

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Aline Scavazini de Matos Galvão

A ERRÂNCIA NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO:
Uma leitura de A Caverna, de José Saramago, e A Ignorância, de Milan Kundera

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2014

Aline Scavazini de Matos Galvão

A ERRÂNCIA NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO:

Uma leitura de A Caverna, de José Saramago, e A Ignorância, de Milan Kundera

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Vera Bastazin

São Paulo

2014

Aline Scavazini de Matos Galvão

A ERRÂNCIA NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO:

Uma leitura de A Caverna, de José Saramago, e A Ignorância, de Milan Kundera

BANCA EXAMINADORA:

A minha família, pelo apoio e incentivo

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram para a realização deste trabalho, fica expressa a minha gratidão, especialmente:

À Professora Vera Bastazin, pela orientação, pelo aprendizado e apoio em todos os momentos necessários.

Aos meus colegas de classe e de trabalho, pela rica troca de experiências.

A todos que, de alguma forma, fizeram parte deste percurso.

Dizem os entendidos que viajar é importantíssimo para a formação do espírito, no entanto não é preciso ser-se uma luminária do intelecto para perceber que os espíritos, por muito viajeros que sejam, precisam de voltar de vez em quando a casa porque só nela conseguem ganhar e conservar uma ideia passavelmente satisfatória acerca de si mesmos.

José Saramago

GALVÃO, Aline Scavazini de Matos. **A errância no romance contemporâneo: uma leitura de A Caverna, de José Saramago, e A Ignorância, de Milan Kundera**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. x p.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar como a forma romanesca opera a temática da errância nas obras de José Saramago e Milan Kundera, comparando-as a partir do eixo das personagens, a fim de responder às seguintes questões: de que modo o desterro, vivenciado pelas personagens, (des)sacraliza a imagem do errante? Como isso pode ressignificar a concepção de identidade, entendida como produto da relação com a terra onde nasceram? Algumas hipóteses foram levantadas: o afastamento da terra natal leva os desterrados a uma consciência crítica e sensível sobre a relação entre o indivíduo e a terra; o romance, como forma do *desterro transcendental*, apreende o errante em nova imagem e atualiza sua identidade crítica; a questão ensaística, em ambos os romances, contribui para a discussão da temática, ao se apresentar como elemento de composição nas obras. Como eixo teórico sobre o gênero romanesco, destacamos as propostas de Lukács, Adorno e Walter Benjamin, além de utilizarmos textos críticos de José Saramago e Milan Kundera como base para a elaboração de uma poética do romance. Sobre a temática da errância, destacamos os estudos de Michel Maffesoli e Édouard Glissant. A escolha do método comparativo resultou em um aprofundamento da reflexão sobre a temática da errância e sobre a maneira como a forma romanesca reflete os dilemas da contemporaneidade em relação aos conceitos de identidade nacional e globalização.

Palavras-chave: Errância. José Saramago. A Caverna. Milan Kundera. A Ignorância. Romance Contemporâneo.

GALVÃO, Aline Scavazini de Matos. **A errância no romance contemporâneo: uma leitura de A Caverna, de José Saramago, e A Ignorância, de Milan Kundera**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. x p.

ABSTRACT

The aim of this research is to analyze how the form of the novel works the wandering theme in the novels of José Saramago and Milan Kundera, comparing them to the axis of the characters to answer the following questions: how the exile lived by characters (un)consacrates the image of wanderers? How this can give a new signification to the idea of identity, understood as a product of relation to the country they came from? Some hypothesis raised: the separation of homeland gives to the outcasts a critical and sensitive consciousness about the relationship between people and their land. The novel, as form of the *transcendent homelessness*, captures the wanderer with a new image and updates his critical view. The essayistic form, in both novels, contributes to the thematic discussion, being a compositional element of the works. As theoretical axis, we stand out the ideas of Lukács, Adorno and Walter Benjamin, as well critical texts of José Saramago and Milan Kundera as fundament to the creation of poetics of the novel. Regarding the wandering theme, we choose the studies of Michel Maffesoli and Édouard Glissant. The comparative method gave us a more in-depth debate about the wandering theme and how the novel forms echoes the contemporary dilemma regarding notions of identity and globalization.

Keywords: Wandering. José Saramago. The Cave. Milan Kundera. Ignorance. Contemporary Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I TERRITÓRIO DE DEFINIÇÕES: ERRÂNCIA, NOMADISMO, EXÍLIO.....	20
1 Saramago: de Portugal a Lanzarote.....	25
1.1 Saindo da caverna.....	28
1.2 Kundera: um intelectual exilado.....	34
1.2.1 <i>A Ignorância</i> : uma poética do exílio.....	39
1.3 Da Península Ibérica à Europa Central.....	42
II ROMANCE: MÚLTIPLOS OLHARES.....	45
2.1 Milan Kundera: um escritor-crítico.....	45
2.2 José Saramago: de crítico a romancista.....	54
2.3 O romance pensado por escritores e críticos.....	62
2.4 Romance: uma forma errante.....	77
CONCLUSÃO.....	97
REFERÊNCIAS.....	101

Introdução

Pensar o romance contemporâneo poderia levar-nos a afirmar que essa é a classificação dada às obras publicadas atualmente, ou seja, são contemporâneos os romances escritos e publicados no presente. Porém, um olhar mais atento revelaria, facilmente, a fragilidade dessa resposta: há, por um lado, muitas obras sendo publicadas hoje que se aproximam, tanto em termos estéticos quanto temáticos, de romances escritos há séculos; por outro lado, há obras que lemos hoje e quase não acreditamos quando descobrimos que foram produzidas há muito tempo, tão grande é sua proximidade com as obras da época em que vivemos.

Então, o que significa ser *contemporâneo*? Em busca de uma possível resposta, nos dirigimos a Giorgio Agamben que, no ensaio intitulado “O que é o contemporâneo?” (2009), oferece uma reflexão indispensável para debatermos a presente questão. Diante de tal indagação, seria muito difícil apresentarmos uma resposta conclusiva, daí a necessidade de recorrermos ao filósofo italiano que, destacando o caráter provisório de suas colocações, utiliza-se de Nietzsche para iniciar sua reflexão:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Vale destacar que esse anacronismo, para o autor, não pode ser compreendido como uma fuga do presente, um apego exagerado ao passado, pois ninguém pode fugir de seu tempo; pelo contrário, é preciso manter o olhar fixo sobre a época em que vivemos. Destaca, porém, o autor que o tempo presente pode nos cegar com sua luz intensa; é preciso, portanto, perceber suas sombras, aquilo que não é visível para a maioria.

Portanto, é preciso compreender que *o agora* é inapreensível e que só podemos entender o nosso tempo colocando-o em relação ao passado. Esse modo de perceber o contemporâneo é, justamente, o que propicia a

impressão de proximidade, atualidade, que sentimos diante de algumas obras do passado, conforme destacamos anteriormente, e o que nos distancia, muitas vezes, daquilo que busca refletir o hoje, mas nos dá a sensação de algo dissonante, muitas vezes, arcaico.

Das considerações sobre o contemporâneo feitas por Agamben, partimos para uma tentativa de compreender aquilo que se convencionou denominar pós-moderno, usando como base uma importante obra do sociólogo francês Michel Maffesoli.

Na primeira parte do livro **Sobre o nomadismo** (2001), Maffesoli inicia suas considerações buscando definir o conceito de paradoxo contemporâneo: ao compromisso de residência (sedentarismo), opõe-se o desejo de errância (nomadismo):

Diante disso que chamamos de globalização do mundo, diante de uma sociedade que se deseja positiva, lisa, sem asperezas, diante de um desenvolvimento tecnológico e de uma ideologia econômica reinando, ainda, como mestra, em resumo diante de uma sociedade se afirmando perfeita e “plena”, expressa-se a necessidade do “vazio”, da perda, da despesa, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia da cifra. Do imaterial, de qualquer modo. (MAFFESOLI, 2001, p.23)

No entanto, vale ressaltar que, para o sociólogo francês, esse não é um sintoma exclusivo do nosso tempo, mas uma constante antropológica que se encontra na base de qualquer estrutura social.

Em seguida, ao expor suas ideias sobre o nomadismo fundador, Maffesoli destaca que: “Está na natureza das coisas estabelecer-se, institucionalizar-se, e nessa mesma linha esquecer a parte aventureira que foi a marca de origem” (MAFFESOLI, 2001, p. 39). Por se tratar de um processo cíclico, uma vez que o errante se fixa, tende a abandonar certas características que o definem: sendo um viajante, é visto como o portador das novidades (gerando desconfiança e despertando medo daquilo que pode perturbar a quietude do sedentário). Evidencia-se, ainda, que aquilo que move o errante é o desejo de evasão. “É uma espécie de pulsão migratória incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros e, por isso, realizar a diversidade de facetas de sua personalidade” (MAFFESOLI, 2001, p. 51).

Estaríamos, portanto, vivendo em um período terminal: após a constituição do Estado moderno e a consequente domesticação pela qual as massas passaram, o “desejo do outro lugar” está tomando cada vez mais espaço e impulsionando o homem a rebelar-se contra a fixidez, resistindo ao enraizamento e suas implicações.

Ao discorrer sobre a “arte da deriva”, o autor busca, mais uma vez, destacar o aspecto dialético da questão, afirmando que é necessário haver um limite para que possamos cultivar o desejo de ultrapassá-lo:

Todo mundo é de um lugar, e crê, a partir desse lugar, ter ligações, mas para que esse lugar e essas ligações assumam todo o seu significado, é preciso que sejam, realmente ou fantasiosamente, negados, superados, transgredidos. É uma marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente. (MAFFESOLI, 2001, p. 79)

Assim, chega-se à hipótese de que todos nós simulamos o exílio cotidianamente, por meio dos deslocamentos aos quais nos sujeitamos (ou necessitamos?). Esse seria o modo como tentamos lidar com a dialética sem conciliação do nomadismo e do sedentarismo.

Ao propor a ideia de “nostalgia do ninho”, Maffesoli refere-se a esse espaço original (território simbólico), um lugar matricial que teve uma importância inegável durante a modernidade. Mas, segundo ele estamos vivendo, hoje, o tempo do “êxodo”, recusando as certezas da identidade e buscando um alhures que ainda não sabemos muito bem como definir, ou seja, após um espaço de tempo dominado pelo conceito de unidade, é a ideia de multiplicidade que se difunde.

O presente ganha força nesse quadro, no qual se percebe o predomínio de uma concepção de vida que exalta o instante presente, faz uma apologia da leveza e não quer se enraizar. Sobre essa questão, Maffesoli acrescenta uma observação interessante: “A ocidentalização do mundo triunfante durante a modernidade, o racionalismo, expressão dele, que é a separação que lhe serve de vetor, dão lugar a uma verdadeira orientalização, a uma busca dos orientes míticos” (MAFFESOLI, 2001, p. 175).

Em meio ao paradoxo em que estamos imersos, despontam duas atitudes: aquela em que o indivíduo se entusiasma com as possibilidades da

errância e a em que se lamenta frente às incertezas que esse modo de vida acarreta. Das poucas certezas que afloram nesse mar de dúvidas, resta a expectativa de que novas terras sejam avistadas, terras em que se poderia fincar raízes e começar tudo de novo.

Muito semelhante ao pensamento de Maffesoli encontram-se os conceitos expostos pelo pensador Édouard Glissant (2005). Na conferência intitulada “Cultura e Identidade”, ele parte da distinção – feita por Deleuze e Guattari em **Mil Platôs** – entre a noção de raiz única e a noção de rizoma, aplicando essa imagem ao princípio de identidade para desenvolver os conceitos de *culturas atávicas* e *culturas compósitas*.

No primeiro grupo, – das culturas atávicas – temos uma cultura que se define como “aquela que parte do princípio de uma Gênese e do princípio de uma filiação, com o objetivo de buscar uma legitimidade sobre uma terra que a partir desse momento se torna território” (GLISSANT, 2005, p. 72). Daí a importância dos mitos fundadores, que excluem o outro como participante e demonstram uma vocação para o enraizamento (profundidade), buscando um mundo que se configure em uma totalidade (unidade).

No segundo grupo, – das culturas compósitas – estão aquelas culturas nas quais se pratica uma crioulização e que, geralmente, apresentam em sua formação uma oposição entre o atávico e o compósito. Nelas, compreende-se o outro como inferência, substituindo a ideia de exclusão pela de relação, evidenciando a vocação para a errância (extensão). O mundo é um caos e, em meio a essa desorganização, a diversidade se estabelece.

Para o pensador martinicano, um épico novo e contemporâneo surgirá no momento em que uma nova concepção de mundo se instaurar:

Mas temos de considerar que esse épico de uma literatura contemporânea será transmitido, ao contrário dos grandes livros fundadores das humanidades atávicas, através de uma fala multilíngue “dentro mesmo” da língua na qual for elaborado. Essa literatura épica excluirá também a necessidade de uma vítima expiatória, tal como esta aparece nos livros fundadores da humanidade atávica. (GLISSANT, 2005, p. 81)

Ao ser questionado por Pierre Nepveu sobre a possível existência desse novo épico – destacando Joyce e Guimarães Rosa como escritores que teriam retomado, de um modo novo, a forma épica – Glissant responde que, no caso

desses dois escritores, a forma épica mantém sua estrutura tradicional, ou seja, “uma comunidade que reafirma sua confiança em si mesma através da produção de um épico que concerne apenas aos membros da comunidade”, (GLISSANT, 2005, p. 94) ressaltando que, para ele, os dois romancistas citados não se enquadram em sua definição de “novo épico”. Nepveu acrescenta ainda dois movimentos distintos, ou abordagens que se destacam na literatura atual: além da referida retomada da forma épica, haveria também uma recusa dessa mesma forma, que estaria transformando a forma romanesca em algo diferente, incluindo elementos que, tradicionalmente, não se encontravam na epopeia. Sobre essas obras Glissant afirma: “Tenho a impressão de que (...) se situam fora desse problema, não conhecem o mundo e não se interessam pelo mundo, senão talvez para tentar ainda regê-lo através da Narrativa”. (GLISSANT, 2005, p. 95)

Tentando aproximar esses conceitos daquilo que Maffesoli afirma é possível perceber que as culturas atávicas seriam aquelas em que o sedentarismo, ou seja, o impulso de se fixar – aprofundar raízes – predomina; já as culturas compósitas, por sua vez, tenderiam ao nomadismo, à pulsão da errância. Consequentemente, as obras produzidas em cada uma delas apresentariam características específicas: o épico novo, tão aguardado pelo filósofo da Martinica seria o produto desse novo olhar, múltiplo e instável; o épico antigo, fundador e aspirante a uma unidade totalizante, pertence ao passado e a um devir, quando a pulsão do enraizamento se fizer novamente presente.

Vale lembrar que esse tão aguardado “novo” já despertava a reflexão de Walter Benjamin, no início do século XX. No ensaio “A crise do romance: Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”, de 1930, o pensador alemão destaca duas obras que, na sua opinião, demonstravam tendências literárias opostas: **Os moedeiros falsos**, de André Gide, publicado em 1925, e **Berlin Alexanderplatz**, de Alfred Döblin, publicado em 1929. O primeiro seria um “romance escritural puro”, enquanto o segundo é definido como uma “atitude épica pura”. Sobre o romance de Gide, Benjamin afirma:

Com o máximo de sutileza, descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear (características importantes da epopeia), em benefício de procedimentos mais intelectualizados,

puramente romanesco (...). A posição dos personagens com relação à ação, a posição do autor com relação a eles e à sua técnica, tudo isso deve fazer parte integrante do próprio romance. Em suma, esse *roman pur* é interioridade pura, não conhece a dimensão externa e constitui, nesse sentido, a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa. (1994, p. 56)

Impossível não ver nessa atitude a tentativa de “reger o mundo” mencionada por Glissant. Sobre o romance de Döblin, por sua vez, Walter Benjamin destaca:

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o romance, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. (1994, p. 56)

Retomando a fala de Glissant, o que esse novo épico apresenta é apenas uma forma épica moderna, o conteúdo ainda seria velho, uma comunidade que reafirma sua confiança em si mesma (só o título dado ao romance de Döblin seria o bastante para perceber essa intenção).

Resta-nos, desse modo, manter o debate vivo e buscar, em dois romances publicados na passagem para o terceiro milênio, marcas desse novo épico ou resquícios dessa epopeia antiga, tanto na forma quanto no conteúdo. Nada mais apropriado do que duas obras que incorporam a errância como tema e, principalmente, como componente estrutural em sua composição.

O início dessa reflexão surgiu com a leitura do romance **A Ignorância** (2002), de Milan Kundera. Todas as vezes que tivemos a oportunidade de ler romances ou poemas que tivessem o *exílio* como tema, encontrávamos esse assunto tratado de um modo solene, quase dramático, como uma ferida incurável na vida de uma personagem forçada a abandonar a terra em que nasceu. Impossível não lembrar do célebre poema de Gonçalves Dias, **Canção do exílio**, que se encaixa perfeitamente nessa ideia. Todavia, o contato com a obra de Kundera possibilitou ver o tema tratado de outra forma, que despertou nossa curiosidade para conhecer e confrontar opiniões sobre a questão.

Outra leitura que corroborou nossa curiosidade foi a do romance **A Caverna** (2000), de José Saramago, que, inicialmente, parecia distante de **A Ignorância**, pois não trata de um exílio historicamente determinado, como o

que é vivido pelas personagens do romance de Kundera, além de ser uma obra que põe em evidência questões relacionadas aos modos de produção e à função do artista na sociedade contemporânea, mais do que uma tentativa de pensar a relação entre a terra e o indivíduo. Contudo, de alguma forma (ainda pouco elaborada intelectualmente) parecia conter certa afinidade, na medida em que ambos os romances refletem sobre a questão da identidade como fruto de uma relação quase orgânica com a terra.

Diante de um mundo onde algumas fronteiras estão, pouco a pouco, se diluindo, ao mesmo tempo em que outras parecem, contraditoriamente, consolidarem-se, as histórias dessas personagens oferecem uma oportunidade para se aprofundar o estudo dessa problemática, além de se questionar a escolha da forma romanesca adotada por Kundera e Saramago.

Saramago e Kundera trabalham de modo bastante distinto o tema da errância: o autor português concentra-se na construção do processo de partida, com suas angústias e incertezas; enquanto o romancista tcheco focaliza o retorno, propondo uma questão polêmica: será mesmo verdade que todos os exilados desejam voltar à sua terra? Ambas as visões expostas levam em conta a importância da relação estabelecida entre um indivíduo e sua terra e mostram como a experiência de se viver longe dela pode levar os “desterrados” a um estágio de compreensão desse elo, diferentemente daqueles que não passaram por essa experiência, isto é, não sabem o que sente “um estrangeiro”.

Tendo sido já realizados alguns estudos que apontam para a presença da temática da errância em **A Ignorância**, mas havendo poucos que investigam essa mesma temática em **A Caverna**, e nenhum que confronte ambas as obras, propomos essa aproximação, acreditando que a leitura da obra de Kundera possa ressignificar a obra saramaguiana e vice-versa, na medida em que o cruzamento de duas obras tão importantes para a contemporaneidade possa iluminar o problema, em relação à nossa época e ao nosso modo de interpretar a ligação entre um indivíduo e sua terra natal. Além disso, ao partirmos de dois romances, não podemos deixar de lado a necessidade de pensar a escolha dessa forma em relação aos conteúdos tratados nas obras. Se, de acordo com Lukács, o que define o herói do romance é a busca, sendo o romance “a forma do desterro transcendental”, de

que maneira podemos compreender as escolhas feitas por Saramago e Kundera ao procurar na modalidade romanesca a forma mais adequada aos temas que queriam discutir?

Muitos autores já se dedicaram a escrever sobre o exílio, havendo opiniões bastante diversificadas quanto a essa questão. Edward Said (2003) é uma das vozes mais ativas nesse debate e suas reflexões nos servirão como referência para se aprofundar a questão.

Existem trabalhos, como o de Luciana Alves dos Santos (2010), que chegaram a apontar para um possível “exílio” em **A Caverna**. A dissertação **Mito e utopia em A Caverna, de José Saramago**, interpretou a personagem de Cipriano como metáfora do escritor-intelectual, considerando o conceito de exilado proposto por Said como justificativa para essa interpretação, vendo a opção pelo exílio como uma escolha pela liberdade.

Quanto aos estudos sobre **A Ignorância**, destaca-se o de Martine Boyer-Weinmann (2009): **Lire Milan Kundera**, que, ao analisar o conjunto dos romances de Milan Kundera, dedica um capítulo, “Variations sur l’origine”, a comentar o último romance, chamando a atenção para a impossibilidade de concretizar a epopeia do *Grande Retorno*.

Ainda, quanto à temática do exílio na obra de Kundera, destaca-se a tese proposta por François Ricard (2003), em **Le dernier après-midi d’Agnès**. Segundo o crítico, todas as personagens centrais dos romances de Kundera são “desertores”, pessoas que escolheram “abandonar o combate e desaparecer”. Para Ricard, a obra de Kundera é a exploração de um mundo devastado, de um mundo onde a consciência de ser um exilado ganha cada vez mais força.

Dentre as diversas “tendências” nos estudos comparativos, a proposta teórica selecionada como a mais adequada à presente pesquisa é a do tcheco Dionys Durisin (1984), que se encontra no livro **Theory of Literary Comparatistics**. Segundo este estudioso, o objetivo da literatura comparada é a compreensão da essência tipológica e genética do fenômeno literário. Durisin retoma alguns conceitos propostos anteriormente por teóricos do leste europeu, como Veselovski, considerado o fundador dos estudos comparatistas russos, e Zhirmunsky que, em suas pesquisas, dá continuidade ao trabalho iniciado por Vasselovski. Do primeiro, Durisin toma a distinção entre “relações

genéticas” e “afinidades tipológicas”; do segundo, a classificação dos tipos de relações e afinidades em quatro modalidades de estudo: histórico-comparativo, histórico-tipológico, histórico-genético e de relações genéticas com base em influências mútuas. O segundo método – histórico-tipológico – parece ser o mais adequado à nossa proposta, pois se trata de uma comparação que busca explicar a similaridade de fenômenos geneticamente condicionados por situações sociais similares, isto é, a partir desse método de comparação, é possível apreender os fatores históricos que determinaram o surgimento de afinidades tipológicas entre escritores que, embora contemporâneos, tiveram biografias tão distintas. Portanto, ao analisar o modo como Kundera e Saramago trataram a questão da errância nos romances que compõem o *corpus* da pesquisa, buscaremos compreender como o aspecto histórico influenciou no tratamento do tema, identificando as afinidades e discordâncias no modo como ele foi trabalhado por ambos.

Sobre a orientação do tipo de pesquisa que se busca fazer, propõe-se como ponto de partida, as relações entre literatura e sociedade, partindo das considerações de Adorno: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (2003, p. 66).

Quanto à questão do gênero, serão usados como embasamento teórico sobre o romance: Georg Lukács (2009), **A Teoria do Romance**; Walter Benjamin (1994), **O Narrador**; Theodor Adorno (2003), **Posição do narrador no romance contemporâneo** e Ian Watt **A ascensão do romance** (2010).

Quanto aos estudos realizados sobre as obras em questão, ou mesmo sobre obras de seus autores, serão privilegiados os textos que tratam da relação entre História e ficção. Quanto à obra de Saramago, destacam-se: **Ler Saramago: o Romance**, de Beatriz Berrini (1998) e **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**, organizado por Tania Franco Carvalhal (1999). Em relação à obra de Milan Kundera, as leituras selecionadas foram: **A arte do romance** (2009) e **Une Rencontre** (2009), livros de ensaios do próprio Milan Kundera; **Le monde romanesque de Milan Kundera**, de Kvetoslav Chvatik (1995), **Lire Milan Kundera** de Martine Boyer-Weinmann (2009), **Le dernier après-midi d’Agnès** (2003), de François Ricard e **The art of memory in exile**, de Hana Píchová (2002).

Sobre os conceitos de identidade e errância, tomaremos como eixo teórico os autores já citados nesta introdução: Édouard Glissant em **Introdução a uma poética da diversidade** (2005), e a distinção entre “culturas atávicas” e “culturas compósitas”, elaborada a partir dos conceitos de Deleuze e Guattari sobre “pensamento da raiz” e o “pensamento do rizoma”; além da obra de Michel Meffesoli **Sobre o nomadismo** (2001).

Assim, este trabalho se organizará em três capítulos. **No primeiro**, será feita, inicialmente, uma reflexão sobre algumas teorizações relacionadas à questão da errância, seguida de uma investigação a respeito do modo como esse tema surge no conjunto da obra de Saramago e Kundera, incluindo referências biográficas de ambos que possam contribuir para a discussão. Concluindo o capítulo, destacar-se-á o modo como a temática é entendida e trabalhada pelos autores em questão, nos romances que compõem o *corpus* da pesquisa, contrapondo a visão resultante desse processo às propostas feitas pelos teóricos que discutiram a temática do afastamento da terra natal.

No segundo capítulo, faremos um levantamento relacionado à forma romanesca, buscando mostrar como cada um dos escritores se relaciona com o gênero, inserindo-se – ou excluindo-se – de correntes derivadas da forma épica; para isso, exploraremos o aspecto crítico inerente ao trabalho artístico realizado por ambos, assim como seus posicionamentos diante da teoria e da crítica literária mais conservadoras, de viés acadêmico. Dessa forma, acreditamos que será possível identificar a temática da errância presente também no processo de composição dos romances.

É importante ressaltar, ainda, que nesses dois capítulos será aplicado o método contrapontístico para realizar – efetivamente – a comparação entre o modo como o tema e a forma são trabalhados nos romances em questão. Acreditamos que a aproximação entre os dois pontos de vista sobre a errância permitirá que o nosso olhar sobre a questão se amplie e torne possível a construção de um novo enfoque para esse vínculo existente entre o homem e a terra em que nasceu, buscando entender como isso se encontra representado na forma romanesca construída a partir dessa visão sobre os laços que unem (ou prendem?) um indivíduo à sua pátria.

Capítulo I

Território de definições: errância, nomadismo, exílio, desterro...

Ao tratarmos da questão da errância, buscaremos orientar nossas reflexões em dois sentidos: um primeiro cuja conotação é positiva e outro que caminha em sentido oposto. Dentre variadas opiniões, destacaremos as de Edward Said, Paul Zumthor, Julia Kristeva e Sybil Safdie Douek. Além de destacar as visões de José Saramago e Milan Kundera.

Edward Said (2003), no ensaio “Reflexões sobre o exílio”, discute o tema de modo enriquecedor, sob diversos aspectos; no entanto, o que chama a atenção inicialmente é a necessidade que Said demonstra de expor ao leitor que o exílio não é uma coisa boa, isto é, ele tem aspectos positivos, mas no final seu saldo é negativo. O autor abre sua discussão afirmando:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46)

Para Said, o exílio não é uma questão de escolha; daí a necessidade que ele tem de distinguir o exílio de outras formas de afastamento da terra natal. Ser expulso de sua terra e impedido de voltar a ela é o que define a condição do exilado. Há também os expatriados, aqueles que “moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais” (SAID, 2003, p. 54). Já os emigrados seriam aqueles que, para Said, encontram-se em uma situação ambígua: podem ou não ter escolhido abandonar seu país; é possível, em alguns casos, que eles sejam vistos como pioneiros e construtores de uma nova nação, o que os coloca em uma situação bem diferente daquela vivida pelos exilados.

A partir dessas distinções, compreende-se melhor a opinião de Said sobre alguns casos de intelectuais “exilados” citados em seu texto, como é o caso de James Joyce e Vladimir Nabokov. Sobre o primeiro, Said afirma: “James Joyce *escolheu* o exílio, para dar força à sua vocação artística” (SAID, 2003, p. 55), mantendo uma relação conflituosa com a Irlanda propositalmente. De acordo com Richard Ellmann, autor de uma biografia sobre o romancista irlandês citada por Said, “sempre que suas relações com a terra natal corriam o perigo de melhorar, ele achava um novo incidente para solidificar sua intransigência e reafirmar a correção de sua ausência voluntária” (SAID, 2003, p. 56). Nesse ponto, convém questionarmos: o que teria levado Joyce a adotar essa posição? Quais seriam os benefícios do exílio? De que modo se justifica a escolha de viver como exilado? A essas perguntas, Said oferece uma possibilidade de resposta:

Ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*. (SAID, 2003, p. 59)

No ensaio “Entre mundos”, Said (2003) confessa que seu próprio pensamento é contrapontístico, que as metades díspares de sua experiência (árabe e americana) o ajudaram a definir sua visão sobre essas duas culturas. Mas, em vez de enaltecer sua posição e vangloriar-se de seus benefícios, Said fala com pesar da constatação de que, de alguma maneira, seu passado foi anulado para que ele pudesse gozar de sua posição atual.

Leyla Perrone-Moisés (2007), no ensaio “Edward W. Said, um intelectual fora de lugar”, lembra que Said escreveu sua autobiografia e a intitulou **Out of place** (fora de lugar); segundo ela, “ser difícil de situar já é uma primeira razão para que dele desconfiem” (p. 159), mas que fazem dele um humanista indispensável para que se pense o mundo em que vivemos.

Seguindo os passos de Said e adotando uma visão contrapontística do exílio, percebemos o quanto as opiniões sobre esse assunto variam e são capazes de revelar muito sobre o lugar do indivíduo que emite um juízo sobre esse tema tão complexo; se o comentário vem de alguém que viveu essa

situação, predomina o tom melancólico; se, por outro lado, vem de alguém que nasceu e viveu em seu país sem ter sido obrigado (por razões variadas) a abandoná-lo, parece mais fácil ver o lado positivo de se viver como exilado.

Paul Zumthor (2005), em **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**, faz alguns comentários sobre a “Inserção dos Imigrantes” e declara-se um imigrante de uma categoria especial, ao refletir sobre sua relação com Québec, onde já vivia há, aproximadamente, vinte anos. O crítico suíço reflete sobre o significado dos termos “integração” e “assimilação” e se pergunta, após todos esses anos vivendo no Canadá, se teria ele chegado a uma integração definitiva, de completude? Sua conclusão é a seguinte:

Não estou certo. Para um imigrante, para o nômade involuntário, a questão existencial é provavelmente esta: quando se apagará a consciência de estar em outra parte? Em outra parte que não o lugar em que se nasceu; outra parte talvez para além de uma certa imagem de si mesmo acalentada, com ou sem razão. (ZUMTHOR, 2005, p. 185)

É preciso destacar que nem sempre os exilados se veem como vítimas e lamentam profundamente terem tido esse destino. Um caso bastante emblemático é o do escritor Milan Kundera. Em seu romance **A Ignorância**, publicado em 2000, o autor tcheco conta a história de dois exilados: Irena e Josef. Ambos deixam seu país, por razões essencialmente políticas, para viver no exterior (França e Dinamarca, respectivamente), e após alguns anos retornam à sua pátria. Um problema se impõe aos dois emigrados: o não reconhecimento de sua própria terra natal, além de uma forte impressão de que seus compatriotas não têm interesse algum em saber como a oportunidade de viver em outro país mudou a visão que ambos tinham de sua própria cultura. Um exemplo muito curioso ocorre quando Irena, ao reencontrar em Praga algumas amigas que não via há aproximadamente vinte anos, resolve oferecer a elas algo que tinha aprendido a apreciar durante sua vida na França: o vinho. As mulheres, no entanto, recusam essa oferta e manifestam sua preferência pela bebida típica da região: a cerveja. Irena sente essa rejeição como desprezo pela vida que viveu na França, enquanto suas colegas parecem não compreender o motivo que levou Irena a agir dessa forma; afinal, após tantos anos distante de seu país, ela não deveria ter feito de tudo para se manter fiel a

ele? Essa fidelidade pode ser vista como a tentativa de manter no exterior os mesmos hábitos que se tinha em casa. Ou ainda, mesmo que fosse difícil mantê-los longe de seu país, nada mais natural do que torcer para voltar logo e poder novamente pô-los em prática. Para as amigas de Irena, a amiga exilada deveria querer mais do que tudo beber a cerveja tcheca da qual ficou afastada, e não deveria, portanto, oferecer a elas a bebida que aprendeu a apreciar enquanto vivia na França. Após esse episódio, Irena lembra-se de Sylvie, sua amiga francesa, que a incitou a voltar a Praga, e dirige-se a ela em pensamento, dizendo:

E você sabe, Sylvie, hoje compreendi: eu poderia viver de novo, com eles, mas com a condição de que, tudo o que vivi com você, com os franceses, eu depositasse solenemente no altar da pátria e pusesse fogo. Vinte anos da minha vida passados no estrangeiro se transformarão em fumaça numa cerimônia sagrada. E as mulheres cantarão e dançarão comigo em volta da fogueira com suas canecas de cerveja erguidas nas mãos. É o preço a pagar para que eu seja perdoada. Para que seja aceita. Para que torne a ser uma delas. (KUNDERA, 2002, p. 40)¹

Kundera mostra, dessa maneira, como a questão do exílio pode ser complexa também do ponto de vista dos exilados, pois não são todos que passam a vida no exílio, sonhando com o grande retorno. No texto “L’exil libérateur selon Vera Linhartova”, publicado no livro **Une Rencontre** (2009), o autor tcheco discute uma questão ainda mais complicada: a relação entre um escritor, um artista da palavra e sua língua-mãe. Tomando o exemplo da poeta tcheca Vera Linhartova, que após ter deixado seu país e ter ido viver na França, deixou também de escrever em tcheco e passou a escrever em francês (situação, inclusive, idêntica a do próprio Kundera que, inicialmente, escrevia em tcheco, mesmo vivendo na França, mas que, há aproximadamente vinte anos, só publica livros em francês), Kundera toca em uma questão bastante polêmica e se pergunta: quando Linhartova escreve em francês ela ainda é uma escritora tcheca? Ou ela se transforma em uma escritora francesa? As ambas as perguntas a resposta é não. Linhartova está além desse tipo de classificação. Citando a própria poeta:

¹ Todas as citações da obra **A Ignorância** serão acompanhadas pela sigla AI, seguida da página em referência.

Eu escolhi não somente o lugar onde queria viver, mas também a língua que eu queria falar. (...) Frequentemente, nós afirmamos que, mais do que qualquer um, o escritor não tem liberdade de escolha, pois permanece ligado à sua língua por um elo indissolúvel. Eu creio que se trata de mais um desses mitos que servem de desculpa a pessoas covardes, pois o escritor não é prisioneiro de língua alguma. (KUNDERA, 2009, p. 124)²

Sem ter a intenção de impor o caso de Vera Linhartova como modelo a ser seguido, Kundera quer chamar a atenção para aspectos da vida de um exilado que não estão de acordo com a imagem que normalmente se faz dele. Reforçando essa visão, temos as palavras de Julia Kristeva, também uma “emigrante”, nascida na Bulgária e residente na França há muitos anos:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994, p. 15)

Quanto a José Saramago, sabe-se que mesmo antes de mudar-se para Lanzarote, ele mostrou uma forte ligação com sua terra: Portugal. Em 1989, em uma entrevista concedida ao jornal **El País**, o escritor português afirmou:

Não sei até que ponto este país [Portugal] precisa de mim, mas sei até que ponto eu preciso dele. Este país agrada-me até naquilo que tem de menos bom. Há uma relação muito mais importante do que isso que se chama patriotismo; é uma relação carnal, de raízes. Tenho-a. Sobretudo, procuro saber quem sou, nunca como um ser individual, mas como alguém que está nesta coisa que é um povo e uma história. (AGUILERA, 2010, p. 99)

Vê-se, portanto, o quanto Saramago estava consciente da influência que o fato de ter nascido em Portugal tinha na formação de sua personalidade. Ele propõe uma relação entre o indivíduo e sua terra que está além do conceito de patriotismo, é isso que Said define como “uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural”. Saramago vê na relação entre um

² Tradução livre: « J’ai donc choisi le lieu où je voulais vivre mais j’ai aussi choisi la langue que je voulais parler. (...) Souvent on prétend que, moins que quiconque, un écrivain n’est libre de ses mouvements, car il reste lié à sa langue par un lien indissoluble. Je crois qu’il s’agit là encore d’un de ces mythes qui servent d’excuse à des gens timorés, car l’écrivain n’est pas prisonnier d’une seule langue ».

indivíduo e sua terra uma dependência quase orgânica, daí a utilização dos termos “carnal” e “raízes”; é menos uma declaração de pertencer e mais uma constatação de que se está ligado a sua terra por laços mais fortes do que a vontade determina. Mesmo que se faça a escolha de viver em outro lugar, a ligação com a terra natal não será substituída por uma nova ligação, igualmente poderosa, entre o indivíduo e seu novo lar.

Sybil Safdie Douek, no livro **Memória e exílio** (2003), relembra que, em muitos episódios bíblicos (Adão e Eva, e Caim), o exílio aparece como castigo ou punição. Todavia, não é o que ocorre no caso de Abraão:

O exílio de Abraão, prenhe de promessas de um futuro regado a leite e mel, é a decisão de um homem, o primeiro dos patriarcas hebreus: é assim que a história do judaísmo inicia-se com uma partida (...) que não é fuga nem castigo, mas abertura e promessa. Se o primeiro exílio, exílio originário e fundante, não se erige sob o signo da negatividade, parece possível pensar o exílio não somente como condição negativa, mas sob a marca da positividade. (DOUEK, 2003, p. 159)

Diante de tantos posicionamentos distintos, é indubitável que o tema não possa ser abordado de modo simplista, afinal, há muitas formas de se posicionar diante dele. Nesse sentido, os pontos de vista oferecidos por Edward Said, Paul Zumthor, Julia Kristeva, Sybil Safdie Douek e por Kundera e Saramago, destacam aspectos diferentes da vida de um errante, e proporcionam uma interessante reflexão sobre o tema, que se contrapõem em alguns momentos, ou se identificam em outros, mostrando o quanto o assunto em questão é complexo.

1. Saramago: de Portugal a Lanzarote

A relação entre um indivíduo e sua pátria é sempre estímulo para reflexão; com o passar do tempo, o modo de se analisar essa relação começou a mudar. A globalização, a diminuição das distâncias e a uniformização de culturas têm interferido profundamente nos laços que unem as pessoas à sua terra natal. Se no passado, ser expulso de sua terra e obrigado a viver no exterior representava uma punição gravíssima, hoje isso já não é visto exatamente como um sofrimento. Muitos, inclusive, desejam viver essa

experiência, seja por razões econômicas, culturais ou resultado de uma opção pessoal. Entretanto, mesmo com todas as mudanças, é inegável que a ligação de um indivíduo com sua terra ainda tem muita importância e, às vezes, é apenas estando longe de seu país que se consegue perceber o peso dessa relação.

Em 1993, Saramago muda-se para Lanzarote e, inevitavelmente, surgem comentários em torno dessa decisão. A imprensa tenta rotular o escritor português de “exilado”, termo que ele mesmo rejeita, pois lhe parece muito radical, colocando-o numa posição de vítima perseguida por um governo injusto. Inúmeras vezes, Saramago tenta explicar o que de fato o fez tomar essa decisão. Em 2005, em uma entrevista dada ao jornal **Visão**, ele declara:

O mal de amor de José Saramago pela Pátria é conhecido. Pago todos os impostos em Portugal e voto em Portugal. Se não vivo em Portugal é porque fui maltratado, publicamente ofendido pelo governo de Cavaco Silva, de que era secretário de Estado da Cultura Santana Lopes e subsecretário Sousa Lara. E no governo, a que pertencia Durão Barroso, não se levantou uma única voz dizendo “isto é um disparate, isto não se faz!”. Outro dia alguém falou no caso ao primeiro-ministro, que disse querer arrumar o assunto: vinha a Espanha e teria muito gosto em almoçar comigo. Assim, durante o almoço, provavelmente entre a fruta e o queijo, ele diria “vamos pôr uma pedra sobre o assunto, não se fala mais nisso”; e eu diria, “sim, senhor, vamos pôr”. Só que comigo as coisas não são assim. Ofensa pública, desculpas públicas. (AGUILERA, 2010, p. 103) ³

Por nunca ter tido as desculpas públicas de que precisava para “fazer as pazes” com Portugal, Saramago viveu até seus últimos dias em Lanzarote, onde morreu em 2010, alguns anos depois de ter dado a referida declaração.

Saramago sabia, ao publicar **O Evangelho segundo Jesus Cristo**, que a obra seria criticada pela Igreja, que a consideraria uma blasfêmia. Segundo João Marques Lopes (2010), autor de uma biografia de Saramago, o que o escritor português não previra era que a obra fosse alvo de censura decretada a partir do próprio governo do país. O responsável pela polêmica, o subsecretário Sousa Lara, excluiu a obra de Saramago da lista de obras que concorreriam ao Prêmio Literário Europeu e justificou sua decisão dizendo que a obra era “profundamente polêmica, pois atacava princípios que têm a ver

³ Os pronunciamentos de Saramago que servirão de base para essa pesquisa foram retirados da obra organizada por Fernando Lopes Aguilera, que se apresenta como um catálogo de reflexões do escritor português.

com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os portugueses, desune-os naquilo que é seu patrimônio espiritual” (LOPES, 2010, p. 126). Tratando-se de uma censura de caráter religioso, não tardou para que a imprensa começasse a comparar Saramago a Salman Rushdie, que ao publicar **Os versos satânicos**, foi perseguido pelos fundamentalistas islâmicos. Saramago tratou de esclarecer essa questão, afirmando que sua ida para Lanzarote não tinha o caráter de “fuga”; a situação de Salman Rushdie era bem mais grave, pois tinha sido condenado à morte pelo Aiatolá Khomeini. O que levou Saramago a deixar Portugal não foi o medo de ser hostilizado pelo povo português, mas a mágoa por ter sido censurado pelo governo em nome de questões religiosas.

Muito do que se sabe a respeito da opinião de Saramago em relação à questão do exílio encontra-se em declarações dadas por ele à imprensa, justamente por conta de sua mudança para Lanzarote. No entanto, olhando para sua obra ficcional é possível encontrar também manifestações de sua visão sobre o assunto em questão. Não que o autor português tenha criado uma obra de ficção que tratasse exclusivamente da errância, mesmo porque esse tema se mostrou bastante complexo e difícil de delimitar, tendo em vista os diversos motivos que levam alguém a deixar sua terra natal, além das inúmeras possibilidades de ver a condição de vida dessas pessoas em terra estrangeira. No entanto, o romance **A Caverna** traz alguns elementos interessantes quanto à questão complexa dos laços que unem um indivíduo a sua terra, e por esse motivo foi escolhido como ponto de partida para nossa reflexão, na medida em que vemos nessa obra uma possibilidade de pensar o modo como o afastamento da terra natal é necessário para que se dê o processo de amadurecimento intelectual de um indivíduo.

Após a publicação de **O Evangelho segundo Jesus Cristo** e a polêmica decorrente dessa publicação, acontece sua mudança para Lanzarote. Em seguida, Saramago publica **Ensaio sobre a cegueira** (1995) e, na sequência, **Todos os nomes** (1997) e **A Caverna** (2000). Esses romances, chamados por Saramago de “trilogia involuntária”, têm em comum o fato de serem alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão – leitura essa proposta pelo próprio Saramago, que escreveu nos **Cadernos de Lanzarote**, a respeito do **Ensaio sobre a cegueira**:

À medida que ia falando, tornava-se-me cada vez mais claro quanto a mim próprio me inquieta o pessimismo deste livro. *Imago mundi* lhe chamei, já em conversa com o Luiz Francisco Rebello, visão aterradora de um mundo trágico. Desta vez, a expressão do pessimismo de um escritor de Portugal não vai manifestar-se pelos habituais canais do lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, nem o estilo lá estará para lhe suavizar as arestas. No *Ensaio* não se lacrimejam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo. (SARAMAGO, 1997, p. 496)

1.1 Saiendo da caverna

A **Caverna**, romance visto como parte desse ciclo de alegorias distópicas, foi lido, frequentemente, como uma crítica ao pensamento único, proposto pelo mercado e representado na obra pelo Centro. A crítica reagiu ao romance – o primeiro a ser publicado após Saramago ter recebido o prêmio Nobel – de forma variada; alguns chegaram mesmo a fazer comentários bastante negativos. No **Diário de Notícias** de 20 de janeiro de 2001, Pedro Mexia afirmou:

A *Caverna*, a mais recente alegoria de Saramago, é, nem de propósito, o seu pior romance, o mais pomposo, o mais escrito do pedestal, chegando a ser ridículo em certas passagens [...] na verdade, estamos diante de uma litania reacionária contra a tecnologia e o progresso. (LOPES, 2010, p. 158)

Longe de concordarmos com esse parecer, servimo-nos dele apenas com o propósito de ilustrar as críticas que foram feitas ao romance, acusando-o de ser panfletário e pouco admirável no sentido estético. Muitas outras vozes, no entanto, se levantaram no sentido oposto. Luciana Alves do Santos (2010), em **Mito e utopia em A Caverna de José Saramago: o despertar da consciência**, conclui após um detalhado processo de análise da obra:

Podemos notar que o romance constrói o leitor que deseja para si, pois sua composição estética permite a contaminação desse leitor tal qual ocorre com a personagem Marçal. Nesse sentido, a obra é para o leitor, o espaço de percepção, de embate, de abertura e constatação, assim como fora a caverna para as personagens de Saramago. O leitor sente o impacto da luz após sair da escuridão. Portanto, não apenas o escritor é metaforizado no romance pela figura de Cipriano Algor, mas também o leitor, na representação de Marçal. (SANTOS, 2010, p. 145)

Dessa forma, mostrando que o romance em questão foi muitas vezes lido de uma forma redutora, partimos para uma leitura de **A Caverna** como uma obra que, além de falar sobre os perigos de uma sociedade regida pelas leis do mercado, também pode ser lida como a representação do percurso seguido por Cipriano Algor, protagonista do romance, em direção ao despertar da consciência. Nesse sentido, buscaremos mostrar em que medida o afastamento do oleiro da terra em que nasceu e viveu toda a sua vida foi essencial no seu processo de descoberta e amadurecimento intelectual.

O romance apresenta dois espaços bem marcados: a Olaria e o Centro. Cipriano, nascido e criado na Olaria, pôde conhecer o Centro na medida em que, periodicamente, realizava a entrega dos produtos que fabricava na Olaria. Esse deslocamento possibilitou ao protagonista conhecer (ainda que superficialmente) uma realidade diferente da sua. Talvez, se Cipriano nunca tivesse saído do vilarejo em que vivia, sua visão do Centro teria sido mais idealizada e o oleiro não teria tido a oportunidade de amadurecer sua reflexão quanto ao significado dos dois espaços pelos quais transitava. Há, no início do romance, uma passagem que reflete essa questão: ao voltar de uma de suas idas ao Centro, depois de ter sua mercadoria rejeitada, Cipriano decide parar sua furgoneta na região das barracas, onde normalmente havia muitos assaltos, e esperar para ser roubado; no entanto, em vez de se aproximar da furgoneta para roubar sua carga, um homem se aproxima para oferecer-lhe ajuda; comovido, o oleiro decide dar algumas de suas louças ao homem, que agradece. Nesse momento, o narrador comenta:

O que isto quer dizer é que saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm obrigação de explicar-se por si mesmas. (SARAMAGO, 2000, p. 26) ⁴

Nota-se, a partir desse comentário, o quanto é importante travar contato com o desconhecido, com o outro, para de fato conhecê-lo. A imagem que Cipriano tinha dos moradores das barracas, produto do que havia ouvido falar,

⁴ Todas as citações da obra **A Caverna** serão acompanhadas pela sigla AC, seguida da página em referência.

entrou em conflito com o que ele de fato viu, pois ao esperar por um ladrão, encontrou alguém que lhe veio oferecer ajuda. Da mesma forma, se nunca tivesse ido ao Centro, poderia achar que era um ótimo lugar para viver, mas tendo já passado por lá algumas vezes, a impressão que Cipriano tinha não era nada boa, tanto que ao ouvir o genro falando da possibilidade de irem viver no Centro, Cipriano reage com descontentamento, ao que Marçal reage:

Viver no Centro não é nenhum degredo, disse Marçal, Não sei como será viver no Centro, sabê-lo-ei quando para lá for, mas tu, sim, tu já o sabes, e da tua boca nunca se ouviu uma explicação, um relato, uma descrição que me fizesse perceber, o que se chama realmente perceber, isso que, tão seguro de ti, afirmaste não ser um degredo. (AC, p. 258)

De fato, Cipriano só irá confirmar suas expectativas quando, não tendo alternativa, se vê obrigado a ir morar no Centro com a filha e o genro. Estando lá, a atitude de Cipriano será a de um explorador que, inicialmente, faz o reconhecimento do território desconhecido. Quanto a essa postura, afirma-se:

O que restava ao pai de Marta, se não queria passar o resto da vida a bocejar e a dar, figuradamente, com a cabeça nas paredes do seu cárcere interior, era lançar-se à descoberta e à investigação metódica da ilha maravilhosa para onde o tinham trazido depois do naufrágio. (AC, p. 309)

Após alguns passeios, que, aliás, mostram um Cipriano quase seduzido pelas maravilhas do Centro, temos a confirmação de que o oleiro ainda se mantém firme em suas opiniões contrárias ao Centro, pois ao ouvir da filha: “Interessa-lhe muito tudo o que aí há fora, perguntou Marta, pense duas vezes antes de me responder, Bastou-me pensar uma, não me interessa nada, apenas finjo” (AC, p. 323). O que impede Cipriano de ser conquistado pelas maravilhas do Centro é o conhecimento do que há do lado de fora; ao explorar a sala das sensações naturais – onde os moradores do Centro iam para tomar chuva, ou enfrentar uma nevasca – o oleiro se espanta com o fato de que alguém pudesse pagar para ter essa experiência, já que fora do Centro (no mundo real) tudo aquilo era normal, corriqueiro; ao fazer esse comentário para um dos veteranos, moradores do Centro que já tinham frequentado várias vezes a sala das sensações naturais, Cipriano ouve a seguinte frase: “Tenho pena de si, nunca poderá compreender” (AC, p. 314). De fato, assim como o

morador do Centro, que nunca esteve do lado de fora, nunca compreenderá o comentário de Cipriano, o oleiro também não é capaz de compreender o significado daquela experiência para alguém que nunca saiu do Centro, que ali nasceu e passou toda a sua vida, sem ter tido sequer uma breve experiência em uma realidade diferente da que está acostumado; e que está, portanto, longe do caminho do amadurecimento intelectual e do autoconhecimento.

A história de Cipriano Algor ilustra esse percurso de amadurecimento intelectual, a jornada de um homem profundamente ligado a sua terra – simbolizada pela olaria – que se vê impelido a abandoná-la e ir viver em um lugar estranho, do qual pouco conhecia, mas que nunca tinha exercido sobre ele o fascínio que exercia sobre outros. A postura de Cipriano diante do novo, sua curiosidade em conhecer a terra estrangeira e tentar entender os nativos, fizeram dele um explorador destemido, que não se privou de experimentar as “delícias” locais, mas que chegou à conclusão de que tudo não passava de ilusão, uma armadilha sedutora na qual muitos caíram; ele, no entanto, percebe que é preciso ir embora antes que isso aconteça, mas voltar para sua terra não é uma opção; assim, apontando para um futuro incerto, acaba o romance: Cipriano já não pertence a espaço algum, nem à Olaria, nem ao Centro; e é nesse ponto que a personagem se torna símbolo da errância, condição que Saramago propõe como a ideal para o verdadeiro intelectual e que ele mesmo escolheu para si ao abandonar Portugal e ir viver em Lanzarote.

Vale destacar também o percurso trilhado por Marçal, genro de Cipriano e companheiro do oleiro desde a primeira cena do romance. Logo no início, percebe-se a tentativa do narrador em criar uma espécie de contraponto entre os dois. Marçal veste o uniforme de guarda, Cipriano usa trajes civis. Um é jovem, o outro é velho. Tal procedimento se torna evidente quando o narrador fala sobre as mãos de ambos: as de Cipriano são fortes, de camponês; a mão de Marçal está marcada por uma cicatriz, uma queimadura feita ao tentar ajudar o sogro na olaria. De acordo com Cipriano, o genro “é um moço simpático, sem dúvida, mas é nervoso, da raça dos desassossegados de nascença” (AC, p. 13). Portanto, a relação estabelecida entre ambos, desde o início, pode ser resumida com o provérbio usado pelo narrador: “É bem verdade que nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe” (AC, p.14).

A partir disso, desenvolve-se uma certa oposição entre ambos no que se refere à mudança da família para o Centro. Marçal, inicialmente, parece acreditar que sua promoção a guarda residente, de fato, melhoraria as condições de vida da família, ideia que Cipriano rejeita. No entanto, ele diz a Marta, sua filha: “Deves acompanhar o teu marido, amanhã terás filhos, três gerações a comer barro é mais do que suficiente” (AC, p. 31). Mesmo assim, ele afirma que não irá com os mais jovens, pois nesse momento ainda não era capaz de aceitar tal mudança e via no genro a personificação do Centro ao afirmar sobre Marçal: “A quem não consigo tomar a sério é ao guarda em que se tornou o rapaz afável e simpático que conhecia” (AC, p. 50). Marta tenta defender o trabalho do marido, mas Cipriano replica: “o teu Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés à cabeça, e suspeito de que é guarda até no coração” (AC, p. 51). Percebe-se, a partir dessas falas, que o oleiro não acreditava ser possível ter o genro novamente a seu lado, algo que ocorrerá, progressivamente, ao longo do romance.

O primeiro sinal de mudança que se percebe em Marçal surge quando as louças produzidas pelo sogro são rejeitadas e, sem muitas alternativas, Cipriano e Marta fazem a proposta de fabricar bonecos. Marçal fica ofendido por não ter sido convidado a participar na discussão sobre o futuro da família, isto ocorre, claramente, porque Cipriano e Marta sabem que Marçal quer levar a família para viver no Centro, mas o rapaz sente-se pesaroso diante do ocorrido e, desse momento em diante, sua postura mudará aos poucos. Outro acontecimento importante é o relacionado aos pais de Marçal que, ao contrário de Cipriano, querem se mudar para o Centro e viver ao lado do filho. Nesse momento, Marçal se dá conta de que não quer seus pais por perto, pois sua verdadeira família era a esposa, o sogro e o filho que ele ainda não sabia estar a caminho.

Aos poucos, Marçal começa a questionar sua escolha de se transformar em guarda do Centro. Curioso é o momento em que o cão Achado o vê, uniformizado, e tenta mordê-lo. Ao se trocar, tirando o uniforme e vestindo trajes civis, o cão muda seu tratamento em relação ao rapaz e se aproxima dele amigavelmente. Tal acontecimento incomoda Marçal que, de maneira dolorosa, inicia um processo de reflexão sobre quem ele é e quem deseja ser.

Em meio a esse processo, surgem as dificuldades de Cipriano em relação à olaria, devido à rejeição que suas louças sofreram por parte dos compradores que frequentam o Centro. Diante da impossibilidade de viver do seu trabalho como oleiro, Cipriano diz à filha que aceitará a proposta de ir viver com ela e Marçal no Centro, logo que o genro fosse nomeado guarda residente. Marta se mostra cética, mas Marçal fica aliviado e dá um forte abraço no sogro. Tal reação por parte de Marçal evidencia, ainda, sua crença de que a mudança era a única solução possível para o futuro da família.

Com a possibilidade de manter a olaria funcionando, se os bonecos fossem aceitos pelo Centro, Cipriano se afasta da ideia de se mudar, mas Marçal continua acreditando que este seria o melhor caminho a seguir, mas as dúvidas começam a se apoderar dele. Uma cena retrata bem essa instabilidade. Ao levar o genro ao Centro em sua furgoneta, como era de costume, os dois se deparam com um anúncio que dizia: “VOCÊ É O NOSSO MELHOR CLIENTE, MAS, POR FAVOR, NÃO O VÁ DIZER AO SEU VIZINHO” (AC, p. 237). Cipriano não esboça nenhuma reação de espanto ou indignação, mas Marçal surpreende-se com um pensamento: pela primeira vez, ele percebe o deboche presente no discurso do Centro e isso o incomoda. Mais adiante, a placa volta a ser mencionada pelo narrador, que interpreta a frase como um modo irônico de descrever “o diagrama relacional em que se consumava a cumplicidade inconsciente da cidade com o enganamento consciente que a manipulava e absorvia (AC, p. 241).

Tendo sido tomado por dúvidas, Marçal começa a elaborar um discurso em defesa do Centro, buscando convencer Cipriano e, também, a si próprio. Em uma conversa entre os dois, discute-se a percepção que o guarda e o oleiro têm de seu futuro “lar”:

Creio que a melhor explicação do Centro ainda seria considerá-lo como uma cidade dentro de outra cidade, Não sei se será a melhor explicação, de qualquer modo não é suficiente para que eu perceba o que há dentro do Centro, O que há é o mesmo que se encontra numa cidade qualquer, lojas, pessoas que passam, que comprem, que conversam, que comem, que se distraem, que trabalham, Queres tu dizer, exactamente como na aldeola atrasada em que vivemos, Mais ou menos, no fundo trata-se de uma questão de tamanho, A verdade não pode ser tão simples, Suponho que há algumas verdades simples, É possível, mas não acredito que as possamos reconhecer dentro do Centro. (AC, p. 258)

A fala final de Cipriano resume o processo de reflexão pelo qual passará o genro, que, gradativamente, começa a se sentir mal cada vez que retorna ao Centro depois de sua folga, passada ao lado da família na Olaria. A tentativa de Marçal de se convencer de que o Centro era um lugar como outro qualquer começa a perder força e a influência do sogro torna-se mais definitiva. Quando, finalmente, Marçal é promovido a guarda residente, ele confessa a Marta que não está feliz. Mesmo tendo desejado tanto essa promoção, sua recente mudança de pensamento faz com que a tão esperada notícia perdesse importância. Ele sabe que o sogro teve um papel fundamental nesse processo.

Quando os bonecos também são rejeitados e não parece haver outra maneira de remediar a situação, Marçal tenta consolar Cipriano, dizendo que “É com o que é que temos de viver, não com o que poderia ter sido” (AC, p. 272), esse pensamento Cipriano rotula de “pacífico” e afirma não conseguir assimilar, pois sua cabeça, “sofre da incurável doença de justamente se preocupar com o que seria ou com o que poderia ter sido” (AC, p. 272).

Diante da mudança “forçada”, Marçal tenta parecer entusiasmado com o novo apartamento, mas Cipriano e Marta percebem, desde o início, que a vida no Centro seria muito diferente disso os entristece. Como última esperança, Marta tenta se convencer de que é possível viver nos dois lugares e Marçal chama sua atenção, dizendo: “pretender viver como se os dois lugares fossem um só, será como morar em parte nenhuma” (AC, p. 315), Marta, então, antecipa o desfecho da narrativa, ao afirmar que, talvez, o destino da família seja esse: morar em parte nenhuma.

Por fim, depois do suspense gerado em torno do *segredo* encontrado durante as obras de escavação no Centro (a caverna de Platão), Cipriano decide partir e, na sequência, Marçal e Marta vão ao seu encontro. Juntos, eles percebem que não seria mais possível viver no Centro, nem na Olaria. Partem, então, em busca de um “alhures”, um novo lugar para fixar raízes e começar de novo.

1.2 Kundera: um intelectual exilado

Em comparação a Saramago, Kundera demonstra uma visão muito distinta do conceito do conceito em questão. Enquanto o escritor português

rejeita o rótulo de “exilado” e busca fortalecer os laços que o unem a sua terra natal (mesmo estando, fisicamente, longe dela), o escritor tcheco assume essa condição, mas tenta desfazer as ideias pré-concebidas que a intelectualidade, principalmente, europeia, propaga em torno dessa questão.

Vale destacar que o contexto histórico vivenciado por esses escritores é bastante distinto, sendo a experiência de Kundera marcada profundamente por um período muito conturbado do ponto de vista político. Saramago deixa Portugal para ir viver em Lanzarote em 1993, Kundera abandona seu país e se exila na França em 1975. Duas décadas, aproximadamente, se passaram entre os acontecimentos citados, mas as mudanças sociais ocorridas nesse intervalo foram radicais.

As razões que levaram o escritor tcheco a emigrar são bem claras, não havendo por parte dele nenhuma tentativa de negar, ou dissimular sua motivação verdadeira. Com a invasão russa, ocorrida em 1969, a vida dos intelectuais tchecos se transformou. Se antes já havia uma tentativa de controle exercida pelo Partido Comunista (no poder havia, aproximadamente, vinte anos), a presença das tropas russas nas ruas de Praga tornou evidente a submissão do povo tcheco à grande potência do Leste. Em meio a esses acontecimentos, Kundera (que já havia sido expulso duas vezes do partido: a primeira vez em 1950, a segunda em 1970) sentiu a ameaça crescente que o regime totalitário soviético representava para os intelectuais de seu país e decidiu abandonar sua terra.

É importante lembrar que o primeiro romance de Kundera, **A Brincadeira**, publicado em 1967, causou uma reação pouco “favorável” à posição do escritor tcheco: muitos consideraram a obra como uma crítica ao stalinismo, um *roman à thèse*. Essa recepção, com enfoque nos aspectos ideológicos do texto, marcou a relação de Kundera com a crítica e obrigou o autor a “defender” sua obra, travando debates acalorados com aqueles que submetem a literatura a uma determinada ideologia. Um dos casos mais conhecidos é o de Jean-Paul Sartre, o pai do existencialismo, com quem Kundera divergia radicalmente sobre a questão do “papel” que a literatura deveria exercer na sociedade. O mais irônico é que Sartre foi um dos introdutores do primeiro romance de Kundera na França, enquanto Kundera havia sido um dos defensores de Sartre na Tchecoslováquia, quando a peça

Les Mains Sales foi considerada anticomunista e proibida pelo partido. De qualquer modo, ao contar essa anedota, nosso objetivo é destacar a importância que a recepção do primeiro romance de Kundera exerceu na adoção de sua postura como romancista, mas também, apontar para um dos principais traços da crítica em relação às obras seguintes de Kundera.

Um exemplo bastante curioso é o de Harold Bloom. Em 2003, o crítico americano editou um livro sobre Kundera que faz parte de uma coleção intitulada **Bloom's Modern Critical Views**. O livro contém textos de Terry Eagleton e Italo Calvino, entre outros, sobre a obra kunderiana e uma introdução escrita por Bloom, na qual o crítico americano inicia suas considerações dizendo que havia lido o romance **A insustentável leveza do ser** em 1984, no “calor” de sua publicação e seu apreço pela obra o levou a incluí-la em seu famoso livro **The Western Canon** publicado dez anos depois sem, no entanto, relê-la. Uma década depois, ao rever sua escolha, Bloom demonstra um certo arrependimento, alegando que o romance de Kundera talvez seja mais uma *Period Piece*.

Os dois exemplos citados, Jean-Paul Sartre na década de 60, e Harold Bloom em pleno século XXI, mostram que a crítica ainda permanece muito influenciada pelos aspectos ideológicos presentes nos romances de Kundera, impedindo-a, muitas vezes, de discutir aspectos estéticos ou elementos de composição que fazem parte do projeto poético do escritor. Nesse sentido, há uma semelhança com a situação vivida por Saramago, também vítima de críticos que insistem em ressaltar os aspectos ideológicos de sua obra, classificando seus romances de “panfletários”, sem dar atenção aos elementos poéticos da obra. A concepção de romance, tanto para Saramago quanto para Kundera, está indissociavelmente ligada à recepção de sua obra romanesca, assim como as discussões sobre literatura e ideologia, surgidas de uma leitura redutora que põe o romance a serviço de algo externo a ele, chamando nossa atenção para a questão da intransitividade da obra de arte.

Nesse sentido, também como “resposta” aos comentários feitos pelos críticos, a concepção de “exílio” dos dois escritores caminha no sentido contrário ao do senso-comum: Saramago rejeita a comparação com Salman Rushdie (que se deu, principalmente, por questões ligadas à religião) e

Kundera não aceita ser enquadrado no estereótipo do exilado oriundo dos países comunistas (marcado, essencialmente, por questões políticas).

Em uma passagem do romance **A Ignorância** (2000), o último romance de Kundera até o momento, após apresentar a personagem Irena, uma mulher que deixou Praga após a invasão russa para se estabelecer na França, e mostrá-la sendo pressionada por sua amiga francesa a aproveitar o momento de libertação vivido pelos tchecos em 1989 e voltar para sua terra, o narrador desenvolve o seguinte pensamento:

Nos anos 50 e 60, um exilado dos países comunistas não era muito amado; os franceses consideravam então o fascismo como o único mal verdadeiro: Hitler, Mussolini, a Espanha de Franco, as ditaduras da América Latina. Só gradualmente, no fim dos anos 60 e durante os anos 70, decidiram-se a também conceber o comunismo como um mal, apesar de mal de um grau inferior, digamos, o mal número dois. Foi nessa época, em 1969, que Irena e seu marido se exilaram na França. Compreenderam rapidamente que em comparação com o mal número um a catástrofe que recaíra sobre seu país era muito pouco sangrenta para impressionar seus novos amigos. (KUNDERA, 2002, p. 14)

Ao propor tal consideração, o escritor busca desvincular a imagem que se difundiu do exilado dos países comunistas, quebrando a expectativa do leitor: primeiro, ao associar a imagem do exilado a de uma vítima sofredora; segundo, ao mostrar que para os europeus (especificamente, os franceses), as razões que levaram os tchecos a se exilar não eram assim tão graves. Ao recusar o papel de vítima, Kundera propõe um novo olhar para a questão do desterro.

Retomando o ensaio “L’exil libérateur selon Vera Linhartova”, publicado em 2009, no livro **Une rencontre**, Kundera reafirma seu olhar sobre a figura do exilado, exaltando a posição adotada pela poeta:

A segunda metade do século passado deixou todo mundo extremamente sensível ao destino das pessoas expulsas de seu país. Essa sensibilidade cheia de compaixão encobriu o problema do exílio com um moralismo lacrimajante e ocultou o caráter concreto da vida de um exilado que, segundo Linhartova, soube transformar seu banimento em uma partida liberadora em direção a um lugar desconhecido, por definição, aberto a todas as possibilidades. (KUNDERA, 2009, p. 123)

É dessa maneira que se comportam as personagens principais nos romances de Kundera. Segundo o crítico francês François Ricard, todos os

protagonistas dos romances kunderianos estão embasados em um modelo romanesco anti-hegeliano, ou até mesmo um anti-modelo: o do desertor.

O personagem não é conduzido a ultrapassar ou dominar o mundo, nem mesmo a ultrapassar e dominar a si mesmo, mas a se *ausentar*, a se excluir do mundo e de seu próprio destino; ele não encontra mais a salvação, mas a voluptuosidade do riso e do esquecimento. Não se trata de uma apoteose; é, como já disse, um exílio. (RICARD, 2003, p. 24)

O autor acrescenta, ainda, que nos romances de Kundera tudo se passa como se a libertação, a emigração do ser já tivesse acontecido e que todo o romance nasce dela, dando continuidade a esse processo, aprofundando-o, desenrolando pacientemente as consequências desse ato, reiterando incessantemente sua importância. Se transportarmos essa visão para o romance **A Caverna**, de Saramago, veremos que o momento escolhido pelo escritor português para localizar suas personagens (principalmente, Cipriano) é anterior à emigração, quando elas ainda estão na “caverna”. O final do romance é aberto: as personagens estão na estrada, indo em direção ao desconhecido. O que acontecerá a eles? Não se sabe, mas temos na obra de Kundera uma possibilidade de interpretação, talvez o destino dessas personagens seja menos trágico do que a opinião pública, o senso-comum, prega. Assim como as personagens kunderianas aproveitam sua condição de “desertores” para explorar possibilidades, as personagens de Saramago também podem tomar esse rumo, recusando o olhar “moralista lacrimajante” que se direciona a elas.

François Ricard considera o exílio um *leitmotiv* kunderiano, ou seja, um tema recorrente em seus romances. O próprio Kundera assume que seus romances são construídos com base no princípio da variação musical, técnica formal em que o tema é trabalhado várias vezes com mudanças, que podem ser harmônicas, melódicas ou até mesmo contrapontísticas.

O tema do exílio já se encontra em seu primeiro romance, **A Brincadeira**, representado pela personagem Ludvik, um jovem que é expulso da universidade e, sem muitas oportunidades profissionais, vai para Ostrava trabalhar em uma fábrica. Ele afirma:

Eu estava convencido de que, afastado desse volante da História, a vida não era vida, mas sim semimorte, tédio, *exílio*, Sibéria. E agora (depois de seis meses de Sibéria) eu vislumbrava de repente uma possibilidade de existir, nova e imprevista: diante de mim estendia-se, dissimulada sob a asa da História em pleno voo, a campina esquecida do cotidiano, onde uma mulher pobre e modesta, contudo digna de amor, me esperava: Lucie. (KUNDERA, 1986, p. 101)

Em seus romances seguintes, o personagem desertor aparece novamente: em todos eles, sem exceção. São eles: o quadragenário, de **A vida está em outro lugar** (1973); Jakub, de **A valsa dos adeuses** (1976); Tamina, de **O livro do riso e do esquecimento** (1979); Tomas e Sabina, de **A insustentável leveza do ser** (1984); Agnès, de **A Imortalidade** (1990); o cavaleiro e Madame de T, de **A Lentidão** (1995); Chantal, de **A Identidade** (1997); e Irena e Josef, de **A Ignorância** (2000).

Curiosamente, o último romance publicado por Kundera, em 2000, aborda a questão do retorno, ou como coloca a personagem Irena: o *Grande Retorno* (com letras maiúsculas).

1.2.1 A Ignorância: uma poética do exílio

Milan Kundera propõe, a partir da situação vivida pelas personagens Irena e Josef, um novo olhar para a questão do exílio, reinterpretando a visão, bastante associada ao senso comum, de que todos os exilados (ou emigrados) anseiam impacientemente pelo *Grande Retorno*. Assim como em seus outros romances, o autor tcheco coloca em dúvida certezas de uma determinada época em torno de temas essencialmente ligados à condição humana, propondo ao leitor um questionamento de ideias pré-concebidas, muitas vezes, consideradas sagradas e intocáveis.

Em meio à ação que conduz a narrativa, encontram-se capítulos inteiros daquilo que Kundera batizou de “ensaio romanesco”. Por exemplo: o primeiro capítulo apresenta Irena sendo pressionada por sua amiga francesa Sylvie a voltar para Praga e tornar concreto o *Grande Retorno*. Nas linhas finais desse capítulo, o narrador introduz a figura de Ulisses, traçando um paralelo entre as duas histórias. No capítulo seguinte, mais ensaístico, o narrador propõe uma reflexão sobre a etimologia da palavra “nostalgia”, de origem grega, e as palavras existentes em outras línguas (inglês, alemão, holandês, islandês...)

para dar conta da ideia de sofrimento causado pela distância da terra natal. Na sequência, reaparece a figura de Ulisses e a comparação com a personagem Irena se evidencia, na medida em que se destaca a vida de Ulisses no exílio, ao lado de Calipso:

Nada de comparável à pobre vida de exilada, que tinha sido por muito tempo a vida de Irena. Ulisses viveu na casa de Calipso uma verdadeira *dolce vita*, vida fácil, vida de alegrias. No entanto, entre a *dolce vita* no estrangeiro e o retorno arriscado para casa, ele escolheu o retorno. À exploração apaixonada do desconhecido (a aventura), ele preferiu a apoteose do conhecido (o retorno). Ao infinito (pois a aventura pretende ser infinita), preferiu o finito (pois o retorno é a reconciliação com a finitude da vida). (AI, p. 11)

Entende-se, a partir dessas frases, o motivo que levou Kundera a classificar Ulisses, não apenas como o maior dos aventureiros, mas também como o maior dos nostálgicos, voltando seu olhar para uma personagem que, normalmente, não receberia tanto destaque:

Calipso, ah, Calipso! Penso muito nela. Ela amou Ulisses. Viveram juntos durante sete anos. Não se sabe por quantos anos Ulisses compartilhou o leito de Penélope, mas com certeza não foi por tanto tempo. No entanto, exaltamos a dor de Penélope e desprezamos o choro de Calipso. (AI, p.12)

Assim, já logo no segundo capítulo do livro, o narrador expõe a problemática das personagens principais: Irena e Josef. Os vinte anos que viveram em terra estrangeira não interessam, nem àqueles que estiveram ao seu lado durante esse tempo (o olhar estereotipado daqueles que consideram o exilado uma vítima sofredora que não deseja nada além de voltar para casa), nem daqueles que ficaram para trás (para esses, a acusação de deserção é o ponto mais importante). Eis aí o conflito existencial das personagens.

Outro elemento de construção importante é a presença do universo onírico em meio à narração. No quarto capítulo de **A Ignorância**, o narrador fala sobre os estranhos sonhos que Irena passou a ter já nas primeiras semanas de exílio:

Ela está passeando em uma pequena cidade francesa quando vê um estranho grupo de mulheres em que cada uma delas, com uma caneca de cerveja na mão, corre em sua direção, chama-a por seu

nome em tcheco e ri com uma cordialidade pérfida, e Irena se dá conta de que está em Praga, ela grita, acorda. (AI, p. 17)

O que o narrador antecipa por meio desse sonho é algo que irá acontecer no décimo capítulo, quando, ao reencontrar suas amigas em Praga, percebe o desinteresse delas em ouvir sua história (como havia sido sua vida longe dali durante vinte anos), o que Irena toma por uma rejeição a ela mesma, na medida em que ela não é mais a mesma de antes do exílio, sua experiência no estrangeiro a modificou, a definiu. Portanto, se as amigas rejeitam as histórias vividas por Irena durante os vinte anos em que esteve fora, estão rejeitando tudo, pois ela é fruto dessa vivência. Dessa forma, Kundera introduz o sonho na narrativa e liberta sua história do “imperativo da verossimilhança” e, também, quebra uma “regra clichê” da narrativa: não antecipar o que irá acontecer com a personagem, manter o leitor em suspense.

No caso de Josef, o artifício utilizado pelo narrador é outro: logo que retorna a seu país, seu irmão lhe entrega um diário de sua juventude que o pai havia encontrado e guardado como lembrança do filho que havia partido. Ao entrar em contato com o conteúdo do diário, Josef não se lembra de nada, não reconhece o jovem que havia escrito aquelas frases. Depois de muitas tentativas, todas em vão, de reviver aquelas experiências do passado, o narrador chega à seguinte conclusão: “O doente sofre de uma insuficiência de nostalgia” (AI, p. 63). Na sequência:

Sabia muito bem que sua memória o detestava, que ela o caluniava sem tréguas; e no entanto se esforçara para não acreditar nela e para ser mais indulgente com sua própria vida. Esforço em vão: não sentia nenhum prazer em olhar para trás, coisa que fazia o menos possível. (AI, p. 63)

Dessa maneira, colocando a memória de Josef em questão, o narrador antecipa o que irá acontecer entre ele e Irena: ao reencontrar essa mulher, que havia sido parte de seu passado, não é capaz de reconhecê-la. A relação entre ambos, que haviam se identificado tanto ao falar sobre a dificuldade do retorno, não se concretiza, pois Irena se revolta ao saber que Josef não se lembra dela. Após uma crise de choro, ela só consegue pensar em sua solidão e os dois se separam, seguindo sozinhos seus próprios caminhos.

A problemática levantada pelo romance, portanto, não é a do retorno, mas da impossibilidade. O *Grande Retorno* anunciado por Sylvie no primeiro capítulo, o retorno de Ulisses a sua terra natal: Ítaca, não se realiza. O retorno a um país transformado, onde Kafka foi assimilado pela publicidade (Gustaf e sua camiseta onde se lê: *Kafka was Born in Prague*), se mostra decepcionante. As memórias não podem ser compartilhadas. Assim como Ulisses, que ao despertar em Ítaca não reconhece a própria terra, nem é reconhecido por ela. Por esse motivo, o título do livro é **A Ignorância**. O narrador explica a escolha:

Em espanhol, *añoranza* vem do verbo *añorar* (ter nostalgia), que vem do catalão *enyorar*, derivado, este, da palavra latina *ignorare* (ignorar). À luz dessa etimologia, a nostalgia surge como o sofrimento da ignorância. (AI, p. 10)

O romance apresenta-se, portanto, como uma reflexão sobre a memória (ou o esquecimento); é um romance que trata de forma melancólica a falta de sofrimento, de tristeza, de suas personagens. Irena e Josef não sentem a tão antecipada nostalgia, os anos vividos no exterior (ainda que difíceis em alguns aspectos) não são vistos por eles como uma punição sofrível, pois ambos foram capazes de transformar essa experiência (essa dor) em algo produtivo; evoluíram, aprofundaram o conhecimento de si e do outro por meio dessa vivência no estrangeiro. Preferiram esquecer, ou pelo menos, tentar esquecer. Abriram-se para o desconhecido, interessaram-se pelo “estranho” e decidiram não voltar para casa quando isso se tornou possível. A ida de ambos a Praga não foi um passo definitivo para o *Grande Retorno*, mas uma confirmação de que viver ali não seria mais possível.

1.3 Da Península Ibérica à Europa Central

Conforme apontamos na introdução deste trabalho, a escolha dos dois romances aqui analisados não se deu a partir de uma aproximação entre eles, mas por uma hipótese que detectamos estar presente nas entrelinhas, a contraposição entre errância e permanência, relação orgânica entre o homem e a terra. Após observarmos o modo como cada um dos autores se posiciona

diante dessa questão, fora e dentro de seus romances, propomos uma comparação, propriamente dita.

Retomando os conceitos que norteiam esta pesquisa, destacamos que o processo comparativo, tomado como forma específica de análise, possibilita uma leitura mais enriquecedora das obras, pois revelam elementos que, sem um confronto direto, talvez não se sobressaíssem. Entendemos que o ato de comparar está na base do processo de leitura, se abordarmos a comparação de um modo mais amplo. No entanto, nossa proposta parte do princípio de que o confronto entre obras pontuais traz à tona interpretações significativas e, de certa forma, singulares.

Assim como já apontado anteriormente, a temática da errância em **A Caverna** foi pouco estudada; em geral, a crítica acabou elegendo outros aspectos da obra como “principais”, tais como o papel da obra de arte (e do artista) na contemporaneidade, o modo como a economia de mercado influencia na criação poética, além dos aspectos políticos e ideológicos fortemente perceptíveis no romance em questão. Ao discutir o modo como Saramago conduziu sua carreira de escritor, Luciana Alves dos Santos destaca não apenas a importância poética do escritor português, mas também seu importante papel como intelectual, identificado, dentro do romance, na figura de Cipriano (entendido como metáfora do escritor) e Marçal (metáfora do leitor). Ao tomar os conceitos de Edward Said como ponto de partida para sua reflexão, a pesquisadora afirma:

Esse estado viajante está na partida de Saramago de Portugal para Lanzarote, onde escreve **A Caverna**, mas é também representado no romance pelo deslocamento das personagens entre diferentes espaços – ora na Olaria, ora no Centro e, enfim, no devir – inclusive porque, o romance inicia e termina na furgoneta, ou seja, no caminho. Por isso, podemos nos permitir reparar a personagem Cipriano Algor como metáfora do escritor-intelectual, considerando que apresenta a característica do exilado conceituada por Said. (SANTOS, 2010, p. 21)

Acreditamos que, mesmo sendo uma questão pouco explorada pela crítica, a temática da errância está presente em **A Caverna**, percebê-la é, de certa maneira, uma forma de ampliar o horizonte interpretativo do romance, revelando mais um aspecto importante da obra, mostrando que as críticas mais

severas feitas ao romance talvez tenha sido exageradas e que existe muito mais por trás da aparente “simplicidade” a que muitos críticos o reduziram.

Sendo assim, o confronto entre **A Ignorância** e **A Caverna** ilumina justamente esse ponto, pois no romance de Kundera não há dúvidas de que a temática da errância se encontra ali e, mais ainda, que ela está no centro do debate. Ao aproximarmos os dois romances, sabíamos que a leitura de ambos seria reelaborada, mas nos surpreendemos ao constatar que foi a obra de Saramago a que mais se beneficiou dessa aproximação, pois algo que não estava tão claro adquiriu contornos mais nítidos e mostrou, inclusive, que mesmo em um romance pouco elogiado pela crítica saramaguiana, o escritor português conseguiu captar de forma extremamente perspicaz uma questão conflituosa da contemporaneidade.

Vale ressaltar que em relação ao romance de Kundera, a contraposição também se mostrou frutífera, principalmente ao observarmos a questão da nostalgia.

Como já havíamos mencionado anteriormente, nos romances de Kundera tudo se passa como se a libertação, a emigração do ser, já tivesse acontecido e o romance surge a partir desse distanciamento. Tal procedimento, identificado por François Ricard como uma constante nos romances de Kundera, deixa de lado o momento crucial no qual o errante ainda não se vê como tal e, pior, rejeita essa condição.

Nesse sentido, percebemos que a obra de Saramago vem, justamente, preencher essa lacuna. Se nos lembrarmos de Josef e de sua “doença”, insuficiência de nostalgia, veremos o quanto a história de Cipriano e sua família ilustra, exatamente, esse momento perdido, esquecido por Josef e pelo qual ele não consegue sequer sofrer mais, o momento em que o pensamento de viver longe de sua terra ainda era insuportável e doloroso, o futuro era incerto e amedrontador. Quando nos referimos ao trecho em que o narrador de **A Ignorância** afirma que Josef não sentia nenhum prazer em olhar para trás e que isso era algo que ele fazia o menos possível, estávamos pensando, exatamente, na dor de Cipriano e sua família, algo muito “presente” no romance de Saramago, mas já “passado” na obra de Kundera.

Capítulo II

Romance: múltiplos olhares

As duas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa foram publicadas em 2000 e recebem, do ponto de vista editorial, a classificação de “romance”. Seus autores são, de um modo geral, definidos como “romancistas”, ainda que tenham se aventurado, ao longo de sua carreira, em outros gêneros, como a poesia (que marcou a estreia de ambos), a dramaturgia e a crítica. Um dos temas desenvolvidos nessas duas obras, a errância, também é tratado por ambos, conforme observamos no primeiro capítulo desta dissertação. O que torna, então, a experiência de leitura de cada um deles tão singular? Por que eles nos parecem tão diferentes?

Uma possível resposta poderia ser a diferença das estruturas construídas pelos autores, para contar suas histórias. Há, sem dúvida, uma verdade nessa resposta, mas ela ainda nos parece insuficiente para dar conta da complexidade da pergunta. Em busca de esclarecimentos, dividiremos nosso próximo passo de investigação em dois momentos: inicialmente, tomaremos a visão que os próprios autores têm do que é um romance, ou seja, tentaremos delinear os principais pontos destacados por Saramago e Kundera enquanto críticos, mostrando quais são os valores intrínsecos à arte do romance para cada um deles; em seguida, recorreremos a uma visão mais teórica, a partir de reflexões de Lukács, Benjamin e Adorno, para estabelecer algumas especificidades do gênero romanesco. Além dessas contribuições, acrescentaremos também reflexões de outros pensadores, uns mais ligados à teoria – Glissant e Ian Watt – e outros à prática, Italo Calvino.

Ao final deste percurso, estaremos, provavelmente, mais aptos para indicar uma possível resposta, mais consistente, ao questionamento que motiva esta investigação.

2.1 Milan Kundera: um escritor-crítico

Criticar é julgar. Dessa ideia decorre o mal-estar enfrentado pela crítica no século XX, pois os critérios estáveis para se realizar esse julgamento foram desaparecendo, na medida em que os estudiosos de literatura passaram a buscar métodos mais científicos para analisar o fenômeno literário, deixando de lado a pretensão de atribuir valor a suas formas de expressão.

Leyla Perrone-Moisés, em seu livro **Altas Literaturas**, apresenta o resultado de uma pesquisa extensa e detalhada sobre um objeto até então pouco estudado no meio acadêmico: a crítica literária exercida pelos próprios escritores. Como afirma a autora na introdução, a novidade de sua pesquisa está em explorar, de forma sistemática e ver a crítica literária exercida por escritores como uma característica da modernidade: “O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação” (1998, p. 10). O que diferencia a crítica dos escritores daquela praticada na universidade está na essência do ato crítico, isto é, em seu julgamento implícito:

Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11)

Após explicar os critérios que nortearam o processo de escolha dos escritores que constituem o *corpus* de sua pesquisa – Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers – Perrone-Moisés expõe as características comuns a esses escritores, traçando o que ela chama de “retrato falado”. São cinco os pontos destacados: todos pertenceram às vanguardas do século XX; manifestaram uma preocupação pedagógica ou programática; são, todos,

políglotas e cosmopolitas; exerceram a atividade da tradução e da crítica de modo constante.

Esses escritores, enquanto críticos, encontram-se na posição de leitores; no entanto, a autora ressalta que não são os leitores comuns, “mas sim o *leitor que se torna escritor* quem define o futuro das formas e dos valores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13).

Partindo dessas considerações, propomos um breve estudo sobre a obra crítica do escritor Milan Kundera, autor de um dos romances que compõem o *corpus* da nossa pesquisa. Vejamos em que medida Kundera se “enquadra” no “retrato falado” proposto por Perrone-Moisés.

A crítica é, para ele, uma atividade constante? Em 40 anos de carreira, o escritor tcheco publicou dez romances e quatro livros de ensaios dedicados *exclusivamente* à atividade crítica; pois, em seus romances, o espaço dedicado à crítica é também considerável, de modo que alguns críticos da obra kunderiana chegaram até mesmo a acusá-lo de afastar-se da narrativa, desenvolvendo reflexões abstratas, supostamente, desvinculadas da narração em seus romances.

Seus escritos manifestam uma preocupação pedagógica ou programática? Não só Kundera exerceu a atividade docente, o que já poderia justificar a questão da pedagogia, mas também é inegável a intenção que seus escritos críticos têm de *ensinar* o leitor a ler sua obra, especificamente, e também a de outros grandes escritores apontados por ele. Quanto ao aspecto programático, não se pode afirmar que o escritor tcheco pertença a um determinado grupo, ele mesmo não se alinha a nenhum, enquanto os críticos de sua obra também não conseguem incluí-lo em nenhum conjunto específico de artistas.

Kundera é políglota e cosmopolita? Sobre essa pergunta, vale a pena destacar que Perrone-Moisés aponta a intenção de mostrar o quanto um escritor pode estar *preso* em sua cultura ou em contato com o maior número possível de outras culturas; além de chamar a atenção para a questão da língua, matéria-prima do escritor, como uma preocupação central no pensamento dos escritores-críticos. Nesse sentido, lembramos que Kundera

nasceu em um território propenso ao contato com outras culturas⁵, daí seu cosmopolitismo. Quanto à questão da língua, o próprio Kundera, após ter se exilado na França em 1975, passou a *depende*r das traduções para continuar escrevendo, como ele mesmo afirma em um ensaio intitulado “Sessenta e três palavras”. Essa contingência o levou a desenvolver uma reflexão bastante profunda, culminando na adoção de outra língua (a francesa) na escrita dos seus livros mais recentes, além da polêmica que essa escolha suscitou, obrigando o escritor tcheco a aprofundar ainda mais a reflexão em torno do escritor e da língua.

Quanto ao tópico específico da tradução, que seria uma espécie de desenvolvimento da questão anterior, vale destacar que Kundera praticou a tradução de poesia no início de sua carreira, traduzindo, basicamente, do francês para o tcheco e posteriormente, dedicou-se também, à tradução de seus romances tchecos para o francês. Quanto a essa questão, duas *anedotas* que ajudam a compreender a complexidade da questão da língua na obra kunderiana: seu primeiro romance, **A Brincadeira** (1968), foi escrito em tcheco, mas publicado em tradução na França, devido à censura que o partido comunista impunha aos escritores que discordavam do regime; seu último romance (até 2012), **A Ignorância** (2000), foi escrito em francês e publicado, em tradução, primeiramente na Espanha, depois no México, na Argentina, na Itália, nos Estados Unidos, na Inglaterra e, finalmente, na França. Vê-se, portanto, que a questão da tradução desempenha um papel central nos escritos de Kundera, ainda que ela se apresente de um modo pouco *ortodoxo*, bem diferente dos escritores estudados por Leyla Perrone-Moisés.

Por fim, concluindo esta *acareação*, resta a questão das vanguardas. Os escritores-críticos analisados pela estudiosa brasileira pertenceram às vanguardas do século XX. Nesse tópico, mais uma aparente discordância, se levarmos em consideração o posicionamento adotado por Kundera diante das vanguardas. Vejamos, primeiramente, em que sentido a autora classifica Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers como “vanguardistas”. Ao tratar da questão do *progresso* na arte, a autora afirma que, para todos eles, não existe

⁵ Historicamente, a República Tcheca já foi: dominada pelo Império Austro-húngaro, unida a sua vizinha Eslováquia e invadida pelos alemães e pelos russos.

progresso literário; no entanto, se tomarmos Pound como exemplo, encontraremos uma proposta de “vanguarda corretiva”:

Quando Pound fala em melhorar a arte ou em produzir uma literatura melhor, não se trata de fazer algo superior ao que foi feito no passado, mas de recuperar, numa literatura que ele considera decadente, um padrão de qualidade que foi o das grandes obras do passado, que é e deve ser o da grande literatura de todos os tempos e de todos os lugares. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 41)

Nesse sentido, a posição adotada pelos escritores-críticos é idealista e utópica. Daí até o que Kundera denomina *atitude lírica* não há grandes diferenças. Em uma pesquisa bastante cuidadosa sobre a obra romanesca de Kundera, Kvetoslav Chvatik propõe essa definição: “A atitude lírica consiste na experiência subjetiva de um indivíduo isolado e em sua expressão por meio da imaginação e da ficção” (1995, p. 100). Na sequência, fala-se de Apollinaire como exemplo de um lirismo de vanguarda, na medida em que, nele, a faculdade de exprimir sensações se alia aos projetos utópicos de uma sociedade nova e harmoniosa. Segundo Chvatik,

A Europa do pós-guerra viu florescer toda uma série de poetas (Maiakovski, Brecht, Nezval) que encontraram na perspectiva revolucionária uma nova ocasião de libertar a poesia de seu isolamento social e de transformá-la na linguagem das massas. (1995, p. 100)

O terceiro romance de Kundera, **A vida está em outro lugar** (1973), é justamente uma crítica a essa visão. Seu personagem principal, Jaromil, é um “poeta possuído pelo desejo de ultrapassar as barreiras do real; ele deseja uma realidade diferente, mais perfeita, que ele espera criar no mundo imaginário da poesia, capaz de realizar uma revolução radical” (CHVATIK, 1995, p. 101). Muitos críticos veem nesse romance uma rejeição de Kundera a seu próprio passado de poeta, que tentou apagar na medida em que proibiu a reedição de seus escritos da juventude, excluindo-os do conjunto de sua obra.

Diante dessas considerações, é possível concluir que Kundera é um escritor-crítico, no sentido proposto por Leyla Perrone-Moisés, ainda que em alguns pontos destacados pela autora em seu “retrato falado”, certas características do escritor o distanciem dos outros escritores estudados em **Altas Literaturas**.

Passemos agora a uma tentativa de traçar um panorama da obra crítica de Kundera, levantando algumas de suas características gerais e, na sequência, explorando de modo mais sistemático a importância que o gênero romance ocupa na crítica kunderiana.

Como já foi dito anteriormente, a crítica na obra de Kundera não se encontra apenas nos livros que o autor dedica exclusivamente à atividade ensaística, ela está presente também em seus romances. Em seu primeiro livro-ensaio⁶, **A arte do romance** (1986), o escritor discute em uma entrevista concedida a Christian Salmon, a necessidade de se desenvolver uma arte do ensaio especificamente romanesco, “isto é, que não pretenda trazer uma mensagem apodíctica, mas que permaneça hipotética, lúdica ou irônica” (KUNDERA, 2009, p. 71). Já nessa obra, é possível encontrar os temas fundamentais da reflexão que o escritor irá retomar em seus ensaios seguintes: o romance como arte *sui generis* e autônoma, os precursores em sentido mais amplo (Cervantes), os precursores centro-europeus (Broch e Kafka), a relação entre romance e música, a questão da língua (mais especificamente, das traduções) e a reflexão sobre a Europa.

Em **Os testamentos traídos** (1993), segundo livro-ensaio de Kundera, os mesmos temas são discutidos, com alguns acréscimos: Rabelais, colocado ao lado de Cervantes, como fundador da arte romanesca; Kafka, pelo viés do biografismo; Stravinski, mostrando a importância que sua formação musical tem em sua atividade de escritor; a tradução e seu aspecto de recriação; e, para retomar o título do livro, uma questão que passará a ter mais destaque nos escritos posteriores: o quanto um escritor é “dono” de sua obra, como ele pode dominá-la e transmiti-la à posteridade de modo que esta saiba cumprir sua vontade?

A Cortina (2006) não se opõe aos trabalhos anteriores, além de dar continuidade à reflexão em torno das questões já tratadas nos livros anteriores, surgem com mais destaque temas como: o conceito de literatura mundial (die Weltliteratur) proposto por Goethe e a História como consciência da continuidade, não necessariamente um tema novo para a reflexão

⁶ Expressão utilizada pelo próprio Kundera na nota do autor que antecede os textos que compõem o livro.

desenvolvida por Kundera, mas uma questão que recebe uma elaboração mais cuidadosa do que havia recebido nos escritos precedentes.

Chegamos, finalmente, ao último livro publicado por Kundera até o momento, **Une Rencontre** (2009). Ao contrário dos outros citados, este apresenta uma configuração bem distinta dos anteriores: o primeiro ensaio é, inesperadamente ⁷, dedicado ao pintor Francis Bacon; na sequência, há textos sobre diversos romances: de Dostoiévski a Gabriel Garcia Marques e Philip Roth; um texto sobre cinema⁸; seguindo sua predileção pela crítica musical, um texto sobre Schönberg; por fim, uma parte dedicada a reflexões sobre o exílio. Assim como o primeiro livro-ensaio, este último parece mais uma coletânea de escritos variados do que um livro organizado de forma coesa, como foram os dois intermediários.

De qualquer modo, não há grandes alterações temáticas ao analisarmos o conjunto da obra ensaística kunderiana, o que confirma a tese do próprio Kundera de que sua obra é construída a partir do conceito musical de variação temática, isto é, suas indagações são sempre as mesmas, mas o modo de apresentá-las é diferente, lançando novas luzes sobre um assunto já discutido anteriormente.

Das questões propostas por Kundera, duas chamam a atenção pelo modo insistente como aparecem em sua obra: os escritores que compõem o panteão da literatura universal e os valores romanescos propostos pelo escritor. Cervantes e Rabelais são colocados em posição prioritária: do primeiro, diz-se que, ao lado de Descartes, fundou os tempos modernos:

Se é verdade que a filosofia e as ciências esqueceram o ser do homem, parece mais evidente ainda que com Cervantes se formou uma grande arte europeia que é justamente a exploração desse ser esquecido. (KUNDERA, 2009, p. 12)

Sobre Rabelais, Kundera destaca a questão do humor; segundo ele, elemento fundamental na composição romanesca, e que não esteve sempre lá, pois é uma invenção do espírito moderno, que Kundera define da seguinte forma:

⁷ Sempre que se colocava o diálogo entre literatura e outras artes, Kundera privilegiava a música.

⁸ Curiosamente, mesmo sendo essa a formação acadêmica de Kundera, não há muitas referências, em suas obras, ao universo da sétima arte.

O humor: o lampejo divino que descobre o mundo em sua ambiguidade moral e o homem em sua profunda incompetência para julgar os outros; o humor: a embriaguez da relatividade das coisas humanas; o estranho prazer surgido da certeza de que não há mais certezas. (KUNDERA, 1993, p. 45)

No ensaio “A herança depreciada de Cervantes”, Kundera propõe algo inusitado: vemos a história do romance como um “cemitério das oportunidades perdidas”, dos apelos não atendidos. O primeiro, ao qual ele se confessa especialmente sensível, é justamente o apelo da diversão, característica que ele aponta no **Tristram Shandy** de Laurence Sterne e em **Jacques, o fatalista**, de Diderot, obras classificadas como “dois cumes de leveza jamais atingidos, nem antes nem depois” (KUNDERA, 2009, p. 21). Para ele, o romance europeu

Abandonou as possibilidades contidas nessas duas obras-primas, que estavam ao ponto de fundar uma evolução do romance diferente da que se conhece (sim, pode-se imaginar também uma outra história do romance europeu...) (KUNDERA, 2009, p. 22)

Ao lado desses nomes, consagrados pelos críticos do mundo todo, Kundera sente também a necessidade de criar um panteão dos escritores centro-europeus, que ele afirma terem inaugurado o “terceiro tempo” da história do romance, ressuscitando a experiência do romance pré-balzaquiano. São eles: Robert Musil, autor de **O homem sem qualidades** (1943); Hermann Broch, cuja principal obra é a trilogia **Os sonâmbulos** (1931); Witold Gombrowicz, autor de **Ferdydurke** (1937); e Franz Kafka, autor que dispensa apresentações e que, ao contrário dos outros, conseguiu extrapolar o universo centro-europeu, sendo considerado um dos principais escritores do século XX. Em **A arte do romance**, Kundera afirma sobre esses escritores:

Os maiores espíritos revalorizaram o que foi, durante séculos, mal conhecido: a racional lucidez desmistificadora. A revolta deles é exatamente o oposto da do modernismo francês, antirracionalista, antirrealista, lírica. A plêiade de romancistas centro-europeus: Kafka, Musil, Broch e Gombrowicz – sua aversão pelo romantismo; seu amor pelo romance pré-balzaquiano e pelo espírito libertino; sua desconfiança a respeito da História e da exaltação do futuro; seu modernismo fora das ilusões da vanguarda. (KUNDERA, 2009, p. 122)

Como Leyla Perrone-Moisés afirmou em **Altas Literaturas**, “as listas de consenso amplo são mais fiéis aos escritores mais distantes no tempo e mais oscilantes quando chegam à contemporaneidade” (1998, p. 82). De qualquer forma, confirma-se a ideia já presente em Schlegel de que, cada um, procura nos escritores antigos aquilo que pode justificar e reforçar sua própria obra. No caso de Milan Kundera, como demonstrado, não é diferente; para retomar a imagem criada por ele, a do cemitério das oportunidades perdidas, percebemos que o escritor buscou desenvolver aspectos da arte romanesca que surgiram há muito tempo, mas que não foram trabalhados ao longo de séculos, cabendo a ele dar continuidade a esse processo interrompido. Uma atitude menos *nobre*, mas igualmente válida percebe-se no modo como Kundera se defende das críticas a sua obra, usando comentários feitos sobre a obra de Musil:

Os contemporâneos de Robert Musil admiravam mais sua inteligência do que seus livros; segundo eles, ele deveria ter escrito ensaios e não romances. Para refutar essa opinião basta uma prova negativa: ler os ensaios de Musil; como são chatos e sem charme! Pois Musil só é um grande pensador em seus romances. Seu pensamento precisa se nutrir de situações concretas, de personagens concretos; é um pensamento *romanesco*, não *filosófico*. (KUNDERA, 1993, p. 275)

Nesse ponto, nota-se a importância de se esclarecer com mais cuidado a questão dos valores que Kundera atribui ao romance, muitos deles já mencionados ao nos referirmos aos escritores eleitos para ocupar um posto de destaque na história da literatura, como faz ao destacar a importância do escritor austríaco, autor da obra **O homem sem qualidades**:

Musil compreendeu a tarefa histórica do romance de sua época: se a filosofia europeia não sabe pensar mais a vida real do homem, pensar sua *metafísica concreta*, é o romance que está predestinado a ocupar esse terreno vazio. (KUNDERA, 1993, p. 193)

Eis o valor central que Kundera atribui ao romance: o apelo do pensamento, não com a intenção de transformar o romance em filosofia,

Mas para mobilizar sobre a base da narração todos os meios, racionais e irracionais, narrativos e meditativos, suscetíveis de esclarecer o ser do homem, de fazer do romance a suprema síntese intelectual. (KUNDERA, 2009, p. 22)

Assim, Kundera se opõe aos escritores existencialistas (Sartre e Camus), na medida em que seus romances não se concentram só na exposição de conceitos filosóficos (o que retiraria seu valor estético, ao servir apenas de instrumento para a veiculação de propostas filosóficas ou sociais); para ele, os conceitos estéticos “são pistas que conduzem a diversos aspectos da existência inacessíveis por qualquer outro meio” (KUNDERA, 2006, p. 98). Portanto, o valor máximo atribuído por Kundera ao romance é esse: seu poder heurístico. Para concluir, recorremos a uma ideia de Hermann Broch que Kundera usa frequentemente: há coisas que só o romance pode dizer, há um conhecimento que apenas ele pode proporcionar ao homem.

2.2 José Saramago: de crítico a romancista

Tendo em vista a classificação proposta por Leyla Perrone-Moisés, José Saramago poderia, em um primeiro momento, ser visto como um escritor-crítico que não preenche todos os requisitos propostos pela pesquisadora. No entanto, um olhar mais atento encontraria pontos de contato entre o “retrato falado” da autora e alguns aspectos biográficos do escritor português. Dado que nossa intenção é buscar no discurso saramaguiano, literário ou não, elementos que indiquem uma reflexão de cunho mais teórico e crítico sobre a literatura, especialmente sobre o romance, acreditamos que essa aparente incompatibilidade não seja prejudicial, pois a pesquisa contida em **Altas Literaturas** não é nosso objeto de estudo, servindo-nos apenas como uma bússola, uma orientação dentro de um campo vastíssimo que é o da crítica exercida pelos próprios escritores.

Vejamos, portanto, em que medida Saramago foi um escritor-crítico. Em primeiro lugar, Leyla Perrone-Moisés destaca a atividade crítica como algo constante na vida do escritor, ou seja, paralelamente à produção de obras literárias, dar-se-ia um processo de reflexão, não direcionado apenas à própria obra, mas a trabalhos alheios, tendo como característica marcante a busca, no passado, por influências e, no presente, entre os contemporâneos, os possíveis parentescos. A partir do modo como a autora entende essa “constância” e dos escritores que ela toma como parâmetro – Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe

Sollers – Saramago não se enquadraria na definição de escritor-crítico proposta pela pesquisadora. Ao longo de toda sua carreira literária, o escritor português se aventurou por diversos gêneros, como poesia, crônica, conto, romance, teatro, memórias, diário ou ensaio; entretanto, não há (em meio a esses escritos), nada que se possa destacar como uma obra de crítica literária *stricto sensu*. Mas existem, sem dúvida, colocações esparsas que demonstram a visão crítica que Saramago tinha em relação à literatura. A falta de um critério organizador desse pensamento, de um padrão acadêmico, mais ou menos rígido, pode ser entendida se nos detivermos um pouco na questão da formação do intelectual português.

Sabe-se que Saramago nasceu em uma família pobre; sua mãe, Maria da Piedade, era analfabeta, assim como os avós maternos, que exerceram tanta influência ao longo de sua infância, e seu pai, como muitos moradores do campo, migrou para Lisboa em busca de melhores condições de vida para sua família, passando a ocupar um lugar na Polícia de Segurança Pública. Essas informações nos são úteis na medida em que nos fazem compreender que aquele que seria, no futuro, um dos vencedores do prêmio Nobel de Literatura não esteve sempre cercado de livros que lhe garantissem uma sólida formação cultural, como poderiam imaginar aqueles que têm uma visão estereotipada do que vem a ser um intelectual.

O percurso trilhado pelo jovem José, pelo contrário, não se assemelha muito a essa visão idealizada. Tendo sido um aluno de desempenho satisfatório no ensino primário, a família de Saramago chegou a matriculá-lo no Liceu Gil Vicente, onde ele receberia uma educação mais *humanista*; no entanto, por razões econômicas, o jovem foi transferido para a Escola Industrial de Afonso Domingues, onde acabou recebendo uma formação técnica, que lhe forneceria futuramente o ofício de serralheiro mecânico.

O gosto pelos livros, contudo, manteve o jovem Saramago empenhado em frequentar as bibliotecas públicas e dar continuidade, como autodidata, à sua formação literária, passando de leitor a escritor em pouco tempo.

Assim, em 1947, quando tinha 27 anos, Saramago publicou seu primeiro romance, **Terra do pecado**. Foram necessários alguns anos para que se efetivasse a transição do operário para o intelectual. Tendo deixado, aos poucos o trabalho como serralheiro e passado a executar trabalhos como

escrevente, foi a amizade com Humberto Ávila (crítico musical) que, aos poucos, introduziu-o em um círculo de intelectuais que frequentavam o Café Chiado e que o levaria a trabalhar diretamente com literatura na Editorial Estúdios Cor, onde ficou por dezesseis anos, executando diversos trabalhos como: produção de livros, redação de pequenas notas de orelhas e de tradução, atividade que marcou a experiência de Saramago na editora. Durante essa época, teria escrito várias críticas literárias para a revista **Seara Nova**. Contudo, ainda não existe uma catalogação desse trabalho e, consequentemente, sua divulgação para o público.

Apenas aos 53 anos Saramago decide dedicar-se inteiramente à literatura. Depois de um longo e conturbado período em que foi editorialista no **Diário de Notícias** – época em que expressou opiniões políticas que o levaram a se tornar uma voz de relevo no cenário português – Saramago opta por não ter um emprego estável e passa a viver de traduções e da redação de artigos.

Acreditamos que essa breve digressão, que resgata a biografia do autor português, seja de grande auxílio para entendermos o modo como a atividade crítica exercida por ele se deu ao longo de sua carreira. De qualquer modo, ela nos ajuda a entender melhor o processo de formação do leitor Saramago. E, se levarmos em consideração a afirmação de Leyla Perrone-Moisés de que o escritor-crítico é aquele que se encontra na posição de leitor, é perfeitamente compreensível a nossa tentativa de esclarecer o modo como essa passagem se deu na vida de Saramago para tentar entender sua postura enquanto escritor-crítico, fora do molde padrão, mas portador de uma reflexão riquíssima e de grande utilidade para o presente estudo.

Outro ponto destacado por Perrone-Moisés é o da preocupação pedagógica que o escritor-crítico demonstra em relação a seus leitores. Há, em diversos momentos da carreira do escritor português, discursos, entrevistas e palestras que mostram uma preocupação em fazer o leitor entender como seus livros devem ser lidos. A questão da oralidade do narrador saramaguiano, para citar apenas um exemplo, foi amplamente discutida e é possível identificar nessas tentativas um impulso pedagógico que, sem dúvida, acompanhava o escritor português, ainda que de modo pouco sistemático.

Leyla Perrone-Moisés destaca também o cosmopolitismo, o conhecimento de várias línguas, a atividade da tradução e a inclusão em

vanguardas como elementos que completariam o “retrato falado” do escritor-crítico. Mais uma vez, é possível perceber traços desses elementos na produção saramaguiana, mas não de forma sistemática. Quanto ao vanguardismo, vale destacar que a recepção que **Os poemas possíveis**, segundo livro publicado por Saramago em 1966, obteve poderia nos indicar um percurso oposto: enquanto a “poesia experimental” tomava espaço no cenário literário português, os poemas compostos por Saramago eram claramente tributários de uma estética neoclássica e estavam muito distantes daquilo que Ernesto de Melo e Castro ou Herberto Helder realizavam no momento. Assim, do mesmo modo que **Terra do pecado** havia sido considerado anacrônico (devido à forte influência do realismo-naturalismo do século XIX), **Os poemas possíveis** também pareceram deslocados das tendências contemporâneas. Algo que, mais tarde, se tornaria, para muitos, uma das principais marcas da obra saramaguiana.

Assim, para encerrarmos essa verificação, chegamos à conclusão de que Saramago não é um escritor-crítico nos moldes propostos por Leyla Perrone-Moisés. No entanto, ainda que de um modo *precário* (se tomarmos o sentido que esta palavra tem de *incompletude* e *imperfeição*), apresenta quase todas as preocupações que os escritores estudados por ela; sem, todavia, levá-las a um grau de aprofundamento que o colocasse ao lado dos demais autores.

Considerando a proposta de Perrone-Moisés, nosso próximo passo será destacar, a partir de fragmentos do discurso saramaguiano, um conjunto de valores que o escritor português identificava em sua própria produção. Para isso, destacamos alguns *temas* que consideramos essenciais nessa investigação e, na sequência, verificaremos o posicionamento crítico adotado por ele diante desses temas.

Em primeiro lugar, destacaremos a questão das influências. Criar seu próprio cânone e, dessa forma, justificar suas escolhas é uma das atitudes mais comuns nos escritores-críticos. Alguns nomes são recorrentes na fala saramaguiana: Antônio Vieira, Montaigne, Kafka, Fernando Pessoa e, até mesmo, Almeida Garret. Vejamos, de modo mais analítico, de que maneira esses escritores – aparentemente díspares – influenciaram a obra produzida por Saramago. Sobre Antônio Vieira ele afirma:

O estilo que tenho construído assenta na grande admiração e respeito que tenho pela língua que foi falada nesta terra nos séculos XVI e XVII. Pegamos nos sermões do padre Antônio Vieira e, para além do preciosismo e conceptismo do gozo, por vezes um pouco obscurecedor do sentido, verificamos que há, em tudo o que escreveu, uma língua cheia de sabor e de ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco. (...) Não sabemos ao certo como se falava na época. Mas sabemos como se escrevia. A língua que então se escrevia era um fluxo ininterrupto. Admitindo que podemos compará-la a um rio, sentimos que é como uma grande massa de água que desliza com peso, com brilho, com ritmo, mesmo que, por vezes, o seu curso seja interrompido por cataratas. (AGUILERA, 2010, pg. 228)

Dessa fala, emerge uma das características principais da obra de Saramago, algo que muitos definiram como o *estilo saramaguiano*: sua relação muito particular com a língua portuguesa. A pontuação, o modo como são dispostos os diálogos, ou ainda, a forma como o narrador intervém na narração propriamente dita mostram claramente essa busca por uma língua que se manifeste por meio de um fluxo contínuo, que Saramago declara tanto admirar na escrita de Antônio Vieira.

Quanto a Montaigne, chama nossa atenção o fato de ser uma influência não-literária. Quanto a isso, uma ideia bastante repetida na fala de Saramago ajuda a esclarecer a questão: “Provavelmente não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (AGUILERA, 2010, pg. 206). É inquestionável que a escritura saramaguiana é fortemente influenciada por um impulso filosófico e reflexivo. Assim, não é de se admirar que Montaigne esteja entre os nomes que compõe o “cânone” do escritor português, pois ele é considerado o pai do gênero ensaístico. Vale lembrar também que Saramago incluiu no título de dois de seus romances a denominação “ensaio” – **Ensaio sobre a cegueira** e **Ensaio sobre a lucidez**.

Sobre o escritor tcheco, Saramago afirma: “Kafka disse que um livro tem que ser o machado que quebra o mar gelado da nossa consciência; isto eu tomo como um programa de trabalho” (AGUILERA, 2010, pg. 209). Se a influência de Vieira é mais perceptível na composição da linguagem, a de Kafka estaria mais relacionada ao conteúdo, a um modo de entender a literatura como uma forma para expressar aquilo que se pensa sobre o mundo. Não foram raras as vezes em que Saramago foi acusado de *panfletário*, mas a

questão parece, muito mais, exprimir o modo como o escritor português creditava à literatura uma função humanista e humanizadora, se não em nível de transformação da sociedade, pelo menos em nível de transformação do indivíduo.

Já a propósito da obra de Fernando Pessoa, Saramago diz: “Há na obra de Pessoa um retrato bastante claro e completo do homem português, com as suas contradições, o misticismo um tanto mórbido que é o nosso” (AGUILERA, 2010, pg. 98). Assim, do mesmo modo que Kafka, Fernando Pessoa e seus heterônimos são, na visão de Saramago, um referente para pensar o homem contemporâneo, delimitando-o, contudo, ao contexto português.

Por fim, de Garret ele confessa ser herdeiro de um certo estilo: “Tenho uma tendência digressiva, que tem exemplos na nossa literatura e o melhor é o do Almeida Garret” (AGUILERA, 2010, pg. 237). Essa tendência referida por Saramago é também uma das marcas de sua linguagem que, muitas vezes, foi classificada de barroca, justamente por não seguir uma linha reta, mas deixar-se levar pelos desvios.

Quanto aos valores próprios do romance, podemos destacar a questão dos gêneros, enfatizando a relação entre literatura e filosofia, ou mais especificamente, entre ficção e ensaio; a figura do autor-narrador; e o modo de composição característico, ou seja, o estilo dos romances de Saramago. Assim, nossa opção por colocar a questão das “influências” antes dos “valores” que o autor português atribui à literatura se justifica na medida em que é possível perceber nitidamente uma ligação entre as duas partes; sendo que alguns conceitos já mencionados anteriormente serão retomados para que possamos aprofundar nossa visão e compreender melhor a proposta de romance que emerge do discurso saramaguiano.

Sobre o primeiro ponto, a questão dos gêneros, o escritor português sempre se posicionou contra a tentativa de classificação de suas obras. Principalmente, a partir do início da década de 80, quando seus livros começaram a atingir um público maior e o reconhecimento da crítica especializada. Em uma entrevista concedida a Alexandre Correia, em 1984, Saramago afirma:

Creio, e não estou a ser nada original, achar excelente não ser possível catalogar os livros consoante os gêneros a que supostamente devem pertencer. É como se entre os gêneros não houvesse fronteiras tão rígidas como as que separam as nações. (...) Não sei se daqui a uns anos não poderemos fundir todos os gêneros para depois os tornarmos a dividir, num fenómeno de concentração e expansão semelhante ao que existe nas galáxias. Neste momento, creio que cada um dos gêneros literários se expande em relação a todos os outros. Às vezes dizem-me: “Você devia fazer poesia”, e eu respondo: “Procurem-na nas páginas dos meus romances”. (AGUILERA, 2010, pg. 181)

Chama nossa atenção na fala de Saramago a consciência de que sua proposta de “mestiçagem” entre os gêneros não era algo propriamente original, contudo a ideia de “concentração” e “expansão”, similar ao que ocorre com o movimento entre as galáxias, parece-nos relativamente nova e inquietante, pois poderia nos ajudar a compreender melhor o caráter clássico e contemporâneo – dois conceitos aparentemente díspares – que reconhecemos, muitas vezes, na obra do escritor português. Ou seja, aquilo que nos parece uma proposta de distanciamento do antigo, a tentativa de separação (classificação), demonstra também um movimento de aproximação do passado, agregação de estilos que sempre esteve presente no conceito de romance. Daí surge a proposta de romance como “espaço literário”, no qual se encontram “gêneros” como a filosofia e a poesia, por exemplo.

Em segundo lugar, destacamos a questão do autor-narrador, que tanto material ofereceu aos teóricos da literatura, em busca de uma possível classificação para essa “entidade” criada (ou não) pelo escritor português. Vale destacar que Saramago tinha total consciência de que sua proposta era polêmica e não estava propriamente de acordo com as classificações mais ortodoxas. Quanto a isso, ele declara:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. (...) Creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso – é como se eu estivesse a dizer ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. (AGUILERA, 2010, pg. 222)

Quando pensamos no que escreveu Barthes, por exemplo, sobre a “morte do autor”, sobre a escrita como um espaço onde se perde a identidade,

verificamos o quanto a fala de Saramago está em conflito com as propostas atuais dos teóricos da literatura. Não é nossa intenção, neste momento, solucionar esse impasse. Lembramos que o objetivo de destacar tais posicionamentos é o de traçar alguns pontos de destaque na fala do Saramago crítico, não romancista. Se é que, a partir do que ele mesmo afirmou, tal separação seja possível.

Por fim, destaca-se o comentado estilo *saramaguiano*. Muito já se discutiu sobre esse tópico. Parece simplista, mas a questão da pontuação – que deixou, e ainda deixa, muitos gramáticos indignados – obrigou Saramago a fornecer uma série de “explicações” sobre suas escolhas. Vale destacar que esse traço não aparece desde o início da produção romanesca do escritor português. De acordo com relatos do próprio Saramago, foi apenas durante a redação do romance **Levantado do chão**, publicado em 1980, considerado um marco divisório em sua obra, justamente por ser o primeiro romance que apresenta esse estilo. Quanto a essa opção, o romancista afirma:

Se usasse constantemente sinais gráficos de pontuação, seria como se estivesse a introduzir obstáculos ao livre fluir desse grande rio que é a linguagem do romance, como se estivesse a travar o seu curso. No fundo, é como se escrever fosse narrar. Claro que tudo isto é sempre subjetivo e podem ser encontradas muitas outras razões para justificar esta técnica. Estas, no entanto, são as minhas e não me parecem de todo más. (AGUILERA, 2010, pg. 229)

Lembramos que, ao expor a admiração de Saramago por Antônio Vieira, alguns desses conceitos já foram destacados, sendo a reverência aos escritores do passado a principal influência na criação de seu estilo característico. Não que Saramago tenha sido um defensor de uma escrita enquanto reprodução da fala. Para ele, seu estilo poderia ser resumido da seguinte forma: “Penso que consegui dotar o escrito de um caráter tão caótico como o do discurso oral, mediante o aproveitamento de certas mecânicas da fala” (AGUILERA, 2010, pg. 233).

Uma associação pouco comum ocorre entre a produção romanesca de Saramago e a música, não por meio de referências explícitas, mas em um nível mais estrutural:

Quando, por exemplo, numa frase que acabo de escrever e em que já disse tudo o que tinha para dizer, eu sinto que me falta qualquer coisa, em termos de compasso musical. E pode acontecer que eu acrescente mais duas palavrinhas ou três, que não fazem falta nenhuma. Não fazem falta ao sentido, mas o tempo do compasso não pode ficar no ar. (AGUILERA, 2010, pg. 243)

Assim, ao elencarmos alguns valores que o crítico Saramago destacou em suas declarações, acreditamos que nossa reflexão sobre o romance saramaguiano foi enriquecida e nos será de grande importância ao retomarmos a proposta de estudo comparativo deste trabalho. A tentativa de estabelecer pontos “consonantes” e “dissonantes” entre os discursos romanescos desenvolvidos por Saramago e Kundera será retomada após discutirmos alguns aspectos sobre o gênero romance levantados por importantes críticos e teóricos da literatura. Tal contribuição nos ajudará a perceber as colocações expressas pelos próprios romancistas acerca de suas criações.

2.3 O romance pensado por escritores e críticos

Uma primeira ajuda para nos situarmos em relação à teoria, vem da obra **Seis propostas para o próximo milênio** (2010), de Italo Calvino, que demonstra uma grande preocupação com os rumos que a literatura poderia seguir no terceiro milênio. Ao destacar algumas especificidades da literatura – leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade – o escritor italiano busca situar suas considerações em três momentos: passado, presente e futuro; destacando obras nas quais esses valores encontram-se em posição de destaque, formando uma espécie de cânone particular, além de fazer diversas referências a suas próprias criações. Na quinta conferência, sobre a multiplicidade, Calvino propõe a leitura de um fragmento do romance **Quer pasticciaccio brutto de via Merulana**, de Carlo Emilio Gadda, publicado em 1946, justificando sua escolha da seguinte forma:

Quis começar por essa citação por me parecer prestar-se muito bem como intróito ao tema de minha conferência, que é o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo. (CALVINO, 2010, p. 121)

Em seguida, Calvino afirma que essa seria uma vocação dos romances produzidos no século XX, mas que refletem uma ambição antiga do ser humano: “representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade” (2010, p. 127). Segundo ele, essa excessiva ambição de propósitos poderia ser condenável em muitos outros campos da atividade humana, mas não na literatura; chegando mesmo a afirmar que: “só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função” (2010, p. 127).

Vale ressaltar que, para o escritor italiano, existem duas maneiras de lidar com esse impulso enciclopédico: uma delas seria a corrente seguida por Gadda, chamado por muitos críticos de “Joyce italiano”; para representar a outra, Calvino escolhe o romancista austríaco Robert Musil. As duas atitudes são sintetizadas da seguinte forma: para Gadda, compreender consistia em deixar-se envolver na rede das relações; Musil, no entanto, busca compreender tudo sem nunca se deixar envolver. Calvino termina suas considerações estabelecendo um dado comum a ambos: a incapacidade de concluir. Daí surge o conceito de *enciclopédia aberta*, um paradoxo, na medida em que o primeiro termo nos remete à pretensão humana de encerrar em um círculo todo o conhecimento do mundo. Afirma Calvino: “hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (CALVINO, 2010, 131).

Das considerações feitas por Calvino no final do século XX, passemos às de Walter Benjamin datadas do início do século XX, na tentativa de traçar algum tipo de comparação que possa esclarecer mais a problemática abordada. São célebres as contribuições do pensador alemão no que concerne à importância da narrativa para o homem. O ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936, tornou-se referência em praticamente todos os estudos sobre o tema. Nele, Benjamin propõe que seja feita uma distinção entre poesia épica e romance, dado que a primeira está ligada à tradição oral e aborda um povo como “protagonista”, e o segundo encontra-se enraizado na escrita e centrado no indivíduo:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Para embasar suas considerações, Benjamin retoma as ideias de Georg Lukács presentes em **A teoria do romance** (2009), sobretudo o conceito de que o romance tem como eixo principal a busca pelo sentido da vida. Entretanto, é feita uma diferenciação entre “o sentido da vida” e “a moral da história”. Para o pensador alemão: “essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma” (BENJAMIN, 1994, p. 212). Afirmção que ecoa as ideias do pensador húngaro: “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Um ensaio anterior de Walter Benjamin pode nos ajudar a compreender melhor essa separação: “A crise do romance: Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”, de 1930 (já citado na introdução deste trabalho). Nele, o pensador alemão identifica um fenômeno contemporâneo a ele: a tentativa de restauração da poesia épica. É importante destacar que, além dessa corrente, Benjamin detecta a existência de outra: a proposta de um romance escritural puro. Dois são os romances tomados como exemplo de ambas as correntes, respectivamente: **Berlim Alexanderplatz**, de Alfred Döblin, publicado em 1929, e **Os moedeiros falsos**, de André Gide, publicado em 1925, ambos já citados na introdução deste trabalho. Chegamos, assim, ao ponto do pensamento benjaminiano que se encontra próximo das ideias de Italo Calvino abordadas anteriormente. Assim como o pensador alemão opõe Döblin e Gide, o escritor italiano o faz com Gadda e Musil. O que nos leva a concluir que, do início do século XX ao seu final, não houve o aparecimento de uma nova corrente que propusesse uma alternativa a essas duas atitudes.

No meio do caminho, encontramos as reflexões de Adorno que, em um texto de 1954, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, tece alguns comentários sobre obras que seguem a linha do *roman pur*, destacando o papel da reflexão nelas:

Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno, não só em Proust, mas igualmente no Gide dos *Moedeiros falsos*, no último Thomas Mann, no *Homem sem qualidades* de Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma. (ADORNO, 2003, p. 60)

Para ele, no entanto, essa reflexão moderna difere daquela dos tempos anteriores a Flaubert, na medida em que não é de ordem moral, mas estrutural. A saída encontrada para tentar resolver o impasse entre objetividade e subjetividade é a ironia, ou seja, representar o mundo e, ao mesmo tempo, revelar a artificialidade dessa representação. Mais uma vez, o diálogo entre o filósofo alemão e o pensador húngaro é visível. Afirmava Lukács quarenta anos antes de Adorno:

Ora, se a ética da subjetividade criadora é o princípio unificador último do gênero, só se poderá reconstruir a imanência do sentido do mundo objetivo caso ela, subjetividade, se volte sobre si mesma e anule, como autocorreção *ética*, o excesso de subjetivismo, a fim de recriar o equilíbrio indispensável com os objetos da realidade. A um tal expediente se dá o nome de *ironia*. (LUKÁCS, 2009, p. 220).

Lukács e Adorno tentaram, cada um em sua época, definir essa nova épica, sendo que, para Lukács, os primeiros passos já haviam sido dados por Dostoiévski e, para Adorno, os romances de sua época que valiam alguma coisa também eram aqueles que se assemelhavam a epopeias negativas. De qualquer modo, a questão requer cuidado, pois não se chegou ainda a um consenso teórico sobre esse tema.

Retomando os conceitos apresentados por Glissant sobre como o contemporâneo se relaciona com o épico, destacamos o surgimento de um questionamento, ainda sem resposta, sobre a existência de uma nova epopeia, que será, para o escritor, representante das culturas compósitas. Para ele, aqueles que tentam reger o mundo através da narrativa (pressuposto herdado de uma visão de mundo focada na totalidade, na unidade) são aqueles que não conhecem o mundo e não se interessam por ele. É difícil não perceber, nesse pensamento, a tentativa representada pelo grupo que inclui Musil e Gide, com seu *roman pur*. No entanto, se retomarmos a proposta de Calvino: “A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados” (CALVINO, 2010, p. 127), seremos capazes, pelo menos em parte, de compreender esse desejo de

reger o mundo através da narrativa mencionado, com um certo negativismo, por Glissant.

Outra obra, de extrema importância para analisar a estrutura romanesca é **A ascensão do romance** (2010), de Ian Watt. Este defende a tese de que o romance foi uma nova forma literária surgida no século XVIII, na Inglaterra, tendo em Defoe, Richardson e Fielding seus precursores. Seu trabalho busca analisar como o novo clima de experiência social e moral vigente na época se relaciona com o surgimento do romance e o que diferencia esse novo gênero da prosa de ficção que se produzia.

Na primeira parte do livro, o autor defende a hipótese de que o realismo da nova forma é o que a diferencia, essencialmente, daquilo que tinha sido feito até o século XVIII. Entretanto, esse realismo não se encontra no nível da representação dos conteúdos, mas na maneira como eles são representados, ou seja, em sua forma. Não se trata, obviamente, de uma característica específica do romance, mas é nele – mais do que em qualquer outra forma literária – que o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita se coloca de modo mais agudo.

Ao apresentar uma possível definição para o termo *realismo*, crucial para que se compreenda sua proposta, o crítico inglês vai buscar na filosofia escolástica uma explicação para esse conceito. Segundo os escolásticos realistas da Idade Média, “as verdadeiras realidades são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial” (WATT, 2010, p. 12). Na era moderna, quando surge o romance, o pensamento filosófico se afasta dessa herança clássica e medieval e propõe a rejeição desses universais, colocando os particulares como objeto de estudo. Não há como não perceber a semelhança entre as propostas do realismo filosófico e alguns aspectos do romance que começaram a tomar forma a partir da obra criada pelos escritores destacados, sendo o romance “a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p. 13). Ao reordenar as categorias *tempo* e *espaço* para conseguir o efeito de verossimilhança, definiu-se o “realismo formal”, a principal característica do romance de acordo com o autor.

No oitavo capítulo do livro, ao abordar Fielding, o crítico usa como ponto de partida a fórmula, criada pelo próprio autor de **Tom Jones** para classificar

sua obra: “epopeia cômica em prosa”. Ao propor tal definição, Fielding reconhece que, mesmo sendo uma forma nova (expressão literária de uma nova sociedade), ela dá continuidade a uma tradição narrativa antiga. Posteriormente, seria Hegel quem daria essa definição ao romance, considerando-o “uma manifestação do espírito da epopeia sob o impacto de um conceito moderno e prosaico da realidade” (WATT, 2010, p. 254). Para o crítico inglês, no entanto, essas semelhanças

(...) são de natureza tão teórica e abstrata que não podemos valorizá-las muito sem negligenciar a maioria das características literárias específicas das duas formas: afinal a epopeia é um gênero oral e poético que aborda as façanhas públicas e em geral notáveis de figuras históricas ou legendárias envolvidas numa aventura coletiva, e nada disso se aplica ao romance. (WATT, 2010, p. 255)

Na sequência, são apresentadas as visões de Defoe e Richardson sobre a epopeia: o primeiro não a tinha em alta conta; além de considerar Homero imoral, o autor de **Moll Flanders** acreditava que a literatura estava indissoluvelmente ligada à escrita, um “dom divino outorgado por Moisés que permitiu ao homem escapar àquele costume da tradição tão exagerado e deturpador – ou seja, a História oral dos homens e das coisas” (WATT, 2010, p. 256).

Não muito diferente era a opinião de Richardson, que também não simpatizava com a moral apresentada pelo gênero épico, considerando a **Ilíada** uma obra belicosa e violenta, que servia apenas para incitar o espírito selvagem de alguns homens.

Uma possível explicação para essa aversão pela obra de Homero está na constatação de que existia uma profunda diferença entre o mundo contemporâneo e o mundo homérico. Havia, também, uma ideia bastante difundida de que nenhum poeta depois de Homero teria alcançado sua grandeza, explicada do seguinte modo:

Homero encontrara em seu meio social vantagens poéticas únicas, que não poderiam repetir-se na Inglaterra setecentista; tendo vivido num período de transição entre a barbárie total e a indolência de uma civilização comercial, Homero exultara com uma cultura naturalmente heroica, na qual viver de pilhagens conferia uma reputação de força e bravura. (WATT, 2010, p. 261)

Fielding, ao contrário de Defoe e Richardson, não apoiava essa visão “anárquica”, vendo-se como um escritor inserido em uma tradição, embora não se deixasse controlar por suas normas.

Para o crítico inglês, contudo, o estilo homérico de Fielding sugere uma atitude ambígua em relação aos padrões épicos. Sua obra, em muitos aspectos, é definida como uma paródia dos procedimentos épicos. Ou seja, ao tentar recriar a figura de um herói épico em sua época, a distância existente entre o mundo homérico e o mundo contemporâneo resultou na criação de um herói cômico.

Em seu último romance, **Amélia** (1751), Fielding tentou se afastar da “epopeia cômica em prosa”, buscando inspiração em Virgílio, chegando até mesmo a criar alguns paralelismos entre situações vividas pelas personagens de seu romance e situações narradas na **Eneida**. O resultado, no entanto, não foi uma paródia. Sobre isso, Ian Watt afirma:

Podemos dizer que em **Amélia** a influência da epopeia sobre Fielding foi mais frutífera; e é certamente aqui que ele teve seu sucessor mais ilustre. Quando T. S. Eliot, com aquele salto na hipérbole que parece obrigatório sempre que se discute a relação entre romance e epopeia, diz que o emprego do paralelo épico no **Ulisses** de James Joyce tem a importância de uma descoberta científica, e afirma que nunca ninguém havia escrito um romance sobre tal base, sem dúvida está sendo injusto para com a aplicação fragmentária de uma ideia semelhante por parte de Fielding. (WATT, 2010, p. 272)

Vale destacar, ainda, que no século XVIII o romance era um gênero malvisto, por isso, acredita-se que ao classificar sua obra de epopeia, Fielding tentou elevar o romance a um padrão que, até então, pertencia unicamente aos gêneros clássicos. Sua nostalgia pela grandeza dos poemas épicos o levou a criar algo novo, ou melhor, a criar a única épica possível para o mundo em que vivia.

Por fim, o pensador que encerra este percurso pela história do romance é, em nossa opinião, aquele que desenvolveu um dos pensamentos mais frutíferos sobre o gênero em questão. Em **A teoria do romance** (2009), Lukács inicia suas considerações com uma reflexão que busca esclarecer a íntima ligação existente entre o mundo grego e a epopeia. Um mundo que ele classifica de “homogêneo”, no qual não existe uma separação entre interior (eu) e exterior (mundo), onde o conceito de alteridade não existe. Para ele, a

era da epopeia define-se pela busca de aventuras e vitórias, mas sem o risco de perder a essência pelo caminho. A grandiosidade de Homero, que ele considera o único a ter escrito epopeias, “decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta” (LUKÁCS, 2009, p. 27).

O helenismo visto por nós parece perfeito e coerente justamente por apresentar soluções antes do surgimento dos enigmas. Se a pergunta é: como pode a vida tornar-se essencial, Homero responde: esse é o sentido da vida. Daí surge a dificuldade que temos de compreender os gregos: queremos descobrir um modo de criar uma epopeia que nos represente, mas não percebemos que eles viveram em um mundo essencialmente diferente do nosso, e que a forma épica nasce do espírito grego, dessa homogeneidade entre homem e mundo, desse universo fechado. Em comparação ao mundo helênico, conclui-se que o “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 31).

Segundo o pensador húngaro, um novo e paradoxal helenismo surgiu na Idade Média, sendo Dante um de seus principais expoentes. Novamente acreditou-se que seria possível eliminar a cisão entre o homem e o mundo, almejando uma totalidade. Essa teria sido a primeira e a última “ressurreição” do helenismo. Depois que o mundo se fragmentou, as formas também sofreram as consequências:

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível. (LUKÁCS, 2009, p. 36)

Assim, define-se o romance como a forma que melhor expressa esse “desabrigo transcendental” caracterizador do nosso mundo. Nesse ponto, podemos destacar um problema: se a epopeia teve de desaparecer para que o romance assumisse seu posto, e se a explicação para isso é a de que o mundo que configurou a epopeia não existe mais, como explicaríamos a permanência de outros gêneros, como a tragédia. A hipótese de Lukács é que o drama se

perpetuou ao longo do tempo porque suas leis internas não ignoram a nova realidade do mundo. Formalmente, a tragédia já é uma estilização da vida de modo a significar *toda a vida*.

Vale destacar que, para Lukács, o romance é uma forma nova, mas que mantém algo de sua antecessora, a epopeia. Existe uma continuidade entre epopeia e romance se tomarmos a intenção existente em ambas: a busca por uma totalidade. A epopeia respondia à pergunta sobre o sentido da vida, o romance não responde a essa pergunta, mas continua fazendo-a, e nesse sentido existe uma continuidade entre ambos: “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60).

O mundo épico é homogêneo e seu herói nunca é um indivíduo, é o destino de uma comunidade que está na base da epopeia. O herói romanesco nasce, justamente, da cisão entre o eu e o mundo; portanto, não se propõe mais o destino de uma comunidade, mas o destino pessoal como característica fundamental do romance. Daí o surgimento de um novo tipo de herói, solitário e errante. Conceitos como *pátria* e *povo* perdem seu sentido, pois o herói romanesco é desenraizado, não se sente em casa (no lar paterno) e um abismo o separa dos outros homens, por isso a solidão é uma de suas principais características.

Como já foi mencionado, haveria entre o mundo homérico e o romanesco, o mundo dantesco, que reconhece a separação entre vida e sentido no mundo terreno, mas acredita que, no além, essa cisão será reparada e a tão esperada totalidade seria realizada.

Lukács destaca um outro aspecto importante nesse processo de transformação da epopeia em romance: o preceito épico da objetividade. Como não há separação entre o eu e o mundo na grande epopeia, conceitos como objetividade e subjetividade não se encontram em seu horizonte. Mas, sendo o romance a expressão do alheamento do homem em relação ao mundo que habita, surge o problema da subjetividade. Logo, a totalidade almejada pelo romance revela-se apenas como um aspecto dessa totalidade. Como resolver então o conflito de que existe uma vontade de objetividade, mas existe também a consciência de que não se pode eliminar a subjetividade? Para Lukács, a ironia (o autorreconhecimento) seria uma possível solução para esse problema.

No romance, ela se traduziria pela divisão do sujeito em duas partes: uma que pretende narrar objetivamente o mundo exterior, e outra que denuncia a limitação desse olhar. Dessa maneira, pelo menos no nível formal, cria-se uma unidade. Lukács acrescenta:

O alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram os seus objetos. (LUKÁCS, 2009, p. 75)

Por isso, o caminho percorrido pelo herói romanesco o leva para si mesmo: em direção ao autoconhecimento. Ao buscar o sentido da vida, é possível conseguir apenas um momento de vislumbre, que “é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida” (LUKÁCS, 2009, p. 82).

Assim, é possível compreender o que o crítico húngaro quis dizer ao classificar o romance como uma forma madura, em oposição à puerilidade da epopeia. Amadurecer significa desistir de buscar por uma voz vinda de fora que aponte o caminho a ser seguido. Daí a constatação de que o romance “é a epopeia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2009, p. 89), e a ironia a ferramenta que possibilita ao homem perceber essa condição. Sendo o romance, estruturalmente, representativo do mundo em que nasceu, conclui-se que a ironia, “como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus” (LUKÁCS, 2009, p. 96).

Na segunda parte do livro, intitulada “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”, o autor aponta quatro momentos na história do romance que, para ele, deram origem a quatro tipos de romance: o idealismo abstrato, representado por **Dom Quixote**; o romantismo da desilusão, que tem na **Educação sentimental** de Flaubert seu exemplo mais perfeito; uma tentativa de sintetizar ambos em **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, de Goethe; e uma retomada do romance da desilusão, porém com forte influência da epopeia em Tolstói. A seguir, faremos um resumo das ideias apresentadas por Lukács em torno de cada um desses tipos.

Para falar do idealismo abstrato, o crítico húngaro inicia suas considerações abordando a questão da inadequação entre homem e mundo na

criação das personagens. Mais especificamente na constituição do herói, Lukács distingue o herói épico como aquele adequado ao seu destino, em oposição ao herói romanesco, inadequado ao mundo que o cerca. Essa inadequação pode se dar de duas formas: a alma do herói é maior, ou menor, do que o mundo exterior.

Quando a alma do herói é mais estreita que o seu destino, seu fracasso é atribuído à forças sobrenaturais, explicando a falta de correspondência entre a sua visão do mundo e o mundo em si como obra de algo alheio ao próprio homem. Assim, esse tipo de herói caracteriza-se por uma “total falta de problemática interna” (LUKÁCS, 2009, p. 100).

Vale destacar, nesse ponto, que tal inadequação surge justamente do desequilíbrio entre subjetividade e objetividade. Na epopeia, há uma perfeita correspondência entre esses conceitos; no romance, essa relação se torna paradoxal. A subjetividade do herói acaba por configurar o mundo exterior e o resultado disso é que, ao contrário do herói épico, que travava batalhas para superar os obstáculos em seu caminho, o herói romanesco é marcado por uma série de desencontros e mal-entendidos, que lhe dão um aspecto *grotesco*; por outro lado, a busca pelo ideal lhe confere um caráter *sublime*. Definitivamente, abre-se um abismo entre a realidade imaginada (sublime) e a efetiva (grotesca) e essa combinação acabou se tornando uma das principais características daquele que é considerado por muitos o primeiro romance moderno: **Dom Quixote**. Sobre esse romance, o autor afirma:

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma. (LUKÁCS, 2009, p. 106)

Para Lukács, depois da grande obra de Cervantes, houve diversas tentativas de desenvolver o conceito da inadequação, mas muitos não conseguiram, pois não foram capazes de manter em equilíbrio essas duas forças (positiva e negativa). Os romances humorísticos seriam, para o crítico húngaro, um exagero ou uma distorção da obra de Cervantes e deram origem a vários romances que tinham como ponto de partida a certeza de que o herói era inferior ao mundo exterior.

Esse quadro mudaria apenas no século XIX, quando se tornou mais comum abordar a questão da inadequação por meio da crença oposta: a alma do herói seria mais ampla do que o destino que o mundo lhe oferece, sendo ainda mais evidente o descompasso entre a interioridade do herói e o mundo em que ele vive; mas, nesse caso, o mundo exterior vai sendo diminuído e o mundo interior da personagem ganha relevo:

Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa autosuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação. (LUKÁCS, 2009, p. 119)

Nesse ponto, o autor destaca que essa interioridade épica não deve ser confundida com a lírica, pois “é sempre refletida, realiza-se de um modo consciente e distante, ao contrário da ingênua falta de distanciamento da autêntica lírica” (LUKÁCS, 2009, p. 120). Chamado de romance da desilusão e tendo como exemplo a **Educação sentimental**, de Flaubert, esse tipo de romance introduz o conceito de fragmentação (interior e exterior) e apresenta um novo tipo de herói, definido como um ser mais contemplativo, recolhido em si e hesitante, marcado por

Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; uma utopia que, desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota. (LUKÁCS, 2009, p. 122)

Para o crítico húngaro, a ligação entre o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão não é apenas histórica, mas também conceitual, pois se no primeiro o indivíduo que tinha um ideal utópico foi massacrado pela realidade, no segundo, a consciência dessa derrota torna-se um pressuposto. Vale destacar que, um dos aspectos mais importantes desse tipo de romance é o tempo. Se pensarmos no **Dom Quixote**, perceberemos que os acontecimentos narrados estão mais próximos da epopeia por apresentarem uma impressão de atemporalidade, não tão grande quanto na epopeia, mas ainda muito distante do que fez Flaubert, pois apenas no romantismo da desilusão introduz-se o conceito de tempo como duração, e isso se dá porque

ao opor o ideal e o real existe um grande choque: o ideal é atemporal, o real está condicionado à passagem do tempo. Dessa discrepância nasce a consciência de que o tempo real (a *durée* de Bergson) deve se transformar em princípio constitutivo do romance. Como existe no romance uma separação entre sentido (essencial) e vida (temporal), “quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (LUKÁCS, 2009, p. 129).

Entre as duas obras destacadas como representantes de momentos históricos diferentes, estaria a obra de Goethe. No entanto, não é apenas historicamente que ela se encontraria no meio do caminho, mas também filosoficamente. Nela, temos o indivíduo sendo guiado por um ideal (idealismo abstrato), mas vivendo em uma realidade social concreta (romantismo da desilusão):

De um lado, portanto, essa interioridade é um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente. Assim, essa interioridade situa-se a meio caminho entre idealismo e Romantismo, e ao tentar em si uma síntese e superação de ambos, é rejeitada por ambos como transigência. (LUKÁCS, 2009, p.139)

Essa situação de conciliação, no entanto, não pode se dar desde o início da narrativa, ela deve ser o resultado de um processo educativo, de aprendizagem. Assim, o equilíbrio entre ação e contemplação não é dado, mas buscado. Uma das principais características desse tipo de romance é, sem dúvida, sua heterogeneidade e, para lidar com essa situação a ferramenta mais adequada é a ironia, pois a ambiguidade se torna essencial estruturalmente. No entanto, é preciso destacar que essa atitude não pode ser mantida na obra como um todo e, para Lukács, esse é o grande perigo dessa forma romanesca: “o perigo de romantizar a realidade até uma região de total transcendência à realidade ou (...) até uma esfera completamente livre e além dos problemas, para a qual não bastam mais as formas configuradoras do romance” (LUKÁCS, 2009, p. 145).

Como pudemos perceber, o caminho percorrido pelo autor na exposição de suas ideias não é linear, já que a obra de Goethe é anterior à de Flaubert. Assim, dando continuidade a sua tentativa de estabelecer uma tipologia do

romance, Lukács apresenta uma obra que ele classifica ainda de romance da desilusão, mas que demonstra uma aproximação da epopeia. O crítico húngaro considera que, na Rússia, Turguiêniev é o melhor representante da corrente criada por Flaubert e que Tolstoi foi quem conseguiu dar um passo além na criação de uma forma romanesca com fortes características épicas.

Vale destacar, nesse momento, que a postura política do jovem Lukács, autor d' **A teoria do romance**, determinou as ideias que ele expõe na última parte do livro, ao falar de Tolstoi e Dostoievski. Segundo ele, a Europa ocidental não foi além do romance da desilusão porque estaria presa à cultura e: “A exigência utópica da alma dirige-se aqui a algo de antemão irrealizável: a um mundo exterior que seja adequado a uma alma diferenciada e refinada ao extremo” (LUKÁCS, 2009, p. 151). Tal não foi o caminho seguido pelos escritores da Europa oriental, especificamente, os russos; que teriam alcançado uma “maior proximidade aos estados orgânico-naturais de origem”:

A grande mentalidade de Tolstoi, verdadeiramente épica e afastada de toda a forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos, estreitamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não naturais. (LUKÁCS, 2009, p. 153)

Desse modo, o caminho percorrido por Tolstoi vai além daquele proposto por Flaubert, mas ainda está preso a ele na medida em que não consegue extrapolar o conceito problemático de cultura e aproximar-se da realidade *aproblemática* da epopeia. Por isso, é considerado ainda um exemplo de romance da desilusão. Quanto à forma, é ainda um sucessor de Flaubert, ainda que no plano do conteúdo aponte para uma nova concepção de mundo. O autor destaca que, se esse mundo fosse concreto, o romance daria seu próximo passo e transformar-se-ia em epopeia renovada. É sempre importante lembrar que, para Lukács, o mundo configura a obra, não o contrário e, para que a configuração do romance mude, o mundo tem que mudar também. Por essa razão, a evolução histórica do romance estaria parada nesse ponto. O mundo que o configura ainda se encontra fragmentado.

Lukács aponta, em suas considerações finais, que “Dostoievski não escreveu romances”, pois pertence ao novo mundo (LUKÁCS, 2000, p. 160),

mas reconhece que suas afirmações estariam condicionadas a um julgamento futuro que, por meio de uma análise mais cuidadosa da forma, poderia compreender melhor essa obra. Vale lembrar que o próprio Lukács tinha o projeto de escrever um livro sobre Dostoiévski, que não chegou a ser finalizado.

Quanto a essas questões, o prefácio escrito por Lukács, em 1962, é bastante esclarecedor. Ele afirma que seu surgimento ocorre “sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (LUKÁCS, 2009, p. 8), que tinha como principal temor o impacto causado pela vitória da Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Para ele, no entanto, esse temor havia sido dissipado, pois em 1917 – ano da Revolução Russa – ele obteve respostas para as dúvidas que tanto o haviam atormentado.

Do ponto de vista formal, Lukács reconhece algumas generalizações e restrições que, segundo ele, se devem ao fato de que na época: “Virou moda formar conceitos gerais sintéticos a partir de alguns poucos traços” (LUKÁCS, 2009, p. 9). Daí a constatação de que alguns romancistas como: Defoe, Fielding e Stendhal não poderiam ser devidamente *classificados*, a partir da tipologia proposta por ele. Ratifica, porém, alguns acertos: a análise do papel do tempo na forma romanesca, feita a partir da **Educação sentimental**, continuaria válida para romances posteriores à redação d’ **A teoria do romance**, como as obras de Proust e Joyce. Destaca ainda que, do ponto de vista filosófico – especificamente, no campo da estética – problematizou a visão hegeliana de que a arte se torna complicada porque a realidade deixou de sê-lo, ao afirmar o contrário: que a arte é um espelho da realidade, e só se tornou problemática porque “o mundo saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2009, p. 14). Essa oposição às ideias de Hegel seria reforçada, futuramente, pela postura adotada por alguns filósofos, como Heidegger e Jaspers. Por fim, sua autocrítica se conclui ao afirmar que **A teoria do romance** foi fortemente marcada por um

(...) utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso – a ele identificado – das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem. (LUKÁCS, 2009, p. 16)

Dessa espera por um novo mundo, desse utopismo, o autor propõe que se ria, ou seja, que o momento histórico e sua juventude sejam postos como culpados por tal ingenuidade. De qualquer modo, a contribuição de Lukács para a criação de uma poética dos gêneros é indiscutível. Se lembrarmos que Aristóteles manteve-se durante muito tempo inquestionável em sua visão dos gêneros como formas imutáveis, que deveriam prevalecer sobre os conteúdos, perceberemos o quanto a proposta de Lukács é inovadora, oferecendo uma poética indutiva e não normativa, que coloca um elemento novo na equação: a história.

Após essa exposição dos principais conceitos desenvolvidos pelos mais importantes estudiosos da forma romanesca, percebemos o quanto tais ideias estão contidas nas reflexões sobre a prática escritural de Saramago e Kundera. Por fim, este percurso teórico nos deixa mais preparados para retomarmos a análise das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa e tentarmos identificar nelas aspectos apontados pelos teóricos e críticos que norteiam nossa investigação.

2. 4 Romance: uma forma errante

Ao final do primeiro capítulo, nos dedicamos a introduzir nossas observações em relação às duas obras que constituem o *corpus* desta pesquisa, ressaltando aspectos ligados à temática da errância. Desde então, tentamos mostrar que o estudo desses aspectos não se encontra isolado da questão formal. Pelo contrário, com a trajetória do gênero romanesco, percebemos o quanto forma e conteúdo estão vinculados entre si de modo indissociável. Assim sendo, buscaremos analisar de modo mais direto o quanto a temática está representada na forma concebida por seus criadores.

Retomando a fala de Maffesoli a propósito do que ele intitula “paradoxo contemporâneo” – isto é, ao compromisso de residência (sedentarismo), opõe-se o desejo de errância (nomadismo) – tentaremos vincular tal conceito ao processo de composição romanesco adotado por Saramago e Kundera, na medida em que reconhecemos, na criação de ambos, a presença desse paradoxo.

No romance **A Caverna**, vê-se com maior ênfase a presença do “compromisso de residência”, nesse sentido, nada nos parece mais emblemático do que a relação que a família de Cipriano estabelece com a Olaria (a casa, o forno, a amoreira). Como percebemos isso na estrutura da obra? De que maneira o romance saramaguiano se prende à tradição? De que modo a pulsão da errância se incorpora no romance? Acreditamos que a escolha da alegoria como procedimento composicional pode nos encaminhar para uma possível resposta.

Durante muito tempo, a maior parte dos trabalhos acadêmicos sobre a obra de José Saramago buscou estabelecer relações entre a ficção produzida pelo autor português e a História. Longe de ver nessas abordagens uma visão redutora da obra saramaguiana, pensamos que isso ocorria por conta do percurso seguido pelo próprio autor. Da publicação de seu primeiro romance (**Terra do pecado**, em 1947) ao último (**Caim**, em 2009) muitas mudanças são percebidas no caminho trilhado pelo romancista. Longe de ter a pretensão de mapear esse longo percurso, nossa intenção, ao lançarmos um olhar mais panorâmico à obra de Saramago é identificar o momento em que o procedimento alegórico começou a intensificar-se na construção dos seus romances.

Em 1997, as professoras Jane Tutikian e Tania Franco Carvalhal, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, organizaram um encontro sobre o tema “Literatura e História – Três vozes de expressão portuguesa”. Além de Saramago, as duas outras “vozes” pertenciam a Orlanda Amarílis e Helder Macedo. Estudiosos da obra de Saramago fizeram suas apresentações e, tendo em vista o tema do encontro, naturalmente a temática da História foi colocada como central na ficção de Saramago. Maria Alzira Seixo afirmou:

A temática da História é, como se sabe, central na ficção de José Saramago. Não haverá ensaio sobre a sua obra que dela se não ocupe, e alguns dos mais inteligentes é mesmo nela que se centram. E entendemos aqui temática num sentido muito lato, que abrange não só temas mas também um tratamento ficcional específico dos materiais da História na narrativa literária, a que alguns chamam “romance histórico”, e que é certamente, pelo menos, um modo de refletir sobre a dimensão do tempo na ficção, seja ele o passado, o presente, o futuro, ou mesmo a perspectiva intemporal ou do ucrônico. (CARVALHAL, 1999, p. 91)

Leyla Perrone-Moisés, outra participante do encontro, seguindo a mesma linha de pensamento, declara:

Tratar das relações entre História e ficção em José Saramago é algo que tende, de antemão, ao previsível ou ao já dito. Além de ser um tema de dissertação que poderíamos chamar de clássico, pois a crítica já o tem explorado, agrava a dificuldade o fato de o próprio escritor fornecer numerosas reflexões sobre essa questão, no seu próprio texto. (CARVALHAL, 1999, p. 101)

Não caberia aqui enumerar as falas dos pesquisadores presentes, que mais ou menos seguiram o padrão das duas aqui citadas. No entanto, acreditamos que a fala do próprio Saramago merece ser ouvida. Segue um trecho retirado dos **Cadernos de Lanzarote**, do dia 11 de abril de 1997, no qual o autor comenta sua participação no evento:

Quando a minha vez chegou, aproveitei a ocasião – no rescaldo ainda do **Ensaio sobre a cegueira** e agora a braços com **Todos os nomes** – para tentar esclarecer as razões profundas do repentino corte de laços que, como romancista, pareciam ligar-me para sempre às histórias da História desde **Levantado do chão** ou, mais demonstrativamente, desde **Memorial do convento**, com ressalva do a-histórico episódio da **Jangada de pedra**, que se meteu pelo meio. (SARAMAGO, 1999, p. 350)

Na sequência, Saramago explica o modo como tentou abordar a História em seus romances e finaliza seu comentário da seguinte maneira:

Expliquei depois que levantar estas questões não significa que me estivesse a distanciar mais e mais da “História” para me aproximar mais e mais da “Literatura”, mas que, muito pelo contrário, sentia (sinto) que estou, de algum modo, a afastar-me também da “Literatura”. **Ensaio sobre a cegueira** não foi um romance “literário”, e **Todos os nomes**, posso já dizê-lo, também não o será... (SARAMAGO, 1999, p. 350)

Nesse ponto, resta-nos a pergunta: o que Saramago entende por “romance literário”? Se sua intenção era afastar-se desse modelo, como então chamar o que ele fez a partir do **Ensaio sobre a cegueira**? Talvez a resposta seja bastante óbvia, basta olharmos para o título: *ensaio*. Denominação, aliás, que ele voltará a atribuir a um de seus romances, em 2004, quando publica o **Ensaio sobre a lucidez**. Tomemos um comentário do próprio Saramago, em uma entrevista concedida a Carlos Reis em 1998, na tentativa de entender sua

nova proposta de romance: “Provavelmente não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (AGUILERA, 2010, p. 206). A reação a essa afirmação não deve ter sido das melhores, visto que o autor português, em outra entrevista, desta vez feita por Juan Arias, sentiu a necessidade de explicar melhor sua declaração:

Quando digo que talvez não seja um romancista ou que talvez o que faço são ensaios, falamos disto exatamente, porque a substância, a matéria do ensaísta é ele mesmo. Se você vai ver os ensaios de Montaigne, que foi quando começaram a se chamar assim, sabe que é ele, sempre ele, desde o prólogo, na própria introdução. Em substância, eu sou a matéria do que escrevo. (AGUILERA, 2010, p. 206)

A proposta de Saramago, portanto, é a de um romance preocupado com a discussão de uma ideia, centrado na perspectiva do narrador – que se mantém o mais próximo possível do autor – e onde as personagens, e as histórias vividas por elas, funcionam como instrumento para o autor expor seu pensamento. Em outra entrevista, concedida a Humberto Werneck, Saramago reelaborou seu discurso da seguinte maneira:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações... (AGUILERA, 2010, p. 247)

Tomemos, agora, o exemplo de Milan Kundera na tentativa de esclarecer esse mesmo aspecto. Em uma entrevista concedida a Christian Salmon e incluída na obra **A arte do romance**, ao ser questionado sobre a necessidade de uma arte do ensaio especificamente romanesco, Kundera afirma:

Entrando no corpo do romance, a meditação muda de essência. Fora do romance, nós nos encontramos no domínio das afirmações: todo mundo está seguro de sua palavra: um político, um filósofo, um porteiro. No território do romance, não se afirma: é o território do jogo e das hipóteses. A meditação romanesca é pois, por essência, interrogativa, hipotética. (KUNDERA, 2009, p. 77)

Estaria Saramago entrando no domínio da filosofia ao afirmar que, a partir do **Ensaio sobre a cegueira**, estava se afastando da literatura? Em que medida a alegoria entrou como componente decisivo nesse processo? É importante lembrar que Saramago já havia lançado mão desse recurso em obras anteriores. Beatriz Berrini (1998), ao analisar o maravilhoso e o fabuloso alegórico em algumas obras de Saramago, afirma sobre o romance **A jangada de pedra**: “Talvez conviesse acrescentar o adjetivo *alegórico* ao substantivo *romance*, uma vez que a obra pretende ser uma narrativa de duplo significado, um literal e um espiritual” (BERRINI, 1998, p. 113). Essa definição, aliás, é retomada de Pierre Fontanier que afirma sobre a alegoria:

Ela consiste em uma proposição com duplo sentido : o literal e o espiritual – juntos – pela qual se apresenta um pensamento sob a imagem de um outro pensamento, justamente para torná-lo mais sensível e impressionante do que se esse fosse apresentado diretamente e sem nenhum tipo de véu. (FONTANIER, 1977, p. 114)

Mais adiante, Beatriz Berrini complementa essa visão afirmando: “Trama e personagens, insisto, criadas para significarem outra história que não aquela apreensível a nível literal” (1998, p. 116). Nesse ponto, podemos nos perguntar: mas essa não é uma característica da literatura como um todo?

Façamos, aqui, uma breve retomada do conceito de alegoria. João Adolfo Hansen (1986), em um estudo detalhado sobre esse procedimento, afirma: “A alegoria diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso” (HANSEN, 1986, p. 1). Quanto ao posicionamento do leitor, propõe-se:

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 1986, p. 2)

Pensando na alegoria como procedimento de construção no romance contemporâneo, podemos nos questionar acerca das razões que levam um escritor moderno a resgatá-la. Beatriz Berrini propõe:

Dentro da função alegórica do romance, o seu autor alerta os conterrâneos a respeito do que se estava passando diante deles. Cegos e surdos, porém, deixam-se guiar pelos mentores políticos, sem perceber os múltiplos sinais do que estava realmente, e não apenas aparentemente, a acontecer. (1998, p.132)

Seria, pois, a alegoria uma escolha que reforça a artificialidade da literatura, justamente para levar o leitor a não se deixar iludir pelo realismo romanesco, característica que muitos veem como definidora do próprio romance? Ainda sobre essa questão, citemos a opinião de Beatriz Berrini: “O leitor, que aceitou o pacto de leitura alegórica, permanece lúcido entretanto, mais do que nunca consciente de que se trata de uma proposta lúdica, que esconde uma verdade, talvez uma ameaça, um perigo real” (1998, p. 132). Por fim, vejamos o que o próprio Saramago tem a nos dizer em relação a esse assunto em entrevista concedida a Juan Manuel de Prada em 1996:

É extraordinário que, num tempo como este, em que somos transbordados por uma informação minuciosa e detalhista, sejamos cada vez mais impermeáveis a essa informação, que já nem sequer nos comove. Precisamos, pois, voltar à alegoria, para acentuar aquilo que, em condições normais, não necessitaria mais do que a exposição do fato simples. As notícias de matanças que nos chegam nos noticiários de televisão já não nos impressionam; e, se sim, afastamos o olhar quando nos são muito desagradáveis. Há que transcender esse abuso de informação com a alegoria. (AGUILERA, 2010, p. 239)

É possível, portanto, identificar na obra de Saramago, com a publicação do **Ensaio sobre a cegueira**, o momento em que a História deixou de ocupar um posto privilegiado e cedeu lugar ao que o autor português chamou de “romance não literário”, e que nós tentamos definir como uma forma bastante influenciada pelo ensaio (filosófico) e pelo caráter alegórico. Sem dúvida, o romance **A Caverna** é, dos que foram publicados por Saramago desde então, o que mais se aproxima dessa definição, na medida em que o diálogo com a filosofia é bastante evidente, tendo inclusive como ponto de partida a alegoria da caverna de Platão.

Ao observarmos o trajeto percorrido por Saramago em busca de uma forma romanesca que satisfizesse suas necessidades como intelectual que nunca pretendeu manter sua obra desvinculada de sua própria vida, percebemos uma mudança significativa em seus romances. Há quem tenha

tentado atribuir essas mudanças ao fato de o autor português ter sido premiado com o Nobel de Literatura e ter se conscientizado do alcance que suas obras teriam a partir disso, retirando delas referências ao seu país; há também quem acredite que o exílio tenha tido sua parcela de responsabilidade, reforçando a ausência de referências diretas a Portugal nos romances que foram escritos em Lanzarote. Longe de descartarmos essas opiniões como irrelevantes, pretendemos apenas demonstrar como o amadurecimento da obra saramaguiana envolve componentes bem mais complexos do que esses.

A busca por uma forma adequada ao conteúdo é um desafio para muitos escritores; no caso de Saramago, apenas a título de curiosidade, podemos pensar no primeiro romance publicado por ele, **Terra do pecado**, em 1947 (obra pouco estudada pela crítica e pouco comentada pelo próprio Saramago), seguido de um longo período sem publicar nada (quase vinte anos), voltando ao cenário literário com um livro de poemas; a diversidade de formas experimentadas pelo autor ao longo de sua carreira – romance, poesia, teatro, conto, crônica, memórias, diários... – sem dúvida, um percurso longo e cheio de desvios. Existem escritores, com uma produção mais “coerente”, que não demoraram muito para encontrar seu caminho, mas esse parece não ser o caso de José Saramago.

Em meio a essa reflexão, uma pergunta surgiu diante de nós: para onde Saramago estava se dirigindo nos seus últimos anos como escritor? De que modo a chegada ao terceiro milênio influenciou a produção de um escritor que havia dado seus primeiros passos na literatura há tantas décadas? O mundo mudou muito durante esse tempo, disso ninguém duvida, mas podemos nos perguntar como a literatura de Saramago foi acompanhando essas mudanças?

Para nos guiarmos nesse território tão desconhecido e perigoso que é o futuro, pensamos no já citado Italo Calvino, que, pouco antes de morrer (ainda no final do século XX), refletiu sobre a literatura no terceiro milênio. A partir das propostas de Calvino (2010), voltaremos a olhar para a obra de Saramago – mais precisamente para o romance **A Caverna**. Rever a obra sob um novo ângulo, talvez seja um possível caminho para apreender, de forma substancial, os procedimentos adotados por Saramago em sua construção narrativa – algo que justifique incluí-la como autêntica representante de sua época.

Como já foi dito anteriormente, muitos são os escritores que, paralelamente à sua atividade literária, mantêm uma intensa atividade crítica, publicando ensaios sobre arte (especialmente sobre literatura) em jornais e revistas ou participando de conferências, aproveitando as mais diversas ocasiões para expor suas opiniões sobre o papel da arte (e, conseqüentemente, do artista) no mundo. Há ainda aqueles que, indiretamente, também incluem essas reflexões em suas obras de ficção (como é o caso de Saramago), desfazendo a barreira entre a literatura e a crítica literária. Engana-se quem acredita que esse fenômeno seja recente, pois ele conta com séculos de existência; no entanto, é preciso ressaltar que, ao longo das últimas décadas, uma tendência vem se reafirmando: não apenas se questiona sobre o lugar da literatura no mundo contemporâneo, mas acrescenta-se a esse questionamento uma certa preocupação com o futuro do literário.

A inquietação quanto ao futuro revela, de certa maneira, uma visão apocalíptica: sente-se a iminência de seu desaparecimento e o medo das consequências negativas que essa ausência acarretaria. O resultado são textos que buscam justificar a importância da literatura, defendendo-a daqueles que querem destruí-la (voluntária ou involuntariamente) e buscam convencer as pessoas de que há algo que somente a literatura pode nos dar. Nesse cenário há, obviamente, aqueles que são mais incisivos em seu modo de defender a literatura e outros que demonstram dúvidas e incertezas, como se eles próprios não estivessem muito seguros das razões que fazem da literatura algo insubstituível.

Dentre muitos nomes que poderíamos destacar para ilustração desse debate, retomamos o de Italo Calvino por duas razões: sua trajetória como escritor ao longo de quarenta anos, além de sua grande capacidade de problematizar as questões literárias – o que levou o crítico italiano Alberto Asor Rosa (1995) a definir o pensamento calviniano como *essencialmente oximórico*.

Tendo começado a publicar romances ainda na década de 40, Calvino sempre acompanhou sua atividade criativa de uma profunda e rica atividade de reflexão crítica e intelectual. Em 1980, Calvino publica seu primeiro livro de ensaios, recolhendo os textos que havia escrito desde que tinha começado sua vida como escritor. O título dado ao livro é bastante sugestivo: **Una pietra**

sopra, que ao ser traduzido para o português passou a se chamar **Assunto encerrado**. Na apresentação do livro, Calvino afirma:

O personagem que toma a palavra neste livro (e que, em parte, se identifica com aquele eu próprio representado em outras séries de escritos e de atos, em parte dele se descola) entra em cena nos anos 50, procurando apossar-se de uma caracterização pessoal no papel que naquela época dominava o cenário: intelectual engajado". (CALVINO, 2009, p. 8)

De fato, o tom predominante nos textos dessa primeira fase é o da responsabilidade ética do escritor. Em um dos textos mais famosos desse período, intitulado "O miolo do leão", o escritor italiano define a função da literatura da seguinte maneira:

Entre as possibilidades que se abrem para a literatura agir na história, esta é a mais sua, talvez a única a não ser ilusória: compreender para que tipo de homem ela, história, com seu labor múltiplo, contraditório, está preparando o campo de batalha, e ditar-lhe a sensibilidade, o impulso moral, o peso da palavra, a maneira como ele, homem, deverá olhar à sua volta no mundo; aquelas coisas, enfim, que somente a poesia – e não, por exemplo, a filosofia ou a política – pode ensinar. (CALVINO, 2009, p. 9)

Voltando ao texto de apresentação do livro, encontramos um Calvino bastante consciente desses impulsos que dominaram sua juventude, mas que, segundo ele, começaram a perder força, na medida em que foram amadurecendo sobre o papel da literatura na sociedade, ou como ele mesmo define: "... com a dissolução da pretensão de interpretar e guiar um processo histórico" (CALVINO, 2009, p.8). A decisão de publicar seus textos da juventude vem explicada do seguinte modo:

Posso agora reunir esses ensaios em volume, ou seja, posso aceitar relê-los e levá-los a ser relidos. Para fixá-los em seu lugar no tempo e no espaço. Para dar-lhes aquele afastamento necessário para que possam ser observados na justa luz e perspectiva. Para reencontrar ali o andamento das transformações subjetivas e objetivas, e das continuidades. Para compreender o ponto em que estou. Para pôr um ponto-final. Para encerrar o assunto. (CALVINO, 2009, p. 8)

Chegamos às **Seis propostas para o próximo milênio**, últimos escritos de Calvino antes de sua morte, ocorrida em setembro de 1985. Em um primeiro momento, o que diferencia essa obra daquelas que foram citadas

anteriormente é o fato de ter ficado inacabada. Esther Calvino, esposa do escritor, explica em nota introdutória como se deu o processo de publicação desse material. Segundo ela, o livro reproduz o original datilografado que se encontrava sobre a escrivaninha do marido, perfeitamente em ordem, cada uma das conferências envolvidas por uma capa transparente e todas elas guardadas em uma pasta, pronta para ser colocada na mala. No entanto, faltava ainda a sexta conferência, que Calvino tinha a intenção de escrever em Harvard; sabe-se apenas que versaria sobre a “Consistência” e faria referências ao **Bartleby** de Herman Melville.

Mesmo sendo uma obra inacabada, não se acredita que Calvino promovesse grandes mudanças no material que já havia escrito, ainda que submetesse esses escritos a revisões antes de iniciar as conferências. Segundo os estudiosos de Calvino, a obra é um reflexo bem claro de ideias que ele já havia exposto em outros textos.

Alberto Asor Rosa é um dos críticos que dedicou seus estudos sobre as “Lições americanas” (expressão que Esther Calvino afirma ter ouvido do marido em diversas ocasiões para se referir ao conteúdo das conferências que proferiria em Harvard), em **Letteratura Italiana**, um compêndio publicado pela Einaudi, do qual Asor Rosa foi supervisor. Em “Lezione Americane di Italo Calvino”, o crítico italiano aborda desde a gênese dos textos, até sua estrutura e temas, além de comentar o variadíssimo repertório de obras citadas por Calvino:

Ainda que eu me esforce para resistir à tentação de exagerar, me parece indubitável que as **Lições americanas**, por conta da excepcional circunstância de seu surgimento, assumam o valor pleno de *testamentum*, não tanto no sentido de herança, mas no sentido de “testemunho”, que o escritor torna público, expondo suas mais profundas convicções literárias e poéticas, além de suas múltiplas e contrastantes visões do mundo. (ROSA, 1995, p. 6)⁹

É nesse sentido que buscaremos refletir sobre as ideias propostas por Calvino, vendo nas **Seis propostas para o próximo milênio** um material

⁹ Tradução livre: “Per quanto mi sforzi anch’io di resistere ad ogni tentazione di enfasi, mi pare fuor di dubbio che le **Lezioni americane**, per le circostanze eccezionali da cui sono state accompagnate e seguite, assumano il valore pieno di un *testamentum*, non tanto nel senso più ristretto dell’eredità lasciata quanto nel senso della “testimonianza”, che lo scrittore rende in pubblico intorno alle sue più profonde convinzioni letterarie e poetiche e alle sue molteplici e contrastanti visioni del mondo”.

riquíssimo e, ainda que inacabado, uma expressão clara do pensamento calviniano. Além disso, percebemos como o pensamento do escritor italiano amadureceu ao longo de quarenta anos de vida literária. Como já foi mencionado anteriormente, o jovem Calvino colocava-se ao lado dos intelectuais engajados e acreditava que a literatura poderia ser uma ferramenta de transformação da sociedade. Com o passar dos anos, Calvino começa a apresentar um tom um pouco mais pessimista sobre a literatura. Há um texto do final da década de 60, chamado “Cibernética e fantasmas – notas sobre a narrativa como processo combinatório”, que apresenta a seguinte observação acerca do futuro da literatura:

Desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura. Nesse sentido, mesmo que entregue à máquina, a literatura continuará sendo um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de toda sociedade. A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê; o que desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos a atribuir funções que não lhe competem, (...) esse personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências”. (CALVINO, 2009, p. 206)

Nota-se claramente a mudança por que passou o pensamento calviniano, das crenças da juventude às constatações sobre o desaparecimento do autor. No entanto, Calvino nunca é demasiado pessimista em suas previsões sobre o futuro da literatura. É possível perceber que algo continua inabalável na consciência do escritor italiano. Daí compreendermos a razão que fez Calvino repetir (trinta anos depois de ter escrito em “O miolo do leão” que “as coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis”) essa mesma fórmula na apresentação das lições americanas: “Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (CALVINO, 2010, p. 11). Sua trajetória, tanto como romancista quanto como ensaísta consiste, em grande parte, em descobrir que especificidades são essas, o que só a literatura pode oferecer, e é daí que surgem os seis valores da literatura que Calvino destaca em seu último trabalho, as conferências que não chegou a proferir na Universidade de Harvard.

É importante ressaltar que os valores propostos por Calvino não são propriamente literários. Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência são qualidades “físicas”, normalmente relacionadas a objetos concretos que se movem no espaço. Além disso, vale destacar também que Calvino trabalha esses conceitos relacionando-os sempre ao seu oposto, mas sem se basear em conceitos de positivo e negativo. Por exemplo, ao abordar a leveza, não se afirma que ela é positiva, e que o peso seria portanto negativo; para Calvino, são duas formas diferentes de fazer literatura, não existe o modo certo ou errado de conceber o fenômeno literário. Ao iniciar sua conferência sobre a leveza, ele afirma:

Esta primeira conferência será dedicada à oposição leveza-peso, e argumentarei a favor da leveza. Não quer dizer que considero menos válidos os argumentos do peso, mas apenas que penso ter mais coisas a dizer sobre a leveza. (CALVINO, 2010, p. 15)

Estudiosos da obra de Calvino afirmam que a “Leveza” não é o primeiro ponto destacado por Calvino por acaso: ela não é apenas a conferência mais longa, mas é também a que contém um tema que já havia aparecido anteriormente nas reflexões do autor, mostrando que de todas suas propostas, essa talvez seja a que ocupou seu pensamento por mais tempo, mostrando um grau de amadurecimento superior às demais. No livro de ensaios, intitulado **Coleção de areia**, de 1984, alguns dos aspectos apontados por Calvino em **Seis propostas para o próximo milênio** já estavam presentes, destacando-se o conceito de leveza, que aparece em dois ensaios: “A geografia das fadas” e “As esculturas e os nômades”. Publicado postumamente, **Eremita em Paris**, um livro contendo relatos autobiográficos do escritor, apresenta também um texto importante para compreender o conceito de leveza proposto por Calvino: “Gostaria de ser Mercúcio...”. O próprio Calvino afirma no início de sua conferência sobre a leveza:

Depois de haver escrito ficção por quarenta anos, de haver explorado vários caminhos e realizado experimentos diversos, chegou o momento de buscar uma definição global de meu trabalho. Gostaria de propor o seguinte: no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem. (CALVINO, 2010, p. 15)

Não é exagero, portanto, destacar esse valor em relação aos outros e vê-lo como portador de um significado mais profundo na obra de Calvino.

Como em todas as outras conferências, Calvino adota uma estrutura para seu texto que pode ser definida da seguinte forma: em um primeiro momento, uma tentativa de definir o conceito em questão; depois, indicações de textos do passado nos quais o atributo escolhido é trabalhado de forma tão clara que se pode falar em “modelos”; por fim, como essas qualidades aparecem nas obras da contemporaneidade e por que devem ser projetadas para o futuro, reforçando o tom de “mensagem” que as conferências apresentam.

É dessa forma que Calvino constrói seu texto sobre a leveza. Para tentar definir seu conceito, ele começa com um relato autobiográfico, afirmando que ao iniciar sua atividade literária, “o dever de representar nossa época era um imperativo categórico para todo jovem escritor” (CALVINO, 2010, p. 15). Na sequência, ele declara:

Logo me dei conta de que entre os fatos da vida, que deveriam ser minha matéria-prima, e um estilo que eu desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que eu tinha cada vez mais dificuldade em superar. Talvez que só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas. (2010, p. 16)

Dessa forma, Calvino mostra que o conceito de leveza está diretamente relacionado à ideia de história, ao modo como se representa o mundo em que vivemos na literatura, ou seja, em como se dá a passagem do real para o fictício. Para ele, quem opta por transpor, com o cuidado de manter a maior fidelidade possível, a realidade do mundo em que se vive para a ficção, dá à sua obra um peso que a deixa inerte, que de certa forma a petrifica. Como já foi dito anteriormente, o peso não é para Calvino um aspecto negativo, mas tendo que escolher qual caminho trilhar em suas obras ele se põe em sentido contrário, tentando dar a elas a leveza que evitaria serem “capturadas pela mordada de pedra” (CALVINO, 2010, p. 16). Em uma conferência, já em 1959, sobre as correntes do romance italiano, Calvino diz:

Eu também estou entre os escritores que começaram na literatura da Resistência. Mas aquilo de que não quis abrir mão foi a carga épica e venturosa, de energia física e moral. Já que as imagens da vida contemporânea não satisfaziam essa minha necessidade, para mim foi natural transferir essa carga para aventuras fantásticas, fora de nossa época, fora da realidade. (CALVINO, 2009, p. 69)

Esse é o caminho que, para o escritor italiano, dá à literatura a leveza necessária para que ela continue em movimento, para que ela continue dando às pessoas algo único e insubstituível, que somente ela pode oferecer.

Até mesmo no momento de expor suas ideias sobre a leveza, Calvino opta por essa fórmula; pois, segundo ele, já estava se sentindo “capturar pela mordida de pedra – como acontece toda vez que tento uma evocação histórico-autobiográfica. Melhor deixar que meu discurso se elabore com as imagens da mitologia” (CALVINO, 2010, p. 16). Eis então que surge o mito de Perseu, que na opinião de Calvino pode servir como uma espécie de “alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo” (Ibdem, p. 16). Sendo a Medusa o monstro capaz de transformar em pedra tudo o que olha, Perseu é o único herói capaz de derrotá-la, sem jamais olhar diretamente para sua face, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze, decepando sua cabeça sem se deixar petrificar, “Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (Ibdem, p. 16).

Após definir o que é a leveza, Calvino comenta alguns exemplos do passado, privilegiando autores italianos como Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, sendo o primeiro um exemplo de leveza e o segundo, de peso. No entanto, Calvino faz um comentário importante quanto ao que esses dois autores representam:

Devemos recordar que se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso. (2010, p. 27)

Eis um belo exemplo do pensamento essencialmente oximórico de Calvino do qual falava Asor Rosa. Ao refletir sobre a leveza, não consegue deixar de comentar também o peso, e ao propor a leveza como valor a ser

preservado pela literatura no futuro, reconhece que é preciso ter contato com a linguagem dotada de peso, ainda que apenas com a intenção de evidenciar o seu oposto. Calvino conclui afirmando:

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (2010, p. 27)

Além das figuras de Cavalcanti e Dante, Calvino dá um importante destaque a Shakespeare, mais especificamente ao personagem Mercúcio. No início da década de 80 o **The New York Times Book Review** perguntou a um certo número de pessoas famosas que personagem de romance ou de obra de não-ficção gostariam de ser e por quê. Calvino respondeu:

Gostaria de ser Mercúcio. De suas qualidades, admiro sobretudo a leveza em um mundo repleto de brutalidade, a imaginação sonhadora – como poeta da rainha Mab – e a sabedoria, como voz da razão no meio de rancores fanáticos entre Capuletos e Montecchios. (CALVINO, 2006, p. 247)

Ao falar sobre seus contemporâneos, destaca Eugenio Montale, como exemplo de leveza, e Milan Kundera, como exemplo de peso. Segundo Calvino:

Muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia de leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser objeto inalcançável de uma busca sem fim. Foi o que fez Milan Kundera, de maneira luminosa e direta. Seu romance *A insustentável leveza do ser* é, na realidade, uma constatação amarga do Inelutável Peso do Viver. (2010, p. 19)

Aproveitando a citação feita por Calvino, tomemos uma reflexão proposta por Milan Kundera em **A insustentável leveza do ser** como tentativa de esclarecer a difícil contradição pesado/leve. Na primeira parte do romance, intitulada “A leveza e o peso”, o narrador se pergunta: “Mas será mesmo atroz o peso e bela a leveza?” (KUNDERA, 2009, p. 10). A resposta não é nada simples:

Quanto mais pesado é o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é. Em compensação, a ausência total de fardo leva o ser humano a se tornar mais leve do que o ar, leva-o a voar, a se distanciar da terra, do ser terrestre, a se tornar semi-real, e leva seus movimentos a ser tão livres como insignificantes. (p. 11)

Kundera cita Parmênides e sua ideia de que o universo está dividido em pares de contrários, e que um dos pólos da contradição é positivo e o outro é negativo. Mas no caso da leveza e do peso essa visão parece não ser suficiente, e a contradição permanece sem solução; daí o título do romance apresentá-la de modo explícito: o adjetivo “insustentável”, relacionado à ideia de peso, aplicado ao substantivo “leveza”, culminando com a construção de um paradoxo.

Por fim, reatando as reflexões de Calvino sobre o contraste entre leveza e peso às suas próprias escolhas artísticas, Calvino conclui, reforçando sua preferência pela leveza na literatura como uma reação ao peso do viver, vendo na figura do poeta a imagem daquele que:

Sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (2010, p. 24)

Saramago foi um escritor que acreditava ser a missão da literatura ir além do puro entretenimento ou da simples contemplação estética. Talvez por conta disso, tenha lançado a ideia de que seus romances eram ensaios com personagens, porque apenas dessa maneira conseguia expressar seus pensamentos: criando seres e situações que ilustrassem sua preocupação com a humanidade. Essas escolhas, entretanto, foram muitas vezes o ponto de partida para críticas negativas e interpretações distorcidas da obra saramaguiana e, nesse ponto, é preciso destacar que Saramago nunca se recusou a rebatê-las e fez dessas ocasiões oportunidades para iniciar debates que, a seu ver, eram necessários para levar as pessoas a pensarem e mesmo a duvidarem de suas palavras:

Esta é minha posição, duvidar de tudo. Se há algo em meus livros que pode ser útil para o leitor, não é justamente que ele termine por pensar como eu penso, mas que consiga pôr em dúvida o que eu

digo. O melhor é que o leitor perca essa posição de respeito, de acatamento ao que está escrito. Não há verdades tão fortes que não possam ser postas em dúvida. Temos que nos dar conta de que estão a nos contar histórias. Quando se escreve a História de qualquer país, temos que saber isso. A realidade profunda é outra. (AGUILERA, 2010, p. 255)

Tamanha discussão envolvendo as ideias de Saramago pode ter desviado a atenção de alguns críticos que, por razões compreensíveis, ocupavam-se em comentar as falas do intelectual José Saramago e deixavam de lado sua obra, considerando-a um mero veículo usado pelo autor para expor seu pensamento. No entanto, um exame mais atento do procedimento de construção dos textos mostra um trabalho riquíssimo e esteticamente admirável.

Em meio a tantas polêmicas, a partida de Saramago para Lanzarote também não passou despercebida e foi, frequentemente, mal interpretada. Os comentários centrados na questão da censura e da perseguição política da qual o autor português estaria sendo vítima, eclipsaram um tema complexo e que mereceria uma atenção diferenciada, mas que acabou sendo tratado de modo simplista e redutor, destacando apenas os aspectos negativos do exílio.

Usando o procedimento alegórico na criação do romance, Saramago defende-se do “abuso de informações” do mundo atual; ou, usando a imagem proposta por Calvino: assim como Perseu derrotou a Medusa sem olhar diretamente para ela, Saramago enfrenta o mundo e suas desgraças sem se deixar petrificar. Quando dava entrevistas ou participava de encontros nos quais era convidado a dar opiniões sobre o que estava acontecendo no mundo, Saramago olhava a Medusa nos olhos e, automaticamente, virava pedra: seu discurso ficava pesado. Em seus romances, ao valer-se da alegoria, ele apresentava um mundo monstruoso, mas sem jamais forçar o leitor a olhá-lo diretamente, o que dava a suas histórias a leveza que Calvino considerava necessária para que a literatura sobrevivesse no terceiro milênio e pudesse conviver com os meios de comunicação de massa, que não apenas olham a Medusa diretamente nos olhos, mas que o fazem, cada vez mais, com requintes de crueldade, usando se for preciso até mesmo lentes de aumento em alta definição.

Em **A Ignorância**, nos parece mais significativa a presença do desejo de errância (nomadismo). E, de que modo, percebemos isso na estrutura da obra? De que maneira o romance kunderiano quer se afastar da tradição, do passado? E, de que modo o compromisso de residência também se incorpora nele? Acreditamos que uma possível resposta pode surgir daquele que é, para o escritor tcheco, o valor central do romance: o apelo do pensamento, não com a intenção de transformar o romance em filosofia, mas de revelar sua capacidade heurística e, nesse sentido, a questão do ensaio merece ser discutida.

Ao abordarmos a obra crítica de Kundera, nos dedicamos aos trabalhos puramente classificados como tais. No entanto, os romances do escritor tcheco são fortemente marcados pelo aspecto ensaístico. Vale lembrar que Kundera se opõe aos escritores existencialistas (Sartre e Camus), na medida em que seus romances não se concentram só na exposição de conceitos filosóficos (o que retiraria seu valor estético, ao servir apenas de instrumento para a veiculação de propostas filosóficas ou sociais). Se o valor máximo atribuído por Kundera ao romance é seu poder heurístico, de que maneira ele é percebido em **A Ignorância**?

Curiosamente, em seu livro **A Cortina** (2006), Kundera refere-se, pontualmente, a Fielding, autor que se encontra presente na base das reflexões de Ian Watt sobre a forma romanesca. Ao retomar a ideia da “epopeia cômica em prosa”, ele destaca um ponto que podemos relacionar diretamente à sua obra. Segundo ele, em **Tom Jones**, “no meio da narrativa, Fielding pára de repente para declarar que um dos personagens o assusta” (KUNDERA, 2006, p. 15). Ora, tal procedimento é muito comum nos romances do escritor tcheco que o interpreta como gesto inerente ao narrador romanesco e que já se encontrava assinalado na obra de Fielding. O romance também para ele é definido por sua razão de ser, isto é, “pelo domínio da realidade que ele tem de ‘descobrir’; sua forma, em contrapartida, apresenta uma liberdade que ninguém pode limitar e cuja evolução será uma perpétua surpresa” (KUNDERA, 2006, p.16).

Ao nos voltarmos para **A Ignorância**, percebemos, logo no início, de que maneira esse procedimento foi incorporado por Kundera. No primeiro capítulo, ele apresenta Irena, que está conversando com sua amiga francesa Sylvie

sobre a possibilidade de retornar a Praga. No capítulo seguinte, as personagens saem de cena para dar lugar a um ensaio que tem como tema a palavra “nostalgia”. O narrador começa suas considerações com um breve percurso etimológico para, depois, introduzir o personagem “literário”, Ulisses, e, por fim, compará-lo a Irena; acrescentando, ainda, um relato sobre Schönberg, um personagem “real”, e seu exílio nos Estados Unidos. No capítulo 3, o foco muda de direção, ao nos depararmos com uma história resumida dos tchecos, que se mantém no âmbito teórico, para reencontrarmos Irena apenas no capítulo seguinte.

Inúmeras vezes, Kundera foi criticado negativamente por tal procedimento, que era visto como algo muito abstrato. Sua defesa, no entanto, sempre se baseou na ideia de que tais reflexões são fundamentais para a compreensão de seus personagens que, segundo ele, “não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental” (KUNDERA, 2009, p. 38).

A base dos romances kunderianos é essa, não conseguimos imaginar suas obras sem os “ensaios romanescos” que as compõe. Uma das obras mais conhecidas de Kundera, **A insustentável leveza do ser**, foi adaptada para o cinema e, de modo geral, foi muito elogiada pela crítica. No entanto, ao transpor o romance para uma linguagem visual, a reflexão ensaística, essencialmente, se perdeu. Por se tratar de uma adaptação, sabemos que a obra será modificada, afastando-se de sua origem. Isso, por si só, já justificaria a releitura de Philip Kaufman, que não tinha a obrigação de reproduzir o romance que lhe serviu de base (tarefa impossível). Mas, para nós, a ausência de algo tão característico e fundamental na obra de Kundera – seu apelo ensaístico – reduz o romance apenas ao enredo; deixando de lado sua forma, que, dificilmente, poderia ser transposta para o cinema com fidelidade.

Na terceira parte do livro **A Cortina**, intitulada “Die Weltliteratur”, Kundera dedica-se a explicar o que ele chama de “modernismo antimoderno”, algo que nós percebemos como fundamental na discussão aqui proposta, isto é, verificar de que maneira o paradoxo sedentarismo/errância contamina não apenas os temas trabalhados, mas, principalmente, como a forma romanesca assimila essas mudanças.

Nesse texto, Kundera refere-se a um de seus “mestres”, Gombrowicz, afirmando que ele tinha sido capaz de captar uma mudança fundamental durante o século XX:

Até então a humanidade se dividia em duas: aqueles que defendiam o status quo e aqueles que queriam mudá-lo. Mas a aceleração da história teve suas consequências: antes o homem vivia no mesmo ambiente de uma sociedade que se transformava muito devagar, mas chega o momento em que, de repente, ele começa a sentir a história mover-se sob seus pés, como uma esteira rolante: o status quo estava em movimento! (KUNDERA, 2006, p. 55)

Sua conclusão para tamanha mudança é: “hoje, o único modernismo digno desse nome é o modernismo antimoderno” (KUNDERA, 2006, p. 56). Retomando a reflexão de Giorgio Agamben que inicia este trabalho, constatamos que o pensamento do escritor tcheco está em consonância com a proposta do filósofo italiano: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Portanto, a forma romanesca criada por Kundera, influenciada por grandes escritores do passado e, modificada por ele de maneira tão singular, longe de refletir uma visão arcaica de literatura, nos faz pensar justamente sobre sua modernidade.

Conclusão

Na primeira parte do livro **Les testaments trahis** (1993), Kundera desenvolve um raciocínio que, parece-nos, se coloca como um dos pontos fundamentais desta pesquisa. Ao falar sobre sua juventude como escritor em Praga, ele confessa que a palavra “geração” lhe causava muito desagrado, chegando mesmo a detestá-la. Apenas mais tarde, a sensação de estar ligado a outros escritores começou a aflorar e, o mais curioso, que tal impressão tenha surgido a partir da leitura do romance **Terra nostra** de Carlos Fuentes.

Como é possível que alguém de outro continente, distante de mim tanto por sua história de vida, quanto por sua cultura, seja possuído pela mesma obsessão estética de fazer conviver diferentes tempos históricos em um romance, obsessão que até então eu havia considerado, ingenuamente, como pertencente a mim? (KUNDERA, 1993, p. 24)¹⁰

Tal impulso Kundera identifica também no livro de Salman Rushdie, **Os versos satânicos**, e como possibilidade de resposta à pergunta feita anteriormente, ele propõe novas indagações:

Esta intenção estética comum (unir várias épocas históricas em um romance) pode ser explicada por influências mútuas? Não. Por influências comumente sofridas? Não vejo quais seriam. Ou, teríamos nós respirado o mesmo ar da História? A história do romance, por sua própria lógica, nos confrontou com a mesma missão? (KUNDERA, 1993, p. 25)¹¹

¹⁰ Tradução livre: « Comment est-il possible que quelqu'un d'un autre continent, éloigné de moi par son itinéraire et par sa culture, soit possédé par la même obsession esthétique de faire cohabiter différents temps historiques dans un roman, obsession que jusqu'alors j'avais considérée naïvement comme n'appartenant qu'à moi ? »

¹¹ Tradução livre: « Cette intention esthétiquement commune (unir plusieurs époques historiques dans un roman) peut-elle s'expliquer par une influence mutuelle ? Non. Par des influences communément

Mesmo sabendo que o escritor tcheco não estava se referindo a José Saramago, suas palavras nos levam a ele. Como não identificar na produção romanesca do escritor português a intenção de unir várias épocas em uma obra? Mais especificamente, em **A Caverna**, não nos deparamos com a oposição entre “Centro” e “Olaria”, entre o presente e o passado?

Ao longo deste trabalho, tentamos mostrar que os dois romances que nos levaram a propor esta pesquisa estão ligados. Não por uma relação explícita, mas, justamente, por esse elemento presente no “ar” respirado por Kundera e Saramago. Ambos demonstram, em seus romances, a tentativa de resolver a conflituosa relação entre tradição e modernidade. Suas obras são, nesse sentido, de uma modernidade antimoderna (conforme o próprio Kundera) e, por isso, representantes legítimas do paradoxo contemporâneo que opõe o desejo de errância ao compromisso de residência. Esses romances se reconhecem como elementos encadeados em uma história, que remonta à epopeia, mas buscam se conformar à época em que foram produzidos, compreendendo que alguns parâmetros devem ser destruídos para que eles possam ser modernos, ao mesmo tempo em que outros devem ser mantidos para que se preserve a memória da evolução das formas.

Lukács afirmou que a epopeia homérica estava em conformidade com o mundo em que aflorou e que o romance é a forma que melhor expressa o “desabrigo transcendental” caracterizador do nosso mundo. Para Glissant, um épico novo e contemporâneo surgirá no momento em que uma nova concepção de mundo se instaurar. Resta-nos, então, colocar de forma explícita a pergunta que nos acompanhou, de maneira implícita, até aqui: onde colocar a obra de Saramago e Kundera? De que maneira eles dão continuidade à história do romance ou se opõe a ela?

Kundera afirma, no citado ensaio, “A herança depreciada de Cervantes”, que Kafka e outros escritores centro-europeus apreenderam em suas criações os *paradoxos terminais* dos tempos modernos e, para ele, esse período parece longe de se encerrar. Assim, não apenas ele se vê vivendo em um período paradoxal, mas tem consciência de que está vivendo o final de uma época.

subies ? Je ne vois pas lesquelles. Ou, avons-nous respiré le même air de l'Histoire ? L'histoire du roman, par sa logique propre, nous a-t-elle confrontés à la même tâche ? »

Assim como Glissant, ele demonstra a sensação de que algo novo está para surgir, mas não acredita que o “novo épico” surgirá tão cedo.

E Saramago, de que maneira o relacionamos a esse processo? Ao ser questionado a respeito das fronteiras entre os gêneros, o escritor português nos oferece uma reflexão pertinente à questão que norteia nossa pesquisa: como delimitar o território romanesco? Para Saramago, como demonstrado na análise que fizemos sobre os valores que o escritor julga próprios do romance, não deve haver uma fronteira rígida separando os gêneros. Nosso tempo é o da expansão, ou seja, o literário se volta para um conceito de assimilação, o que justificaria a aproximação entre literatura e filosofia observada nas obras que estudamos.

Seria o “novo épico” o resultado dessa fusão de gêneros (crioulização), desse movimento de expansão? Ao passo que o “velho épico”, como já apontado por Glissant, é o que divide, o que busca uma unidade (enraizamento) ao excluir o que é diferente? Se lembrarmos que nas culturas compósitas, a ideia de exclusão é substituída pela de relação e a vocação para a errância é uma de suas bases, conseguiremos identificar na fala de Saramago um pensamento muito próximo das propostas de Glissant e de Maffesoli, que também propõe a ideia de que estaríamos vivendo em um período terminal, no qual o “desejo do outro lugar” está tomando cada vez mais espaço e impulsionando o homem a rebelar-se contra a fixidez, resistindo ao enraizamento e suas implicações.

Já destacamos que Kundera se vê como parte de um processo iniciado no começo do século XX e, segundo ele, longe de terminar. Como Saramago se encaixa nesse processo? Onde ele situa sua obra? Uma provável resposta é colocada por ele mesmo:

[É] a minha concepção teórica do que denomino a “homerização” do romance. Da mesma maneira que tudo estava dentro dos poemas homéricos, chegou para o romance a hora de se transformar no gênero genérico, o lugar da expressão total, onde tudo pode confluir. Se essa concepção não é uma espécie de delírio, eu diria que esse é o sentido com que espero orientar a minha contribuição à narrativa. (AGUILAR, 2010, p. 247)

Nesse ponto, os pensamentos de Kundera e de Saramago parecem estar em consonância. Ambos entendem o romance como espaço onde

encontramos outros gêneros. Para eles, dar uma identidade às obras que produzem não é um processo de subtração, mas sim de adição. Após o predomínio do conceito de unidade, é a ideia de multiplicidade que se propaga. Segundo Maffesoli, nosso tempo é o do “êxodo”, que se caracteriza pela busca de um alhures que ainda não sabemos muito bem como definir e, nesse sentido, é extremamente significativo lembrar que os dois romances aqui analisados terminam da mesma maneira: em **A Caverna**, Cipriano e sua família, dentro da furgoneta, saem em direção ao desconhecido. Em **A Ignorância**, Josef, dentro do avião, deixa seu país, como um Ulisses que decide abandonar Ítaca.

Assim entendemos o futuro do romance: incerto como essas personagens. Uma possibilidade, no entanto, se coloca. Se, de acordo com Maffesoli, estaremos sempre acompanhados por um sentimento de incompletude e nostalgia do ninho e, se acreditarmos que está na natureza das coisas estabelecer-se e esquecer a parte aventureira que foi a marca de origem, um dia, acontecerá o tão aguardado *Grande Retorno*.

Referências

Dos Autores:

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **A cortina**: ensaio em sete partes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A Ignorância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A insustentável leveza do ser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Les testaments trahis**. France: Éditions Gallimard, 1993.

_____. **Une Rencontre**. France: Éditions Gallimard, 2009.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Sobre os Autores:

AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago**: o romance. Lisboa: Caminho, 1998.

BLOOM, Harold. **Milan Kundera**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

BOYER-WEINMANN, Martine. Variations sur l'origine : l'impossible Grand Retour. **Lire Milan Kundera**. Paris : Armand Colin, 2009.

CARVALHAL, Tania Franco (org) **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1999.

CHVATIK, Kvetoslav. La poétique du Roman européen chez Kundera. **Le monde romanesque de Milan Kundera**. Paris : Gallimard, 1995.

LOPES, João Marques. **Saramago – Biografia**. São Paulo: Leya, 2010.

PÍCHOVÁ, Hana. Other Shores. **The art of memory in exile**. Illinois : Southern Illinois University, 2002.

RICARD, François. Le pas de côté. **Le dernier après-midi d'Agnès** : Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera. Paris : Gallimard, 2003.

SANTOS, Luciana Alves dos. **Mito e utopia em A Caverna de José Saramago**: o despertar da consciência. Dissertação de Mestrado. Programa de Literatura e Crítica Literária PUC-SP. São Paulo, 2010.

Geral:

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Eremita em Paris: páginas autobiográficas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DOUEK, Sybil Safdie. **Memória e exílio**. São Paulo: Escuta, 2003.

DURISIN, Dionys. **Theory of Literary Comparatistics**. Veda, Publishing House of the Slovak Academy of Science, 1984.

FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. France : Flammarion, 1977.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROSA, Alberto Asor. **Letteratura Italiana Einaudi : le opere**. Torino: Einaudi, 1995.

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

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.