

Entre Kundera e Fuentes: aproximações entre o Leste Europeu e a América Latina

Luiz Antonio Inácio da Silva¹

155

Resumo

Nesta comunicação perquirir-se-á a relação entre literatura e história a partir da análise das produções romanescas de Milan Kundera e de Carlos Fuentes. Jaime Ginzburg, ao propor a análise da História como trauma, ressalta a observação de Rosani Ketzer Umbach de que o Leste Europeu e a América Latina passaram por processos semelhantes durante os regimes totalitários: a constituição de monopólios de armas, economia, imprensa e a busca do controle ideológico da população, procurando promover uma ideia falsa de idílio. Nesses contextos, a literatura, por não ser um gênero que lida com fórmulas prontas e que tem por objetivo sondar a existência humana, em suas múltiplas formas, expõe a fissura que as narrativas totalizantes tentam esconder, sendo, portanto, uma ameaça aos regimes. Isto posto, mostrar-se-á como as produções dos dois romancistas, de diferentes continentes, abordam questões similares e relevantes da existência humana.

Palavras-chave: Kundera, Fuentes, História, Literatura, Idílio.

Introdução

Pode-se dizer de todos os romances: sua história comum os coloca em numerosos contatos mútuos que esclarecem seus sentidos, prolongam seu brilho e os protegem contra o esquecimento. (Milan Kundera)

A modernidade inaugura uma nova experiência dos indivíduos com o tempo. As instituições começam a ruir, a história se torna um trem desgovernado. Nesse processo de constante aceleração, iniciou-se uma busca pelo progresso desenfreado que culminou nas grandes catástrofes humanas no século XX.

¹ Mestrando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Linha de pesquisa: Textualidades: da leitura à escrita.

Hodiernamente, a imaginação do mundo é dominada pelas mídias multimodais. Diante desse fato, uma pergunta que os escritores e os críticos literários se fazem é acerca do lugar do romance diante de um mundo fragmentado. No trecho supra escrito, pertencente à obra *Cortina: ensaio em sete partes*, de Milan Kundera, os seguintes vocábulos saltam aos olhos: **história, contatos mútuos, esquecimento**. Esses três termos, em certo sentido, são pedras angulares da produção romanesca do escritor tcheco e também da produção de Carlos Fuentes, romancista e ensaísta mexicano. Esses vocábulos permitem o desenrolamento de questões sensíveis aos artistas que viveram em contextos de repressão, além de serem caminhos pelos quais se faz possível esboçar uma resposta para o questionamento sobre a função do romance na contemporaneidade, diluindo-se as fronteiras e aproximando-se países e continentes, como é o caso da América Latina e do Leste Europeu, dando forma ao conceito de *weltliteratur*, desenvolvido por Goethe e sustentado pelos dois romancistas. Portanto, as reflexões ensejadas neste texto serão tecidas a partir desses termos.

Entre Fuentes e Kundera: a modernidade romanesca

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separara o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo. (KUNDERA, 2016, p. 15)

Começar-se-á esta análise pela expressão **contatos mútuos**. O primeiro desses termos já nos revela que a literatura não é uma instância enclausurada nos limites de um livro. Ela possui um referencial, com o qual estabelece uma infinidade de conexões. O vocábulo “mútuo”, por sua vez, altera o sentido de “contato”, modificação imprescindível para se compreender a natureza do ficcional. Ao adicioná-lo, o vínculo entre literatura e realidade revela-se menos comensalístico que mutualístico, permitindo-se a apreensão de que essas instâncias se retroalimentam.

Para Julieta Campos, a arte nos revela algo do mundo, mas esse algo não era explícito, não era evidente à primeira vista, estava latente e vem à superfície através da tinta do autor. Trata-se de um universo que surge para iluminar um universo, o ato original da criação se repete e o artista torna-se um demiurgo, que através de seus personagens, também chamados por Kundera de “egos experimentais”, nos permitem conhecer algo da realidade. Cada obra, embora tenha seu próprio estatuto e suas próprias leis, pode ser vista também, nas palavras de Luís Costa Lima, como um “epifenômeno do tecido social”, uma possibilidade de se recuperar e reconstruir dados de um determinado período histórico (LIMA, 2002, p. 106).

Dessa maneira, por maior que seja o trabalho simbólico executado no nível da linguagem em uma obra, não há uma linha sequer que não fale da realidade, pois se trata de um fruto da experiência humana, uma aliança entre memória e imaginação, uma ponte entre o que se perdeu e o que poderia ter sido, que é, aliás, um estado em “suspenso”, pois pode se apresentar como um futuro provável que se faz para sempre presente.

É necessário ter-se em mente essa potencialidade da literatura para a compreensão da sociedade contemporânea. A **história** está em constante aceleração, isto é, uma caminhada cada vez mais rápida em direção a um passado “morto”, definitivamente acabado. O sujeito agora tem a consciência de

que já não morrerá no mesmo mundo em que nascera. Na esteira dessa oscilação, o século XIX inaugura uma corrida desenfreada pelo progresso científico, pela objetividade e pela perfeição ilimitada dos seres humanos. Como consequência dessa busca faustiana, Auschwitz e a Gulag. Sobre essa última, a produção literária de Milan Kundera toca com sensibilidade ímpar. Seu primeiro romance, *A Brincadeira*, publicado originalmente em 1967, retrata a história de quatro personagens que têm suas vidas afetadas diretamente pelo Regime. Inclusive, o escritor foi forçado a exilar-se na França devido à perseguição que sofrera.

Aliás, neste ponto as histórias dos dois escritores se cruzam. O episódio é relatado nos ensaios *Geografía do Romance*, de Fuentes e *A Cortina*, de Kundera. Convidados pela União de Escritores Tchecos, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Carlos Fuentes vão a Praga, em 68, onde são convidados a palestrar sobre imperialismos e invasões. Durante a viagem, os latino-americanos conhecem Milan Kundera, que os leva a uma sauna, espaço no qual podiam conversar sem ser monitorados. Nos dias seguintes, os laços entre os escritores se fortalecem. Kundera e Fuentes iniciam uma amizade frutífera. Anos depois, Kundera e sua esposa Vera vão morar na França devido a exílio, país no qual Fuentes era embaixador do México. De seus diálogos, nascem além dos ensaios já mencionados, a obra *Los 68. París-Praga-México*. Nela, Fuentes analisa os movimentos estudantis e sociais ocorridos nesse ano. Para o romancista

El movimiento estudiantil del 68 en México fue –al igual que los de París y Praga antiautoritario. Pretendía la construcción de una sociedad futura en la que cupieran distintos discursos y no sólo uno hegemónico, en la que fuera posible disentir. La respuesta que recibió el movimiento antiautoritario fue –como en los otros dos casos– la quintaesencia de lo autoritario. La matanza de Tlatelolco no fue asunto de sólo unas cuantas horas o de un único día. Supuso la creación de todo un ambiente –construido durante meses– de satanización contra el movimiento estudiantil y contra “la conjura comunista internacional” de la que procedía. De tal modo, la matanza estaba absuelta de antemano. Dos semanas

después todo había vuelto a la “normalidad” y los Juegos Olímpicos se llevaron a cabo tranquilamente, ya sin la amenaza de los “revoltosos”. (FUENTES apud ALDANA, 2008, p. 231)

Diante desses eventos – e dessa nova disposição de mundo – qual seria o lugar do romance? É acerca desse questionamento que Carlos Fuentes, inicia a *Geografia do Romance*: “qual o lugar do romance em uma época em que a imaginação do mundo pertence a outras mídias, como o cinema e a televisão?” (FUENTES, 1993, p. 9). As pessoas, em meio à correria diária – da qual são escravas -, acabam por consumir mídias multimodais em que há proliferações de dados e imagens que se sucedem abundantemente. O receptor se encontra em uma posição passiva. Não há espaço para reflexão. Não há espaço para a tomada de consciência. Não há o tempo necessário para se processar tudo o que se absorve.

Tempo. Tempo e desejo. Pausa para transformar a informação em experiência e a experiência em conhecimento. Tempo para reparar o dano da ambição, o uso cotidiano do poder, o esquecimento, o desdém. Tempo para a imaginação. Tempo para a vida e para a morte.[...] Necesita-se tempo para viver sua morte. Necesita-se tempo para se extinguir sua vida. (FUENTES, 1993, p. 13)

É nesse ponto que o romance mostra sua singularidade – e disparidade – em relação às mídias multimodais. O ato de leitura é um posicionamento ativo, o receptor tem a possibilidade de questionar aquilo que está escrito. Isso decorre do caráter aberto da obra literária: é o leitor quem completa seu sentido. Por isso uma obra não pode ser encerrada em determinada leitura ideológica. Seu sentido, a depender da época e das ferramentas de análise disponíveis, será diverso, ou nas palavras de Ezra Pound, “é novidade que permanece novidade”. Por essa razão, o romance, um universo na qual impera a relatividade, baseado na dúvida, na interrogação, não poderia nunca se conciliar com o mundo totalitário, das

verdades definidas. Desse fato decorre a perseguição que escritores como Kundera sofreram em seus países. Ainda que não houvesse historiadores, economistas ou políticos, o romance continuaria a lutar contra o território do **não escrito**, infinitamente maior do que o escrito. Mas ainda assim é preciso que Dom Quixote erga sua espada contra os moinhos de vento.

Observemos o seguinte trecho de **A Brincadeira**.

160

Podemos refrescar sua memória, disseram, e leram para mim o meu cartão-postal: O otimismo é o ópio do gênero humano! O espírito sadio fede a imbecilidade! Viva Trótski! Ludvik. Na minúscula secretaria política, essas frases adquiriram uma ressonância tão forte que no momento me amedrontaram, senti que continham um poder devastador a que eu não resistiria. Camaradas, foi apenas para fazer troça, disse eu, senti que ninguém poderia acreditar em mim. “Vocês acham isso engraçado?”, perguntou um dos camaradas, dirigindo-se aos outros dois. Estes sacudiram a cabeça (KUNDERA, 2014, p. 47).

Uma anedota. A carta de um namorado enciumado acaba tornando-se motivo de condenação. O jovem perde o direito de frequentar a faculdade e é enviado para cumprir trabalhos forçados em uma mina. Essa cena de *A Brincadeira*, que poderia/pode ter ocorrido na Tchecoslováquia, revela a aversão dos regimes totalitários ao humor, forma de manifestação que deslegitima, expõe as fissuras, rompe a aparente imagem idílica do governo, questionando a verdade oficial. Aliás, os romancistas têm estocado os moinhos da realidade há muito tempo. Em toda sociedade a produção dos discursos é selecionada, organizada e controlada dentro de um certo número de procedimentos. Não é qualquer um que pode falar e nem sobre qualquer assunto. Para que uma proposição seja aceita, é preciso que ela esteja em consonância com as regras de determinado grupo, além **de o indivíduo** possuir determinado status. Como exemplo, o filósofo cita os procedimentos para a validação de uma teoria no campo das ciências naturais. Mendel, no século XIX, utilizava métodos e procedimentos estranhos à biologia de

sua época. Consequentemente, embora sua teoria estivesse correta – como mais tarde veio a ser validada -, não foi considerada verdadeira, ao passo que Schleiden, no mesmo século, ainda negava a sexualidade vegetal, mas como estava em consonância com as regras do discurso biológico da época, suas proposições eram consideradas válidas. Isto demonstra que a disciplina, em seu interior, reconhece proposições verdadeiras ou falsas, contudo, seus critérios precisam ser reformuláveis para dar conta daquilo que está exterior a ela mesmo.

Observa-se, portanto, que o conceito de verdade, mesmo nas ciências, é relativo. Por isso, Foucault define a verdade como um sistema de exclusão, na qual certos temas são ainda mais impronunciáveis.

Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusividade do sujeito que fala. Três tipos de interdições, que formam uma grade complexa, se cruzam, se reforçam ou se compensam. Nos nossos dias, os lugares onde essa grade é mais cerrada são as regiões da sexualidade e as da política. (FOUCAULT, 2009, p. 10)

Das expedições ao inconsciente, uma das lições apreendidas é a de que o discurso não é meramente o lugar no qual se manifesta (ou se oculta) o desejo, mas também é objeto do desejo. Ou seja: ele não é apenas o meio pelo qual se luta pelo poder, e sim, a própria causa da luta pelo poder. Um exemplo dessa imbricação entre poder e discurso pode ser localizado na Grécia antiga. Os poetas, durante séculos, possuíam o título de portadores da verdade. Contudo, com sua saída da realeza e o advento dos primeiros historiadores, eles perderam esse status.

A nova disciplina, iniciada por Heródoto e Tucídides – até onde se tem registro – buscava uma maior objetividade para a narração dos fatos. Os gregos narravam o ~~aquilo~~ que viam ou ~~aquilo~~ o que escutavam de suas fontes. E o ofício se manteve dessa forma até o início do século XVII, com os historiadores

encarregados de compilar os documentos e signos, restituindo a linguagem a todas as palavras encobertas (FOUCAULT, 2000, p. 176). A partir da idade clássica seu ofício passou a consistir em transcrever as coisas com a maior neutralidade possível, utilizando para tal, um discurso “liso”. Essa tendência é reforçada a partir do século XIX, com o advento da historiografia moderna, pois os especialistas na área passaram a apagar as marcas de personalidade em seus escritos a fim de calçar o seu discurso na pedra do “real”. Não é admirável, então, o esforço dos regimes totalitários para dominar a escrita da **história**, suprimindo a pluralidade de vozes em torno de uma única verdade.

A literatura, por maior que seja o trabalho simbólico no nível da linguagem, é fruto da experiência humana, portanto não há uma linha sequer que não fale da realidade. O grande expoente da crítica brasileira Antônio Candido afirmava que os humanos estão em contato com a ficção o tempo todo, ela é parte essencial de suas vidas: os sonhos ao dormir, a entrega ao universo da fabulação durante o dia. Acerca das produções literárias propriamente ditas, Candido reafirma a potencialidade humanizadora que elas possuem, encontrando, em certa medida, os escritos de Iser acerca das possibilidades da literatura: quando a obra se apropria de gestos, ações, temáticas cotidianas, ela rompe com os automatismos, permitindo uma maior reflexão sobre os elementos do mundo.

Isto é altamente significativo para o texto ficcional. No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. (ISER, 2002, p. 958)

O século XX se caracterizou pela violência e repressão extremadas (Umbach), tanto na Europa quanto na América Latina. A memória dos escritores que por eles passaram possui um caráter testemunhal, o que implica uma responsabilidade moral que não prescreve, é preciso que haja a escrita contra o **esquecimento**. Diante de uma realidade na qual o tempo oscila cada vez mais rápido, a imaginação do mundo pertence a mídias e dados difusos, nas quais tudo

se apaga, tudo se esquece. Porém, no mundo romanesco, não. Com Milan Kundera e Carlos Fuentes, as vozes ignoradas pelo discurso oficial recebem uma nova possibilidade de contar suas histórias. Dom Quixote continua a combater os moinhos de vento.

Referências Bibliográficas

- ALDANA SANTANA, Selene. Los 68: París-Praga-México. *Sociológica* (Méx.) [online]. 2008, vol.23, n.68, pp.229-235.
- CAMPOS, Julieta. *Función de la novela*. Editorial Joaquín Mortiz, 1973. CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- _____. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FUENTES, Carlos. *Geografía de la novela*. Fondo De Cultura Económica, 1993.
- HOMERO. *Odisseia*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2, p. 955-987, 2002.
- KUNDERA, Milan. *A brincadeira*. Trad. Teresa. Bulhões C. da Fonseca e Ana Lúcia Moojen Andrada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- _____. *A arte do romance*. Trad. Teresa. Bulhões C. da Fonseca. Companhia das Letras, 2016.
- _____. *A cortina: Ensaio em sete partes*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia Das letras, 2006.
- _____. "FUENTES E KUNDERA." *Anais do Jalla Brasil 2010*: 301.
- LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002 (2 vols.).
- UMBACH, Rosani Ketzer. *Memórias da repressão e literatura: algumas questões teóricas*. *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM/PPGL-Editores, p. 18, 2008.