivamente sério. Ora, existe o desconhecido cômico da História. Como existe o cômico (difícil de ser aceito) da sexualidade<sup>194</sup>.

O humor é muito importante na obra, mas o riso nem sempre está associado ao humor. Mesmo com definições diversas e até conflitantes entre si, de maneira geral, o riso é associado à leveza. Essa leveza é o contraponto a toda a rigidez da história e do exílio. Não há motivo para o riso na ocupação russa, na perseguição política e na viagem sem volta do exílio e talvez por isso seja tão importante a presença do livro, para equilibrar a densa atmosfera que cerca o ano de 1968 em Praga.

A leveza do riso e o seu respectivo peso são, mais uma vez, exemplificados por Kundera ao afirmar que gosta de imaginar que o riso de Deus teria sido o que inspirou François Rebelais a escrever o primeiro grande romance europeu, uma vez que um admirável provérbio judaico diz que “o homem pensa, Deus ri”, e assim a arte do romance teria vindo do eco do riso de Deus<sup>195</sup>.

#### 4.3.2. O esquecimento

A memória, ou a falta dela, também é um elemento fundamental da obra de Milan Kundera. O autor sempre estabelece relações, principalmente, entre a memória e a política. Os acontecimentos históricos, as mudanças, os fenômenos culturais, todos são fortemente associados ao seu próprio esquecimento. Mendes<sup>196</sup> já afirma que Kundera toca no ponto essencial e sensível, que é o jogo de tensões entre memória e esquecimento, as vezes inconsciente, outras, voluntária:

N'étant pas historien et se méfiant même de la mémoire factuelle, l'intention du romancier Milan Kundera est d'explorer l'autre versant de la réalité humaine qui ne touche pas seulement la mémoire existentielle mais également la liberté de l'oubli. Je crois d'ailleurs que l'on peut dire que la présence de l'émigration dans son œuvre, au-delà des liens (in)directs avec sa propre expérience d'émigré, fait partie de l'examen romanesque du thème bien plus vaste de l'oubli et d'une rhétorique de la nostalgie<sup>197</sup>.

Grenier<sup>198</sup> acredita que o problema central na perspectiva de Kundera é o problema do esquecimento, devido à leveza e inconstância de ideias e ideologias, o que leva a humanidade a se jogar no esquecimento em busca da felicidade, permitindo o triunfo da superficialidade, como a vulgaridade e caos da mídia ocidental em substituição a uma cultura mais elevada.

---

<sup>194</sup> Idem, *ibid.*, p. 117.

<sup>195</sup> Idem, *ibid.*, p. 146.

<sup>196</sup> Ana Paula Coutinho Mendes, *op. cit.*, p. 103.

<sup>197</sup> Idem, *ibid.*, p. 103.

<sup>198</sup> Ivon Grenier, *op. cit.*, p. 9-10.

Nouschi<sup>199</sup> acredita que “sem o apoio permanente de uma população em busca de memória, nunca este movimento contestatário poderia ter adquirido a sua dimensão global.” E o próprio Kundera<sup>200</sup> enfatiza a exaustiva tentativa russa de destruir a cultura tcheca durante o período em que dominou a região, confiscando documentos e proibindo manifestações culturais:

Central Europe, therefore, should fight not only against its big oppressive neighbor but also against the subtle, relentless pressure of time, which is leaving the era of culture in its wake. That's why in Central Europe revolts there is something conservative, nearly anachronistic: they are desperately trying to restore the past, the past of culture, the past of the modern era. It is only in that period, only in a world that maintains a cultural dimension, that Central Europe can still defend its identity, still be seen for what it is<sup>201</sup>.

Além disso, mais uma vez, o autor tem a sua própria definição para uma palavra tão recorrente na sua obra e cujo conceito não possui definição pontual e aplicação simples:

ESQUECIMENTO. “A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento.” Essa frase de *O livro do riso e do esquecimento*, pronunciada por um personagem, Mirek, é frequentemente citada como a mensagem do romance. É que o leitor reconhece em um romance, de início, o “já conhecido”. O “já conhecido” desse romance é o famoso tema de Orwell: o esquecimento imposto por um poder totalitário. Mas a originalidade do relato sobre Mirek eu vi inteiramente sob outro aspecto. Esse Mirek que, com todas as suas forças, se defende para que não o esqueçam (ele e seus amigos e seu combate político) faz ao mesmo tempo o impossível para fazer esquecer a outra (sua ex-amante, de quem se envergonha). Antes de se tornar um problema político, o querer do esquecimento é um problema antropológico; desde sempre, o homem conhece o desejo de reescrever sua própria biografia, de mudar o passado, de apagar os vestígios, os seus e os dos outros. O querer do esquecimento está longe de ser uma simples tentação de enganar. Sabina não tem motivo algum para esconder o que quer que seja, entretanto é impelida pelo desejo irracional de se fazer esquecer. O esquecimento: ao mesmo tempo injustiça absoluta e consolação absoluta<sup>202</sup>.

Ponto de vista semelhante ao de Nouschi pode ser observado ao longo da narrativa em *O Livro do Riso e do Esquecimento*. O narrador faz diversas menções à memória e ao esquecimento em associação à perda da cultura. Chama Gustav Husak, o presidente que sucedeu Alexandr Dubček após a Primavera de Praga, durante o período conhecido como a normalização, de presidente do esquecimento (p. 187). Após o movimento ter sido esmagado pelos tanques do país vizinho, o período que se seguiu foi dedicado a apagar a memória do povo para que os ideais que haviam trazido a Primavera desaparecessem:

“Para liquidar os povos”, dizia Hübl, “se começa lhes tirando a memória. Destroem-se seus livros, sua cultura, sua história. E uma pessoa lhes escreve outros livros, lhes dá outra cultura e lhes inventa outra História. Em seguida, o povo começa lentamente a esquecer o que é e o que era. O mundo à sua volta o esquece ainda mais depressa” (p. 187).

---

<sup>199</sup> Marc Nouschi, *op. cit.*, p. 348.

<sup>200</sup> Milan Kundera, “The Tragedy of Central Europe”, *The New York Review of Books*, Nova Iorque, p. 1-14, 26 abril 1984, Disponível em: <[http://www.bisla.sk/english/wp-content/uploads/2014/03/Kundera\\_tragedy\\_of\\_Central\\_Europe.pdf](http://www.bisla.sk/english/wp-content/uploads/2014/03/Kundera_tragedy_of_Central_Europe.pdf)>, Acesso em: 10 fev 2017, p. 9-10.

<sup>201</sup> Idem, *ibid.*, p. 11.

<sup>202</sup> Idem, *A Arte do Romance*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 120.

Mirek, na primeira parte, afirma que “a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento” (p. 10) e se vangloria de ter esquecido as relações sexuais com Zdena, ainda que o esquecimento tenha, para o personagem, sentidos opostos nas duas observações. Ao mesmo tempo que luta contra o esquecimento imposto pela ocupação russa, luta contra a lembrança de sua própria juventude.

Fatos históricos marcantes são apagados uns pelos outros porque um fato novo já coloca o antigo sob sua sombra e por isso as referências à invasão da Boêmia, o assassinato de Allende, o massacre de Bangladesh, a guerra no deserto do Sinai e os massacres do Camboja (p. 14). A cada novidade, um esquecimento como se a memória tivesse um espaço limitado que, para que entre uma informação nova, outra tenha que ser removida e com isso as memórias vão sendo descartadas. Em meio a essas memórias, vão embora vidas inteiras de pessoas exiladas.

Mamãe já estava com uma certa idade e a memória lhe traía. O esquecimento era constante nos casos da juventude que contava, mas um simples nome que lhe veio à cabeça foi capaz de despertar no filho uma atitude que atingiu a todos ali presentes, mostrando que, ao mesmo tempo em que o esquecimento está sempre presente, a memória pode ser algo muito forte, o que justifica a insistente tentativa em apagá-la em outras ocasiões (p. 37-66).

Essa força da memória foi novamente demonstrada quando o já apagado narrador Milan Kundera surge sob pseudônimo nas publicações de R. e desperta a curiosidade dos que inspecionavam, fazendo com que mais um nome fosse apagado para garantir que o primeiro nome não fosse mais lembrado (p. 69-93).

A protagonista não escapa ao esquecimento. Aliás, é a que mais luta contra ele. Quer recuperar os diários da época do casamento porque não suporta a ideia de ter a sua memória falha e desorganizada. Modela a cabeça de todos os homens que vê para preservar a lembrança do marido. Talvez tenha tanto apego assim ao passado pelo fato de o seu próprio passado já ter sido apagado e ela não existir mais em muitas memórias. O taxista de Paris escreve, também, para evitar o esquecimento, assim como Tamina escrevia seus diários (p. 97-137).

A própria rua onde nasceu teve várias tentativas de apagar a sua própria referência, tendo o nome trocado repetidas vezes e a expulsão de cento e quarenta e cinco historiadores das universidades é como uma borracha na própria história da Tchecoslováquia (p. 186).

Christine não se envolve fisicamente com o estudante porque quer preservar a sua lembrança. Caso se entregasse ao jovem, ele seria igualado aos dois homens com quem mantinha relações regulares, sujando assim a sua imagem. No entanto, preservando a quase inocência da convivência dos dois, estaria preservada também a lembrança impecável que tinha do estudante, que jamais seria contaminada com a mesma substância que havia contaminado os outros dois homens (p. 141-182).

A imagem do moribundo Passer fazia com que todos se esquecessem que era uma pessoa e enxergassem somente um doente, até que a participação de uma pessoa desinformada, alheia

ao seu contexto, fez com que Passer esquecesse que estava doente e conseguisse, ainda que isso lhe tivesse custado o bem-estar dos dias seguintes, desfrutar de alguns momentos agradáveis dos quais já havia sido privado por sua condição, que ninguém esquecia (p. 225-264).

O esquecimento, conceito intrínseco à memória, é articulado em sua intensidade ou sua ausência com os acontecimentos políticos da Tchecoslováquia na época da Primavera de Praga, além de apresentar fortes representações, também, na personalidade da pessoa exilada, que vive em conflito com a própria memória.

Mais uma vez, as relações que Kundera estabelece entre o conceito que apresenta, os fatos históricos que menciona e a narrativa que elabora vão muito além do óbvio. As várias vertentes do esquecimento presentes na obra são como as variações do riso: vão sendo implantadas na mente do leitor para que fique, ao mesmo tempo, suficientemente bem informado e confuso. Assim como as outras diversas reflexões de Milan Kundera, não há uma posição firme e imutável sobre o esquecimento, mas sim uma sequência de aplicações da palavra que continua levantando mais perguntas que respostas.

### 4.3.3. A *litost*

Em meio a todas as peculiaridades presentes nesta obra de Kundera, uma palavra se destaca e, por mais que o narrador apresente exemplos e definições, continua carregando alguma obscuridade ao longo do romance, principalmente pela sua apresentação, em que afirma que “*Litost* é uma palavra tcheca intraduzível. Sua primeira sílaba, que se pronuncia de maneira longa e acentuada, lembra o lamento de um cachorro abandonado” (p. 143).

Em outros momentos o narrador volta à palavra com mais exemplos e definições, sendo a mais direta delas a que diz que “A *litost* é um estado atormentador nascido do espetáculo de nossa própria miséria repentinamente descoberta (p. 144). Outras referências dizem que a *litost* é um ornamento da juventude, funciona como um motor a dois tempos e tem no amor, uma fonte permanente do tormento que representa (p. 145).

É traduzida para o português como “pesar (...) pena”<sup>203</sup> ou para o inglês como:

*lítost* 1. regret (litovat, žal); synonyms (v) bewail, grieve, bemoan, deplore, lament, mourn, (n) grief, compunction, contrition, penitence, 2. remorse; synonyms (n) repentance, guilt, regret, penance, sorrow, qualm, ruefulness, compassion, 3. repentance (pokání); synonym (n) remorse; antonym (n) shamelessness<sup>204</sup>.

<sup>203</sup> Vladimír Uchytíl; Tomáš Uchytíl, *Dicionário Português-Checo Checo-Português*, Praga, Cesky Klub, 2004, p. 283.

<sup>204</sup> *Webster's Czech-English Thesaurus Dictionary*, San Diego, Icon Classics, 2008, Disponível em: <[https://cdn.fbsbx.com/v/t59.2708-21/11941012\\_10153344072783978\\_177758402\\_n.pdf/Philip-M.-Parker-Websters-Czech-English-Thesaurus-Dictionary-ICON-Group-International-Inc-2008.pdf?oh=fbf420e07348b3ae5b5db48f277acf7e&oe=590D3A84&dl=1](https://cdn.fbsbx.com/v/t59.2708-21/11941012_10153344072783978_177758402_n.pdf/Philip-M.-Parker-Websters-Czech-English-Thesaurus-Dictionary-ICON-Group-International-Inc-2008.pdf?oh=fbf420e07348b3ae5b5db48f277acf7e&oe=590D3A84&dl=1)>, Acesso em: 02 mai 2017, p. 118.

No entanto, as aplicações da palavra na obra realmente não encontram um sinônimo direto para todas as situações, colocando a intraduzível *litost* num patamar de exclusividade.

O que se pode observar, tanto pelas definições do autor, quanto pelas traduções encontradas, é que a palavra *litost* é carregada de uma sensação extremamente perturbadora. O tormento inquietante das personagens é o espelho da eterna lamentação que gira em torno do exílio. A palavra que o narrador afirma não ter traduções fora da sua língua original parece um retrato da situação da pessoa exilada, que só pode ser compreendida por aquele que passa pela experiência, uma vez que qualquer tentativa de explicação, por mais elaborada e próxima que possa ser, não representará para o expectador a mesma coisa que representa para aquele que a conheceu em sua vivência.

# Considerações finais

Com este trabalho, é possível apontar algumas conclusões em relação à obra estudada. A primeira delas é que é necessário um exaustivo exercício de interpretação para poder decifrar os códigos colocados por Kundera em seu livro:

Se a interpretação é a reconstrução da intenção do texto, então são estas questões que lhe escapam; referem-se ao que o texto diz e ao modo como o diz: como se relaciona com outros textos e outras práticas; o que esconde ou reprime; o que adianta ou alimenta com a sua cumplicidade. Muita das mais interessantes formas da crítica moderna não perguntam o que visa a obra mas o que esqueceu ela, não interrogam o que a obra diz mas aquilo que ela considera adquirido<sup>205</sup>.

A interpretação pode, por vezes, parecer tendenciosa, mas a flexibilidade da obra faz com que a sua investigação seja realmente direcionada para um ponto específico, o que acaba por selecionar alguns pontos em detrimento de outros para que se possa chegar ao resultado desejado.

Resultado este que era a construção da personagem Tamina como representação do exílio. Como foi apresentado, Tamina é uma personagem exilada, assim como o narrador do livro e até mesmo o seu próprio autor, o que faz com que as histórias dos três se entrelacem numa fusão de características em comum e particularidades do exílio que ficam evidentes na medida em que se vai destrinchando o texto literário. Os cinco pilares mencionados por Kundera<sup>206</sup>: o esquecimento, o riso, os anjos, a *litost* e a fronteira não representam temas centrais da obra, mas sim exatamente os pilares para a construção do exílio e sua posterior projeção na protagonista Tamina. Ainda que não tenham sido colocados em subcapítulos próprios, tanto “os anjos” quanto “a fronteira” são termos recorrentes no trabalho, seja com menções diretas a personagens que representem os anjos ou com menções mais ou menos literais das separações representadas pela fronteira.

O trabalho foi uma análise de como o autor construiu a sua protagonista de forma que representasse diferentes perspectivas do que significa o exílio. Isso não quer dizer necessariamente que a obra não possa ser interpretada sob outras perspectivas colocando outros assuntos e talvez até diferentes personagens em evidência. Também não tem a pretensão de dizer que faz uma análise completa do que seja o exílio na obra ou Tamina como protagonista, mas busca articular o material ali presente de forma que possa encontrar a interseção entre Tamina e o Exílio em suas expressões, das mais evidentes às mais sutis, podendo ter deixado escapar algum detalhe ou outro, mas concluindo com o essencial para confirmar o que se pretendia no início.

---

<sup>205</sup> Jonathan Culler, “Em Defesa da Sobreinterpretação” in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 5, p. 102.

<sup>206</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 83.

Os fragmentos da personalidade de Tamina que são recolhidos ao longo da obra e expostos em comparação com o contexto histórico e a característica do exilado não se encaixam como as peças de um quebra-cabeças, mas sim de forma mais semelhante a uma colcha de retalhos, em que partes inicialmente não pertencentes umas às outras se unem para formar um todo em comum. Uma alusão interessante também à própria composição da identidade do indivíduo exilado.

É complicado organizar as diversas referências encontradas em sequência pois todas as subdivisões deste trabalho estão correlacionadas, sendo que, por vezes, pode parecer que o conteúdo de uma parte aparece em outra. O próprio texto em *O Livro do Riso e do Esquecimento* é um mosaico de alusões ao exílio e muitas vezes a categorização dessas características é difícil. No entanto, a articulação das ideias e informações permite mostrar a protagonista Tamina como o esperado retrato do exílio.

Tamina foi aqui representada como a personagem central do romance, aquela cuja representação se funde à própria temática da obra. Tamina tem em si a história da Tchecoslováquia, a angústia do exílio, a fragilidade da mulher da década de setenta, a força do seu sexo imponente, a espontaneidade do riso e o definhamento do esquecimento. O trabalho se conclui tendo buscado mostrar em Tamina todas essas características, que em maior ou menor grau, são espelhadas em todo o resto da obra, já não tão desconexo como poderia parecer.

# Bibliografia Ativa

KUNDERA, Milan, “The Tragedy of Central Europe”, *The New York Review of Books*, Nova Iorque, p. 1-14, 26 abril 1984, Disponível em: <[http://www.bisla.sk/english/wp-content/uploads/2014/03/Kundera\\_tragedy\\_of\\_Central\\_Europe.pdf](http://www.bisla.sk/english/wp-content/uploads/2014/03/Kundera_tragedy_of_Central_Europe.pdf)>, Acesso em: 10 fev 2017.

\_\_\_\_\_, *Risíveis Amores*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira (27ª edição), 1985.

\_\_\_\_\_, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, trad. Teresa Coelho, Lisboa, Dom Quixote, (7ª edição), 1994.

\_\_\_\_\_, *A Arte do Romance*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

KUNDERA, Milan e Arthur Holmberg, “Milan Kundera: interviewed by Arthur Holmberg”, *Performing Arts Journal*, Cambridge, v. 9, nº 1, 1985, p. 25-27.

# Bibliografia Passiva

BLANNING, T. C. W., *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford, Oxford University, 1996.

BERSTEIN, Serge e Pierre Milza, *História da Europa: Do século XIX ao início do século XXI*, trad. Carlos Rebelo, Lisboa, Plátano, 2007.

BOISEN, Jørn, “Pourquoi dire la vérité?: Adultère et sincérité chez Milan Kundera”, *Neohelicon*, Springer Nature, v. 40, n° 1, p. 333-347, 10 abr. 2013, Disponível em : <<http://dx.doi.org/10.1007/s11059-013-0191-z>>, Acesso em : 17 jun 2017.

BOURNEUF, Roland e Réal Ouellet, *O Universo do Romance*, trad. José Carlos Seabra Pereira, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

BROWN, Blain, *Cinematography Theory and Practice: Imitation for cinematographers, directors & videographers*, Amsterdam, Focal, 2002.

CAROL, Anne, Jean Garrigues e Martin Ivernel, *Resumo de História do Século XX*, trad. Germano Rio Tinto, Lisboa, Plátano, 1999.

CESARANI, Remo, *Introducción a Los Estudios Literarios*, trad. Jorge Ledo Martínez, Barcelona, Crítica, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor, “A Construção da Novela e do Romance” in Tzvetan Todorov (Org.), *Teoria da Literatura*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 41-68.

ČULÍK, Jan, “Man, a Wide Garden: Milan Kundera as a young Stalinist”, *Blok, międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i poststalinowskiej*, 1988, p. 228-229, Disponível em: <[http://eprints.gla.ac.uk/3806/1/Milan\\_Kundera.pdf](http://eprints.gla.ac.uk/3806/1/Milan_Kundera.pdf)>, Acesso em: 20 mar 2017.

CULLER, Jonathan, “Em Defesa da Sobreinterpretação” in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 5, p. 97-109.

DIJK, Teun A. Van, *La Ciencia Del Texto*, trad. Sibila Hunzinger, Barcelona, Paidós (5ª edição), 1997.

\_\_\_\_\_, *Estructuras y Funciones Del Discurso*, trad. Myra Gann e Martí Mur, México DF, Siglo Veintiuno Editores (12ª edição), 1998.

EAGLETON, Terry, *Teoria da Literatura: Uma introdução*, trad. Waltensir Dutra, São Paulo, Martins Fontes (4ª edição), 2001.

ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 1990.

\_\_\_\_\_, *Leitura do Texto Literário: Lector in fabula*, trad. Mário Brito, Lisboa, Editorial Presença (2ª edição), 1993.

\_\_\_\_\_, “Interpretação e História” in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 1, p. 29-44.

\_\_\_\_\_, “Sobreinterpretação dos Textos” in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 2, p. 45-61.

\_\_\_\_\_, “Entre Autor e Texto” in Umberto Eco et al, *Interpretação e Sobreinterpretação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993, Cap. 3, p. 63-80.

EIKHENBAUM, Boris, “Sobre a Teoria da Prosa” in Tzvetan Todorov (Org.), *Teoria da Literatura*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 69-84.

GAJERI, Elena, “Los Estudios Sobre Mujeres y Los Estudios de Género: La literatura y los estudios interculturales” in Armando Gnisci (Org.), *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, Cap. 10, p. 441-486.

GREENBLATT, Stephen, “Culture” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 16, p. 225-232.

GRENIER, Ivon, “Milan Kundera on Politics and the Novel”, *History of Intellectual Culture*, Calgary, v. 6, nº 1, 2006, p. 1-18, Disponível em: <<https://www.ucalgary.ca/hic/files/hic/grenier-on-kundera-good.pdf>>, Acesso em: 10 fev 2017.

GUGLIELMI, Marina, “La Traducción Literaria” in Armando Gnisci (Org.), *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, Cap. 7, p. 291-345.

HASEK, Jaroslav, *Aventuras do Valente Soldado Svejek: E outras histórias*, trad. Maria Alberta Miranda e José Carlos Rodrigues, Lisboa, Vega, s.d..

HOBBSAWM, Eric, *A Era dos Extremos: História breve do século XX 1914-1991*, trad. Marcos Santarrita, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

IONESCO, Eugène, *O Rinoceronte*, s.d., Disponível em: <[https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/04/o\\_rinoceronte\\_-\\_eugene\\_ionesco.pdf](https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/04/o_rinoceronte_-_eugene_ionesco.pdf)>, Acesso em: 10 abr 2017.

ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

JEHLEN, Myra, “Gender” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, cap. 19, p. 263-273.

JUST, Daniel, “Milan Kundera and The Poetics of Novelistic Truth”, *Poetics Today*, Duke University Press, v. 36, nº 3, 2015, p. 175-200, Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1215/03335372-3160721>>, Acesso em: 17 jun 2017.

\_\_\_\_\_, “Literature and Learning How to Live: Milan Kundera’s theory of the novel as a quest for maturity”, *Comparative Literature*, Duke University Press, v. 68, nº 2, p. 235-250, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1215/00104124-3507972>>, Acesso em: 23 mai 2016.

KAVANAGH, James H., “Ideology” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, cap. 22, p. 306-320.

LA GORCE, Paul Marie de, *L’Année Dans Le Monde : Les faits de 1967, parution 1968*, Paris, Arthaud, 1968.

LEITE, Mazé, “Pequena História da Cor Vermelha”, 2014, Disponível em: <[http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id\\_coluna\\_texto=5683](http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=5683)>, Acesso em: 07 fev 2017.

LONGUS, *Dafnis e Cloé*, trad. Magda Bigotte de Figueiredo, Lisboa, Canto Nono, 1996.

MAI, Joseph, “Humanity’s ‘True Moral Test’: Shame, idyll, and animal vulnerability in Milan Kundera’s ‘The Unbearable Lightness of Being’”, *Studies In The Novel*, [s.l.], Johns Hopkins university Press, v. 46, nº 1, p. 100-116, 2014, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1353/sdn.2014.0023>>, Acesso em: 17 jun 2017.

MENDES, Ana Paula Coutinho, “L’Arithmetique de L’Emigration Selon Milan Kundera” in *Espaces de la Francophonie en Débat*, Colloque International, Universidade do Porto, 2006, p. 97-108, Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/53345/2/000119281.pdf>>, Acesso em: 09 fev 2017.

MILLER, J. Hillis, “Narrative” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 5, p. 66-79.

MITCHELL, W. J. T., “Representation” in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 1, p. 11-22.

MOLL, Nora, “Imágenes del ‘Otro’: La literatura y los estudios interculturales” in Armando Gnisci (Org.), *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, Cap. 8, p. 347-389.

NOUSCHI, Marc, *O Século XX*, trad. Fernanda Oliveira, Lisboa, Instituto Piaget, 1996.

OLIVERO, Inmaculada Cordero, “El Exilio Permanente”, *Revista de Historia Contemporánea*, Sevilla, nº 7, 1996, p. 397-418.

PARKER, Philip M., *Webster's Czech-English Thesaurus Dictionary*, San Diego, Icon Classics, 2008, Disponível em: <[https://cdn.fbsbx.com/v/t59.2708-21/11941012\\_10153344072783978\\_177758402\\_n.pdf/Philip-M.-Parker-Websters-Czech-English-Thesaurus-Dictionary-ICON-Group-International-Inc-2008.pdf?oh=fbf420e07348b3ae5b5db48f277acf7e&oe=590D3A84&dl=1](https://cdn.fbsbx.com/v/t59.2708-21/11941012_10153344072783978_177758402_n.pdf/Philip-M.-Parker-Websters-Czech-English-Thesaurus-Dictionary-ICON-Group-International-Inc-2008.pdf?oh=fbf420e07348b3ae5b5db48f277acf7e&oe=590D3A84&dl=1)>, Acesso em: 02 mai 2017.

PEASE, Donald E., "Author" in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 8, p. 105-117.

PENHALL, Joe, "Ionesco's Rhinoceros is as Relevant as Ever", *The Guardian*, 2007, Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/oct/03/ionescosrhinocerosisasrele>>, Acesso em: 10 mai 2017.

PERFEITO, Abílio Alves Bonito, *Dicionário da Língua Portuguesa 2009: Acordo ortográfico*, Porto, Porto Editora, 2008.

PINTO, Alexandra Guedes, "Contexto e Significação: Uma reflexão em torno de *A Insustentável Leveza do Ser* de Milan Kundera", *Línguas e Literaturas*, Porto, nº 18, 2001, p. 379-394.

PIREDDU, Nicoletta, "European Ulyssiads: Claudio Magris, Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt", *Comparative Literature*, [s.l.], v. 67, nº3, ago. 2015, p. 267-286, Duke University Press, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1215/00104124-3137216>>, Acesso em: 17 jun 2017.

POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del Lenguaje Literário*, Madrid, Cátedra (7ª edição), 2010.

ROWE, John Carlos, "Structure" in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Org.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago (2ª edição), 1995, Cap. 2, p. 23-38.

SAID, Edward W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University, 2000.

SALVADORI, Massimo L. (Org.), *História Universal: A nova ordem mundial cronologia universal 6000 a. C. - 475 d. C.*, trad. Ana Chambel Branco, Andrea Caneparo, António Maia da Rocha, Carlos de Jesus, José Jorge Duarte, Mónica Almeida, Maria José Godinho, Paula Thomas e Ricardo Raposo, Barcelona, Planeta Deagostini, 2005, V. 17.

SALVADORI, Massimo L. (Org.), *História Universal: cronologia universal 496 - 2005*, trad. Agostinho Monteiro, Carlos Laço, Carla Brito, Eliane Lourinho, Filomena Fatelo, Francisco Telhado, Inês Guerreiro, José Espadeiro Martins, José Luís Costa, Pedro Mil-Homens, Renato Neves e Silvia Steiner, Barcelona, Planeta Deagostini, 2005, V. 18.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Competência Linguística e Competência Literária*, Coimbra, Almedina, 1977.

\_\_\_\_\_, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina (8ª edição), 1997.

TACHTIRIS, Corine, “Relation and Identity: Milan Kundera and Dany Laferrière redefine the world”, *The Comparatist*, Ann Arbor, n. 36, 2012, p. 178-195.

TOMACHEVSKI, Boris, “Temática” in Tzvetan Todorov (Org.), *Teoria da Literatura*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 139-182.

TYLOR, Edward Burnett, *Cultura Primitiva*, trad. Marcial Suárez, Madrid, Ayuso, 1977.

UCHYTIL, Vladimír e Tomás Uchytíl, *Dicionário Português-Checo Checo-Português*, Praga, Cesky Klub, 2004.

VARELA, Joana, “Postfácio” in Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser*, Lisboa, Dom Quixote (20ª edição), 1998, p. 355-364.

VARGA, Áron Kibédi, *Teoria da Literatura*, trad. Tereza Coelho, Lisboa, Editorial Presença, 1981.

VIEIRA, Cristina Maria da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos definidores*, Tese (Doutoramento) - Curso de Teoria da Literatura, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005.