



O IMAGINÁRIO DO EXÍLIO EM MILAN KUNDERA

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Universidade Aberta - CEIL

Resumo

Neste artigo propomo-nos abordar o imaginário do exílio em Milan Kundera. Antes mesmo de ter vivenciado o exílio em França, o autor, no seu romance de estreia, *Žert (A Brincadeira)*, terminado em 1965, conta o degredo de uma personagem depois de ter escrito um postal cujo conteúdo parece contestar a ortodoxia comunista. Ao exílio real associa-se um exílio mental, feito de incompreensões pela não partilha de um código comum assente na ironia. O exílio que, para muitos exilados, é uma experiência disfórica, surge no derradeiro romance, *A Ignorância*, em 2000, como algo de libertador para as duas personagens, Irena e Josef, à semelhança do que sustenta o Prémio Nobel franco-chinês, Gao Xingjian e o próprio Kundera ao testemunharem o facto de que ao escreverem em francês ultrapassaram o exílio e que, de certa forma, a pátria do escritor é a própria literatura.

Palavras-chave

Kundera, Milan; exílio; literatura checa; literatura francesa; séc. XX

Abstract

In this paper we intend to approach the imaginary of exile in Milan Kundera. Even before having lived in exile in France, in his first novel, *Žert (The Joke)*, finished in 1965, the author tells us about the exile of a character after writing a postcard whose content seems to challenge the communist orthodoxy. Mental exile joins real exile, made of misunderstandings arising from not sharing a common code based on irony. Exile, which for many expatriated is a dysphoric experience, emerges in the latest novel, *Ignorance*, in 2000, as liberating for two characters, Irena and Josef, in a way similar to what the Franco-Chinese Nobel Prize, Gao Xingjian and Kundera himself sustain when they witness the fact that when they write in French they surpass exile and that somehow a writer's homeland is literature itself.

Key-words

Kundera, Milan; exile: Czech literature; French literature: 20th Century

As várias aceções de «exílio», no *Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, balizam várias experiências de vida e territórios mentais, dos significados mais comuns: «acto ou efeito de exilar» aos menos usuais: «Condição do que se acha só, afastado do que lhe é querido», que encontram eco na obra do escritor francês de origem checa, Milan Kundera. O dicionário francês *Le Petit Robert*, além das aceções correntes que não se diferenciam do português, começa por dar a etimologia do termo.



étym. XIIIe; *exill* 1080 ◇ de l'ancien français *essil*, d'après le latin *ex(s)ilium*, de *exsilire* « sauter hors de ». « S'il y avait de beaux exils, Jersey serait un exil charmant » (Hugo).

A etimologia latina socorre-se de uma outra dimensão que é a de «saltar fora de» e que tanto remete para o sentido físico do termo como para o sentimento que o acompanha, tal como o descreve Camus num dos contos de *L'Exil et le royaume*¹, como para outro, mais simbólico e literário, onde o acto criativo se consubstancia no facto da criação estar fora do lugar-comum e da doxa. Se como no exemplo colhido em Victor Hugo não existem «belos» exílios, já para Kundera o lugar do exílio está longe de ser trágico por aí encontrar liberdade e paz².

Ao invés do heterónimo de Pessoa, Bernardo Soares, que diz em o *Livro do Desassossego*: «A minha pátria é a língua portuguesa», Kundera considera que o escritor não se reduz à língua que utiliza. Se pátria existe, ela é forçosamente multilingue, de Joseph Conrad a Samuel Beckett ou Nabokov ou a Tawada Yôko que tanto escreve em japonês como em alemão num projecto que apelida de exofonia: «uma viagem fora da língua materna». Sobre o exílio, esta autora, diz: «Ser exilado, é fazer-se arrancar a sua língua materna, é estar sem defesa. É ser despojado da sua língua materna e, num país que vos protege da perseguição, não poder comprar pão se não se falar uma língua estrangeira.»³ A identificação da língua com a pátria tem sido uma constante não só em autores portugueses e lusófonos mas também francófonos. Assim, o poeta e ensaísta Gabriel Audisio (1900-1978), na senda de um Pessoa, diz que «a língua francesa é a minha pátria», no que será seguido por muitos escritores de expressão francesa do Magrebe. Em resposta, Malek Haddad afirmará que a língua francesa é o seu exílio⁴. Parafraseando esta afirmação poder-se-á dizer de Kundera: a língua francesa é o seu exílio e acrescentar mas um exílio que se transforma progressivamente numa segunda pátria.

¹ «Le pays était ainsi, cruel à vivre, même sans les hommes qui, pourtant, n'arrangeaient rien. Mais Daru y était né. Partout ailleurs, il sentait exilé» in CAMUS, Albert - «L'hôte». In *L'Exil et le Royaume*. Paris : Gallimard, 1957, p. 105.

² É assim que é descrita a experiência do exílio por François Ricard, nos apontamentos denominados: «Biographie de l'oeuvre», do romance *Le Livre du rire et d'oubli*, publicado no primeiro volume da *Oeuvre*, de Milan Kundera, na colecção da Pléiade da Gallimard: «Après avoir connu l'existence d'un exilé de l'intérieur, le voici maintenant émigré, c'est-à-dire loin de son pays et de sa langue d'origine [...]. Cette coupure est loin d'être ressentie comme une tragédie.» (p.1450-1451)

³ Tradução minha do francês : «Être exilé, c'est se faire arracher sa langue maternelle, c'est être sans sa défense. Vous avez été dépouillé de votre langue maternelle, et dans un pays qui vous protège de la répression politique, vous ne pouvez acheter votre pain qu'en parlant une langue étrangère.» Tawada Yôko, «Exil de la langue, langue en exil» in *Imaginaires de l'exil dans les littératures contemporaines de Chine et du Japon*, ouvrage collectif sous la direction de Chantal Chen-Andro, Cécile Sakai et Xu Shuang , Arles, Ed. Philippe Picquier, 2012, p. 288.

⁴ «Au célèbre 'la langue française est ma patrie' d'un Gabriel Audisio, entraînant avec lui la totalité des écrivains pieds-noirs – d'Elissa Rhaïa à Albert Memmi – farouchement identifiés à la France par la langue, répond le non moins fameux 'la langue française est mon exil' de Malek Haddad et avec lui de bon nombre de francophones des ex-colonies.» Citado por BENSOUSSAN, Albert, «Littératures de l'exil». In *Encyclopédie Universalis 2011*. Versão em DVD-rom.



Do exílio dirá Edward Saïd que «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»⁵. A escrita do exílio é uma forma de anular esta fissura numa busca do tempo perdido.

Segundo o mesmo autor: «James Joyce escolheu o exílio, para dar força à sua vocação artística»⁶. Citando Richard Ellman, o biógrafo do autor de *Ulisses*, Joyce terá inventado literalmente uma querela com a Irlanda que foi alimentado ao longo dos anos, servindo-se desse desentendimento como motor da criação literária. E citando um monge do séc. XII, Hugues de Saint-Victor, para quem o ser perfeito é o que considera o mundo inteiro como uma terra estrangeira, E. Saïd tira a seguinte conclusão: «Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições». 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*.⁷ Metáfora musical que aplicada à esfera literária não seria de todo rejeitada por Kundera que tentou na sua obra, e na senda dos *Sonâmbulos* de Hermann Broch, aplicar princípios contrapontísticos na sua escrita.

O fecho de um país sobre si mesmo devido a questões políticas e ideológicas cria exílios: enquanto conduz alguns ao exílio e ao atravessamento de fronteiras, outros vivem a experiência de um exílio interior, sofrendo um sentimento de exílio na própria terra onde nasceram. É o caso de Ludvig de *A Brincadeira* mas também de Tomas, de Sabina ou de Tereza em *A Insustentável Leveza do Ser*.

Para Gao Xingjian, prémio Nobel de Literatura em 2000, nascido na China em 1940 e exilado em França, é necessária «ir além do exílio» para continuar a viver. Tendo escrito alguns dos seus últimos texto em francês, Xingjian considera que escrever numa outra língua que não o chinês permite-lhe ultrapassar o estatuto de exilado. O escritor no seu discurso de receção do prémio Nobel declarou: «O escritor que quer escapar ao suicídio e à censura e expressar-se com a sua própria voz não pode deixar de fugir» e continua um pouco adiante: «Se nos lembramos da história da literatura, no Oriente como no Ocidente, foi sempre assim: de Qu Yuan a Dantes, a Joyce, Thomas Mann, Soljenitsyne»⁸.

⁵ SAÏD, Edward W. - *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁸ Tradução minha do discurso do Nobel de Literatura, em 7 de dezembro de 2000: «L'écrivain qui veut échapper au suicide et à la mise à l'index, et s'exprimer avec sa propre voix, ne peut pas ne pas fuir. Si l'on se rappelle l'histoire de la littérature, en Orient comme en Occident, il en a toujours été ainsi : de Qu Yuan à Dante, à Joyce, Thomas Mann, Soljenitsyne» in XINGJIAN, Gao - «La raison d'être de la littérature» [em linha]. Estocolmo : Fundação Nobel. 2004. [Consult. 27 de janeiro de 2013]. Disponível em



Em diálogo com o seu tradutor, Noël Dutrait, Gao Xingjian confessa: «comecei a minha vida no exílio com o estatuto de refugiado político. Mas para mim tratava-se mais de uma espécie de emancipação»⁹. Nesta entrevista, o Nobel conta como, em 1990, aceitou uma encomenda do ministério da Cultura de França e resolveu escrever diretamente em francês, descrevendo o esforço para manter o mesmo grau de exigência literária que na sua língua materna. O resultado é uma peça contemporânea e muito francesa, segundo ele, que foi montado num dos mais prestigiados palcos, o Teatro du Rond-Point. Desta forma, sente que ultrapassou o seu estatuto de exilado, fazendo assim parte de um grupo de ilustre escritores que, no século XX, escreveram parte da sua obra em França.

Antes de mim houve Ionesco, depois Beckett. [...] Hemingway e Joyce também aí viveram. Escreviam em inglês e não se consideravam no exílio apesar de o estarem, na realidade. [...] Disse a mim mesmo, por que não escrever e expressar-me em duas línguas. Não há limite da fronteira, não há também a fronteira da língua. Não existe uma mentalidade, uma pretensa «mentalidade nacional», esta identidade nacional que é uma ideia completamente estúpida. [...] Ultrapassamos o estatuto de exilado.¹⁰

Exílio e Identidade

En France, j'ai éprouvé l'inoubliable sensation de renaître. Après une pause de six ans, timidement, je suis revenu à la littérature. Ma femme, alors, me répétait : «*La France, c'est ton deuxième pays natal.*»

Parole : Kundera et le monde moderne (*In Le Monde* de 24 de setembro de 1993).

O estrangeiro, esta figura de uma alteridade irreduzível, por vezes temida, questionado pela sua singularidade está no cerne mesmo da literatura: soldado ou invasor, missionário ou mercador, simples imigrante, apátrida ou exilado. O estrangeiro não é somente aquele que é de «outro país ou nação», é também, noutra aceção, a «Pessoa que pertence a outro grupo, a outra classe, a outro meio»¹¹. As personagens de Kundera são muitas vezes confrontadas com esta dupla não pertença. Exilados checoslovacos em Zurique de *A Insustentável Leveza*

http://www.svenskaakademien.se/en/the_nobel_prize_in_literature/laureates/gao_xingjian_1/nobel_lecture_gao_xingjian/92bff0c3-f26b-4808-b77a-00294a2d0f14

⁹ Tradução minha do francês: «J'ai commencé ma vie en exil avec le statut de réfugié politique. Mais pour moi il s'agissait plutôt d'une sorte d'émancipation.» XINGJIAN, Gao e DUTRAIT, NOËL – «Dépasser l'exil». In CHEN-ANDRO, Chantal, SAKAI, Cécile e SHUANG, Xu - *Imaginaires de l'exil dans les littératures contemporaines de Chine et du Japon*. Arles : Ed. Philippe Picquier, 2012, p. 150.

¹⁰ Tradução minha do francês: «Avant moi il y déjà eu Ionesco, puis Beckett. [...] Hemingway et Joyce y ont vécu eux aussi. Ils écrivaient en anglais, mais ils ne se sentaient pas en exil, même s'ils y étaient en fait. [...] Je me suis dit, pourquoi ne pas écrire et m'exprimer en deux langues. Il n'y a pas de limite de frontière, il n'y a pas non plus de frontière de la langue. Il n'y a pas non plus une mentalité, une prétendue 'mentalité nationale', cette identité nationale qui est une idée tout à fait stupide. [...] On dépasse le statut d'exilé.» «Dépasser l'exil» in *Imaginaires de l'exil dans les littératures contemporaines de Chine et du Japon*, op. cit., p. 152-153.

¹¹ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, p. 1592.



do Ser ou em Paris e na Dinamarca de *A Ignorância*, romance onde surge em eco a narrativa estruturante da figura do estrangeiro que é o Ulisses de Homero ou ainda estrangeiros no seu próprio país no seguimento de um humor mal interpretado como em *A Brincadeira*.

A figura do estrangeiro permite um descentramento do olhar, um distanciamento irónico e cáustico como em *Les Lettres persanes* de Montesquieu, forma epistolar do espanto face à realidade francesa, texto transposto dois séculos mais tarde pelo realizador Jean Rouch, em 1969, ao retratar dois nigerianos que descobrem Paris em *Petit à Petit*.

O carácter irreductível do estrangeiro deve-se simultaneamente à sua língua e códigos culturais, fonte de ambiguidades e de quiproquós, à sua identidade que o agarra a uma outra pátria, nação ou território, e a outras narrativas. A relação com o estrangeiro pode ir do fascínio à fobia¹², atitudes que excluem um real conhecimento do outro.

Podemos nos interrogar se Milan Kundera partilhando duas culturas e duas línguas, checa e francesa, não se tornou, para empregar uma expressão de Abdelkebir Khatibi, em um «estrangeiro profissional» que, segundo este ensaísta marroquino «percorre o ciclo da vida e da morte» e «os países, as culturas, submetendo-os à observação»¹³. É verdade que o escritor franco-checo desenvolveu na sua obra, de ficção e ensaio, uma longa reflexão sobre a existência que atravessa vários territórios físicos e mentais. As razões invocadas por François-Xavier Amherdt para estudar a problemática do estrangeiro em Paul Ricoeur podiam aplicar-se quase integralmente a Kundera:

Il vaut la peine d'ausculter la pensée de Ricoeur autour de la problématique de l'étranger pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il a enseigné de nombreuses années hors de France, notamment à Chicago, et qu'il s'est longtemps senti comme un étranger dans le milieu philosophique parisien dont il refusait d'épouser les modes, sartrienne ou structuraliste. Ensuite, parce que son œuvre invite constamment ses lecteurs au dépaysement en les entraînant dans des « contrées » peu familières aux « frontières » de la philosophie, en les mettant à l'école de disciplines inattendues au premier abord (psychanalyse, neurobiologie, théorie du droit...)¹⁴.

Como Ricoeur, Kundera teve a experiência de leccionar num país diferente do seu, primeiro na Universidade de Rennes e depois na École des Hautes Études en

¹² Attitude descritas por Daniel-Henri Pageaux na sua obra *La Littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin, 1994. Uma terceira atitude é analisado pelo autor (p. 72) a *philia* («filia»), atitude mais exigente passando pelo reconhecimento do Outro, nem superior, nem inferior, singular e insubstituível

¹³ KHATIBI, Abdelkebir - *Figures de l'étranger*. Paris : Denoël, 1987, p. 137.

¹⁴ AMHERDT, François-Xavier, «L'étranger' dans l'œuvre de Paul Ricoeur». In *Choisir* [em linha]. (2006). [Consult. 27 de janeiro de 2013], p. 24. Disponível em http://www.choisir.ch/index.php/societe/societe/item/download/105_3ce67f7566e029a886293fc4c27bb8eb



Sciences Sociales, transformando-se progressivamente num estrangeiro na sua Checoslováquia natal com as suas obras banidas das bibliotecas e da edição, depois da invasão russa de 1968, e finalmente perdendo a nacionalidade checa. Recebido e escutado durante os primeiros anos da sua estadia em França – é de assinalar que obtém a nacionalidade sob proposta do presidente François Mitterrand em 1981 – retira-se progressivamente da vida pública, deixando de aceitar entrevistas a partir de 1985, salvo raras respostas dadas por escrito a jornais de referência, tornando-se, de certa forma, novamente um estrangeiro na pátria de adopção.

Estrangeiro também o é pela sua obra marcada pelo hibridismo: os seus ensaios têm pontos de contacto com o memorialismo e o diarismo, enquanto os seus romances contém digressões sobre a música, a pintura, a literatura, a política que formam partes autónomas ensaísticas dentro da própria narrativa. De tal forma que o primeiro tradutor inglês de *Žert (A Brincadeira)*, David Hamblyn auxiliado por Olivier Stallybrass, assim como o editor inglês James McGibbon da editora Macdonald decidiram retirar um longo trecho do romance onde Kundera falava do folclore da Morávia, considerando que este excerto seria de pouco interesse literário para um leitor britânico. Perante a indignação do autor num artigo do *TLS*, datado de 30 de outubro de 1969, que comparava a censura comercial londrina à censura política moscovita, o editor explicou que a omissão visava evitar o tédio de um leitor inglês que seria semelhante à de um leitor morávio confrontado com «reflexões de uma personagem de um romance inglês sobre um campeonato provincial de cricket»¹⁵. Donde se poderá concluir que Kundera se devia assim cingir nas suas obras, sob pena de serem mutiladas nas suas traduções, a um denominador cultural comum.

As contingências da História, transformando um escritor nascido na antiga Checoslováquia num cidadão francês, colocam uma questão que não é despiciente em termos de identidade: será Kundera um escritor francês de origem checoslovaca, assim definido por François Busnel na revista *Lire*, em maio de 2005, ou um escritor checo de nacionalidade francesa? Robert Lévesque, num artigo sobre os escritores do exílio, coloca esta problemática de forma diferente: «Kundera écrit en français, ce qu'il fait depuis 1981 (depuis sa variation sur Diderot, Jacques et son maître), est-il encore un écrivain tchèque ? Non. Est-il devenu un écrivain français ? Non plus. Il est simplement Kundera, qui écrit en français là où il habite, où il mange, où il rêve.»¹⁶ Confunde-se, inclusive, por vezes a sua origem : Europa de Leste, Europa Central ou MittelEuropa? Simples pormenores biográficos dirão alguns mas que estão no âmago de mal-entendidos

¹⁵ Episódio citado por François Richard na sua «Biographie de l'œuvre» no fim do primeiro volume da *Œuvre* de Milan Kundera, publicado na prestigiada coleção da Bibliothèque de la Pléiade da editora francesa Gallimard, p. 1428.

¹⁶ LEVESQUE, Robert - «Milan Kundera : Malheureux, qui comme Ulysse...» *In Le Libraire. Bimestriel des librairies indépendantes* [em linha], Quebeque, 01/08/2003. [Consult. 27 de janeiro de 2013]. Disponível em <http://www.libraire.org/chroniques/litterature-etrangere/milan-kundera-malheureux-qui-comme-ulyse>



de que tem sido vítima o escritor¹⁷. Felizmente a literatura tem a virtude de conceder legitimidade acrescida a quem decide ilustrar as Letras do seu país de adoção e/ou de eleição. Nas letras francesas incluem-se desde sempre um José Maria de Heredia, nascido em Cuba, um Jules Supervielle, no Uruguai, ou um Julien Green proveniente dos Estados Unidos. Em textos e estudos recentes sobre literaturas de língua francesa poder-se-ão também encontrar nomes tão diferentes como Samuel Beckett, Jorge Semprum, Andreï Makine¹⁸ ou ainda mais recentemente um Jonhatam Littell, tendo estes três últimos recebidos prestigiados prémios literários franceses como o Femina ou o Goncourt. Contudo, ao querer tornar francês estes e outros autores, que tenham ou não adquirido a nacionalidade francesa, podemos apagar as singularidades, a sua «extranéité»¹⁹, as línguas nas quais se expressaram (e escreveram ou continuam de escrever como Vassilis Alexakis) originalmente.

Num artigo do *Le Monde*, de 7 de maio de 1994, intitulado «L'exil libérateur» e onde Kundera relata a intervenção de Vera Linhartova, aquando de um colóquio de dezembro de 1993 subordinado ao tema do exílio, no Instituto Francês de Praga, responde de certa forma à questão da identidade. Texto que será depois retomado no seu último livro de ensaios *Um Encontro*:

Quando Linhartova escreve em francês, continua a ser uma escritora checa? Não. Passa a ser uma escritora francesa? Também não. Está alhures. Alhures como outrora Chopin alhures como mais tarde, cada à sua maneira, Nabokov, Beckett, Stravinsky, Gombrowicz. [...] Seja como for, depois do seu texto radical e luminoso já não se pode falar do exílio como se falou até agora.²⁰

Na sua intervenção a escritora afirmou o seguinte: «Escolhi, pois, o país onde queria viver mas escolhi igualmente a língua que queria falar»²¹ e mais adiante continua: «Ouve-se muitas vezes dizer de um escritor, menos do que outros cidadãos, não é livre dos seus movimentos, pois permanece ligado à sua língua por laços indissolúveis. Mais uma vez, julgo tratar-se de mitos que servem de desculpa a pessoas temerosas»²². E ainda, «Assim, é meu direito afirmar que o meu exílio veio colmatar o que, desde sempre, era o meu caro desejo: viver alhures.»²³

¹⁷ Tratei da questão da identidade deste escritor em «L'oeuvre en français de Milan Kundera». In *Carnets. Revista electrónica de Estudos Franceses*. [em linha]. Aveiro: APEF (Associação Portuguesa de Estudos Franceses), Outono-Inverno 2009. Disponível em <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/download/440/401>

¹⁸ Este escritor de origem russa consta já de vários compêndios como por exemplo a antologia *L'Atelier de littérature française, Histoire et anthologie de la littérature française et francophone*, de Livia Fresco Zanini e Olivier Béguin, editado por La Spiga languages, em Itália, em 2002 ou o *Petit guide des littératures francophones*, de Jean-Louis Joubert, editado pela Nathan, em França, em 2006.

¹⁹ Conceito francês que não existe (por enquanto) em português e que designa o carácter do que é estrangeiro.

²⁰ KUNDERA, Milan – *Um Encontro*. Trad. de Isabel de St. Aubyn Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010. p. 121.

²¹ *Ibidem*, p. 120.

²² *Ibidem*, p. 120.

²³ *Ibidem*, p. 121.



Depois da Primavera de Praga e a invasão russa, Kundera perde o seu lugar de docente no Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos de Praga, os seus livros são retirados das bibliotecas e proibida a sua publicação, encontra-se assim apagado oficialmente do retrato da literatura. Em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, publicado em 1979, numa altura em que já estava radicado em França, o narrador evoca de forma irónica e amarga este episódio:

Estamos no Outono de 1977, o meu país dorme já há oito anos sob o doce e vigoroso abraço do império russo, Voltaire foi excluído da universidade e os meus livros, retirados de todas as bibliotecas públicas, estão fechados em qualquer cave de Estado. Ainda esperei alguns anos, depois entrei num carro e viajei para o mais longe possível, para oeste, até à cidade bretã de Rennes, onde encontrei, logo no primeiro dia, um apartamento no andar mais elevado da torre mais alta. No dia seguinte de manhã, quando o sol me acordou, percebi que aquelas grandes janelas davam para leste, para o lado de Praga.²⁴

Assim se desenha a armadilha do estrangeiro onde o escritor obrigado inicialmente a um exílio interior é, depois, forçado ao exílio físico.

A língua do escritor no exílio

Os erros grosseiros e as escolhas dos primeiros tradutores ingleses e franceses de *A Brincadeira* levaram Kundera a estar bem mais atento às traduções por contribuírem e participarem da difusão da obra e da sua universalidade, sobretudo a partir do momento em que as suas obras deixaram de ser publicadas em checo. A tradução é tão mais importante que, segundo o que afirma no seu livro de ensaios *A Cortina*, o romancista «abre-se ao mundo para além de sua língua nacional»²⁵, livrando-se, de certa forma, do exílio do monolinguismo. O exemplo que dá é esclarecedor: a maioria dos grandes romancistas só descobriu Rabelais em tradução. A reflexão sobre a língua, a traduzibilidade ou intraduzibilidade que passa por definições e etimologias de termos existentes ou forjados estão no centro das preocupações de Kundera, «litost» utilizado e definido em *O Livro do Riso e do Esquecimento* ou o termo «nostalgia» e as suas declinações em várias línguas europeias que ocupa quase duas páginas de *A Ignorância*.²⁶

Tanto nos seus romances como nos seus ensaios, Kundera sente a necessidade de redefinir, de afinar o sentido das palavras, de exercer a função metalinguística, verificando com frequência um código saturado de significados que gera incompreensões e mal-entendidos. Daí a lista de «palavras mal entendidas» que se desdobra em três partes em *A Insustentável Leveza do Ser*, destinada a clarificar o sentido de certos termos que provocam quiproquós entre os dois amantes deste

²⁴ KUNDERA, Milan – *O Livro do Riso e do Esquecimento*. Trad. de Tereza Coelho revista por Fernanda Frazão. 10ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. Col. Biblioteca de bolso. Literatura nº38, p.152.

²⁵ KUNDERA, Milan – *A Cortina*. Trad. de Maria da Graça Samagaio. Porto : Edições Asa, 2005, p. 57.

²⁶ KUNDERA, Milan – *A Ignorância*. Trad. de Miguel Serras Pereira. 7ª ed. Porto : Edições Asa, 2006, p. 7-8.



romance. O escritor dirá em *A Arte do Romance* que examina «o código existencial de Franz e o de Sabina»²⁷, acrescentando que «cada uma destas palavras tem um significado diferente no código existencial do outro.»²⁸ Daí igualmente esta lista de « Soixante-et-onze mots »²⁹ da edição original que se cinge a sessenta e nove na última edição definitiva da colecção *Pléiade*, em 2011, e que ocupa a sexta parte deste livro de ensaio. Esta lista tem um número variável de entradas consoante as traduções³⁰. Na versão portuguesa só já tem sessenta e sete, desaparecendo por exemplo a expressão «Chez-soi»³¹, a menos prolixa é a alemã com só sessenta e um. Estes vocábulos e locuções servem supostamente ao tradutor para identificar algumas palavras-chave do autor recorrentes na obra.

Os mal-entendidos existenciais dos amantes, da *Insustentável Leveza do Ser*, advêm do facto que as suas experiências languageiras só coincidem parcialmente, gerando por isso incompreensões que os afastam: «Compreendiam com toda a exactidão o sentido lógico das palavras do outro, mas não ouviam o murmúrio do rio semântico que corria através dessas palavras»³². A primeira palavra que surge neste «*Pequeno léxico das palavras mal entendidas* (primeira parte)» é «mulher». De imediato, o leitor descobre as diferenças abissais entre as duas personagens. Enquanto para Sabina ser mulher é «uma condição que não escolheu», já para Franz, o termo refere-se a um ideal que ultrapassa o sexo. O termo surge no texto em itálico para bem sublinhar a forma enfática com que é pronunciado: «Franz disse-lhe com uma estranha entoação: 'Sabina, você é uma *mulher*'»³³. Em *A Brincadeira*, o romancista destaca a estranha língua utilizada pelos membros do partido comunista checoslovaco através do itálico. O motor da intriga sendo uma inocente brincadeira escrita num postal enviado por Ludvik à sua amiga Marketa descrita como «uma dessas mulheres que levam tudo a sério». Sobre este postal diz Philippe Hamon que é «fiasco» do discurso irónico visto «une série de

²⁷ KUNDERA, Milan – *A Arte do Romance*. Traduzido do francês por Luísa Feijó e Maria João Delgado. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, p. 44.

²⁸ *Ibidem*, p. 44.

²⁹ KUNDERA, Milan – *L'Art du roman*. Paris : Éditions Gallimard, 1986.

³⁰ O número de entradas é variável consoante as edições e traduções. Esta lista foi inicialmente publicada na revista *le Débat*, de novembro de 1985, e contava então com oitenta e nove palavras. A lista vem na sequência de dissabores do autor com más traduções e visava clarificar algum léxico recorrente, algumas palavras-chave da obra kunderiana. O número de vocábulos e expressões varia, como bem o sublinha Pierre Ricard na sua «Biographie de l'œuvre», na página 1245 da referida edição de *Pléiade*.

³¹ Pela importância que esta expressão marca o imaginário do exílio em Kundera reproduzo o artigo tal como consta na versão francesa: «Chez-soi. Domov (en tchèque), das Heim (en allemand), home (en anglais) veut dire: le lieu où j'ai mes racines, auquel j'appartiens. Les limites topographiques n'en sont déterminées que par décret du cœur : il peut s'agir d'une seule pièce, d'un paysage, d'un pays, de l'univers. Das Heim de la philosophie allemande classique : l'antique monde grec. L'hymne tchèque commence par le vers : «Où est-il mon domov ?» On traduit en français : «Où est-elle ma patrie ?» Mais la patrie est autre chose: la version politique, étatique du domov. Patrie, mot fier. Das Heim, mot sentimental. Entre patrie et foyer (ma maison concrète à moi), le français (la sensibilité française) connaît une lacune. On ne peut la combler que si l'on donne au chez-soi le poids d'un grand mot (Voir Litanie.)»

³² KUNDERA, Milan – *A Insustentável Leveza do Ser*. 28ª ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2008. Tradução de Joana Varela, p. 108.

³³ *Ibidem*, p. 109.



catastrophes est déclenchée par la réception 'sérieuse' d'une carte postale de vacances 'ironique'»³⁴.

Escritor bilingue checo e francês e leitor de várias outras línguas, ele é tanto mais sensível às supostas evidências, ao intraduzível, aos idiotismos de toda a natureza. Neste âmbito, a palavra «litost», pela sua singularidade, ocupa um lugar à parte. Martin Rizek, no seu estudo *Comment devient-on Kundera*, de 2001, fala da «litost» e da sua suposta intraduzibilidade³⁵, termo que se refere a situações, nomeadamente históricas, únicas e que Kundera utiliza no romance *O Livro do Riso e do Esquecimento*.

Litost é uma palavra checa intraduzível noutras línguas. A primeira sílaba, que se pronuncia longa e acentuada, faz lembrar o queixume de um cão abandonado. Para o significado desta palavra não consigo encontrar equivalente noutras línguas, se bem que dificilmente conceba que seja possível alguém compreender a alma humana sem ela.³⁶

Intraduzibilidade contestada por Rizek para quem este termo corresponde bastante bem ao campo semântico dos termos «despeito», «ressentimento» e «rancor». A existir este carácter não convertível, ele deriva da singularidade da experiência e do *modus vivendi* checos. Adiante no texto, Kundera explica exactamente o que entende por este termo.

[...] não é de forma alguma por acaso que a noção de *litost* nasceu na Boémia. A história dos checos, essa história de eternas revoltas contra os mais fortes, essa sucessão de eternas revoltas contra os mais fortes, essa sucessão de gloriosas derrotas que abalaram o curso da História e conduziram à perda o próprio povo que a desencadeou, é a história da *litost*.³⁷

Esta noção de que fala Kundera é próxima da de «ressentimento» estudado por Marc Ferro no seu ensaio *O Ressentimento na História*³⁸ que vê na sua génese uma ferida, uma violência sofrida, uma afronta, um traumatismo colectivo. O que ele diz sobre os polacos poder-se-á em parte aplicar aos checos: «O passado dos polacos, a forma como eles o representam, expressa a profundidade do seu ressentimento»³⁹.

³⁴ HAMON, Philippe - *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, 1996, p. 37.

³⁵ RIZEK, Martin - *Comment devient-on Kundera*. Paris : L'Harmattan, 2001, p.281-82.

³⁶ KUNDERA, Milan - *O Livro do Riso e do Esquecimento*. p. 143-144.

³⁷ *Ibidem*, p. 178.

³⁸ FERRO, Marc - *O Ressentimento na História*. Alfragide: Editorial Teorema, 2009.

³⁹ Tradução minha de «Le passé des Polonais, tel qu'ils se le représentent, exprime tout du long la profondeur de leur ressentiment.» In FERRO, Marc - *Le Ressentiment dans l'histoire, Comprendre notre temps*. Paris : Odile Jacob, 2007, p. 118.



O «Kitsch»

Apesar do termo «Kitsch» nos ser familiar, ele não reveste em Kundera o sentido habitual de «mau gosto» associado a «popular». Este termo empregue em *A Insustentável Leveza do Ser* encontra-se explicado em *A Arte do Romance* na lista de palavras de que se falou precedentemente. No romance, esta palavra surge como um tema que interrompe a narrativa sob a forma de uma «digressão», segundo o termo empregue por Kundera em *A Arte do Romance*. No referido romance, o kitsch aparece como uma crítica cáustica a um dos ridículos do mundo contemporâneo, ocupando grande parte da sexta parte intitulada a «Grande Marcha», em referência à uma marcha extremamente mediatizada em prol dos direitos humanos na fronteira do Camboja. Kundera denuncia que, em política, o kitsch não é exclusividade dos países totalitários apesar deles usarem frequentemente em rituais de comunicação e propaganda. Na supracitada obra de Philippe Hamon, o crítico afirma a diferença entre o conceito original de kitsch e uma acepção mais moderna próxima da de Kundera: «Ce kitsch des régimes totalitaires modernes est plus lié à des cérémonies et à des mises en scène collectives qu'à des objets industriels comme au XIXe siècle.»⁴⁰

O olhar crítico da personagem de Ludvik, em *A Brincadeira*, o transforma num estrangeiro no seu próprio país depois do degredo ao qual é condenado. A surpresa que sente a personagem perante eventos propagandísticos - as cerimónias oficiais como o «bem-vindo aos novos cidadãos» - estende-se à perplexidade do narrador de um romance mais recente, *A Imortalidade*, que descobre em França outra forma de ditadura, a das imagens, designada num capítulo como “imagologia”, a não confundir com o conceito da Literatura Comparada. Provocador, Kundera propõe uma equivalência entre propaganda comunista e publicidade no mundo capitalista.

Imagologia! Quem terá sido o primeiro a forjar este neologismo magistral? Paul ou eu? Não importa. O que conta é que existe finalmente uma palavra que permite reunir debaixo de um só tecto fenómenos com denominações tão diferentes: agências publicitárias; conselheiros de comunicação dos homens de Estado; designers que projetam a linha de um novo carro ou o equipamento de uma sala de ginástica; criadores de moda e grandes costureiros; cabeleireiros; estrelas do *show business* que ditam as normas da beleza física, nas quais se inspirarão todos os diversos ramos da imagologia.⁴¹

A entrada da palavra «kitsch» em *A Arte do romance* evoca o sentido que lhe dá o autor em *A Insustentável Leveza do Ser*. Na versão francesa do célebre ensaio de Hermann Broch, a palavra «kitsch» é traduzida por «arte de pacotilha». Um contrasenso, segundo Kundera, pois Broch demonstra que o kitsch é algo diferente de uma mera obra de mau gosto. Há a atitude kitsch. O comportamento kitsch. A necessidade do kitsch do *homem-Kitsch (Kitschmensch)*: é a necessidade de se olhar ao espelho da mentira que embeleza e de aí se reconhecer com uma

⁴⁰ HAMON, Philippe - *op. cit.* p. 69.

⁴¹ KUNDERA, Milan - *A Imortalidade*. Miguel Serras Pereira. 6ª ed. revista. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012, p. 132.



satisfação enternecida. Para Broch, o kitsch está, historicamente, ligado ao romantismo sentimental do século XIX.⁴²

Kundera regressa a esta noção em *Um encontro* indicando que o paroxismo ordinário do romantismo na Europa Central conduz ao kitsch condenado pelas personalidades literárias do séc. XX, Kafka, Musil, Broch et Gombrovicz. Este kitsch, segundo Kundera, é para os escritores citados o «maior mal estético». Para Hermann Broch, a grandiloquência da ópera wagneriana é uma das manifestações às quais se oporá Janacek, antiromântico por excelência que, em finais do séc. XIX com *Jenufa* é um dos primeiros a compor uma ópera em prosa.

O exílio do imaginário

A distância entre romance e ensaio é por vezes ténue em Kundera. Não raras vezes, como já se viu anteriormente, surgem digressões que se podem considerar pequenos ensaios no interior dos seus romances. Este hibridismo em termos estruturais e formais também surge nos seus livros de ensaios. De tal forma que o escritor franco-checo falando de *Os Testamentos Traídos* dirá que «este ensaio foi escrito como um romance.

François Ricard, que tem ao longo dos anos acompanhado a obra de Kundera escrevendo os posfácios da maioria dos seus romances e editor da sua obra em dois volumes na prestigiada colecção da Pléiade, no *Essai sur l'œuvre de Milan Kundera, Le Dernier après-midi d'Agnés*, constata que a polifonia do eu do romancista permite o surgimento do ensaio no interior da obra romanesca. Discurso reflexivo e analítico que se debruça sobre problemáticas sociais ou políticas, sobre questões filosóficas, morais e estéticas: o folclore, a música, o cinema. As reflexões ensaísticas podem ser emitidas tanto por um narrador como por personagens. Por exemplo, o doutor Havel de *Risíveis Amores* pronuncia todo um discurso sobre o fim dos Dons Juan. Em *A Valsa do Adeus*, uma das personagens, Jakub através do seu estatuto de intelectual disserta no romance sobre a beleza, a inocência, a culpa, o amor ou a humanidade que podem ser considerados como fragmentos de ensaios. Em *A Vida não é aqui*, a diegese sobre o poeta Jaromil surge com comentários sobre a poesia, a juventude e a revolução. Na quarta parte de *A Brincadeira*, Jaroslav desenvolve uma série de considerações sobre o folclore e os contos morávios e, apesar de vários apontamentos sobre esta questão aparecerem com alguma frequência ao longo do texto, um trecho de várias páginas tem nitidamente o estatuto ensaístico interrompendo a progressão narrativa.

Na quarta parte de *A imortalidade*, Kundera evoca o que nomeia o processo das relações entre Goethe e Bettina, convocando testemunhas da defesa e acusação: Rilke, Romain Rolland, Eluard. O último capítulo é consagrado a um diálogo imaginário entre Goethe e Hemingway quando este último, que «passeava pelos atalhos do além»⁴³, encontra o autor de *Werther*. Os dois autores que dissertam

⁴² KUNDERA, Milan – *A Arte do Romance*, p. 155-156.

⁴³ KUNDERA, Milan – *A Imortalidade*, p. 241.



sobre a morte são transformados ironicamente nas criaturas de um outro criador numa *mise en abyme* que denuncia o estatuto da ficção. Assim diz jocosamente o autor alemão: «Não se faça de tolo, Ernest – disse Goethe. – Você bem sabe que neste momento somos apenas a fantasia frívola de um romancista que nos faz dizer coisas que provavelmente nunca diríamos.»⁴⁴ Assim através de testemunhos, reais ou imaginários, que tenham ou não escrito sobre Goethe, Kundera desenvolve no romance num estilo ensaístico reflexões sobre o que ele chama o *Homo sentimentalis*, definido como aquele que, dotado de sentimentos, como qualquer um, os transforma em valores e é tentado a exibi-los.

Os três últimos romances escritos diretamente em francês: *A Lentidão*, *A Identidade* e *A Ignorância*, têm, apesar de serem de menor dimensão, numerosas partes ensaísticas. O primeiro interroga-se sobre o hedonismo, a glória, sobre o sentimento de ser um eleito ou disserta sobre um poema de Apollinaire, o último deste ciclo debruça-se sobre os termos que giram em torno do conceito de «nostalgia», sobre o regresso de Ulisses ou sobre Arnold Schönberg, compositor de que falaremos adiante.

Os romances de Kundera são assim literalmente invadidos – o que poderá ter afastado alguns leitores – por reflexões nem sempre diretamente relacionadas com a diegese⁴⁵. As digressões, glosas, observações sobre a filosofia, a música ou o léxico ocupam um espaço bastante vasto onde por vezes existem contradições, redundâncias, onde a demonstração é contaminada pelo gosto do paradoxo, onde a dúvida insinua-se sob forma de ironia, onde o sentido é instável, o discurso recursivo, a língua polissêmica, em suma literária. Como bem o expresso François Ricard no estudo já citado, *Le Dernier après-midi d'Agnès*, o romance, para Kundera, que «não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral»⁴⁶. Sendo o conhecimento a única moral do romance não quer dizer, contudo, que ele tenha a mesma natureza que o conhecimento filosófico ou científico e que as suas propostas e hipóteses possam ser verificadas ou validadas. Trata-se de um conhecimento atravessado pela perplexidade, percorrido por contradições como afirma o crítico da obra kunderiana.

O último romance de Milan Kundera, *A Ignorância*, conta o regresso à República Checa, na sequência da Revolução de veludo, de antigos exilados, Irena e Josef, vinte anos depois de terem deixado o seu país. Neste curto romance surgem inúmeros apontamentos sobre arte e literatura com, nomeadamente, referências a escritores checos, o poeta Jean Skacel, morto literalmente de tristeza ou a

⁴⁴ KUNDERA, Milan – *A Imortalidade*, p. 243.

⁴⁵ Cientes disso os adaptadores para o cinema de *A Insustentável Leveza do Ser*, o argumentista Jean-Claude Carrière e o realizador Philip Kaufmann, em 1988, reduziram o romance a uma história de amores cruzadas com um pano de fundo histórico, retirando o motivo do eterno retorno nietzschiano que abra a obra, assim como as referências a Beethoven. Estas liberdades com a obra – única adaptação de uma obra de Kundera – terão profundamente desgostado o romancista, contribuindo para um progressivo sentimento de incompreensão.

⁴⁶ Tradução minha de « le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral »



compositores como Stravinski cujo nome surge associado à sua rivalidade com Schönberg. A figura do músico austríaco, forçado, também ele ao exílio, é predominante no romance na sua relação à música do século XX onde é descrito através de ambições que parecem hoje pueris. Outra figura evocada é a de Ulisses e o seu regresso: «acariciou a velha oliveira para se certificar de que ela continuava a ser como há vinte anos.»⁴⁷ Sem nenhuma transição, privilégio desta ficção ensaística que funciona e avança por associação de ideias, Kundera passa da evocação do regresso de Ulisses ao exílio sem retorno de Schönberg.

Em 1950, quando Arnold Schönberg estava há catorze anos nos Estados Unidos, um jornalista americano fez-lhe algumas perguntas perfidamente ingénuas: é verdade que a emigração faz com que os artistas percam a sua força criadora? Que a sua inspiração murcha quando as raízes do país natal deixam de a alimentar?⁴⁸

A esta pergunta, que muito diz respeito ao escritor desenraizado que é Milan Kundera, o escritor responde interpelando o leitor: «Imagine-se. Cinco anos depois do Holocausto! E um jornalista americano não perdoa a sua falta de apego por esse pedaço de terra onde, diante dos seus olhos, o horror dos horrores fora levado a cabo!» O capítulo seguinte é quase inteiramente consagrado a uma reflexão sobre a História: «Como machadadas, as grandes datas marcam o século XX europeu»⁴⁹. É analisada a sua incidência sobre os destinos individuais sejam eles de personalidades conhecidas, a do poeta Jan Skacel, ou de personagens de ficção como Irena e marido, emigrando para França em 1969. A conclusão deste capítulo versa sobre as falhas das previsões históricas, políticas ou mesmo estéticas onde se recupera o nome de Schönberg anteriormente citado: persuadido de ter aberto à história da música, por meio da sua estética de doze notas, horizontes longínquos, Arnold Schönberg declarava em 1921 que, graças a si, a soberania (não disse «glória», disse *Vorherrschaft*, «soberania») da música alemã (ele, vienense, não disse música «austríaca», disse «alemã») estaria garantida durante os próximos cem anos (cito-o com fidelidade, falou de «cem anos»). Quinze anos depois desta profecia, em 1936, foi banido, na sua qualidade de judeu, da Alemanha (dessa mesma Alemanha cuja *Vorherrschaft* quisera garantir) e, com ele, toda a música baseada na sua estética de doze notas (condenada como incompreensível, elitista, cosmopolita e hostil ao espírito alemão).

O prognóstico de Schönberg, por mais enganador que tenha sido, continua a ser no entanto indispensável para quem queira compreender o sentido da sua obra, que não se acreditava destrutiva, hermética, cosmopolita, individualista, difícil, abstracta, mas profundamente enraizada no «solo alemão» (sim, ele falava do «solo alemão»); Schönberg acreditava que estava a escrever não um fascinante epílogo da história da grande música europeia (é assim que me sinto inclinado a compreender a sua obra), mas o prólogo de um glorioso futuro que se desdobrava a perder de vista.⁵⁰

⁴⁷ KUNDERA, Milan – *A Ignorância*, p. 9.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 12.



No capítulo 39, quase no fim do romance, a figura de Schönberg reaparece para servir de ponto de partida de uma nova reflexão sobre os erros de apreciação quanto ao futuro, erro comum partilhado pela humanidade. Kundera retoma – utilizando a técnica da repetição que é constante em toda a sua obra romanesca – o cruel e irónico destino do compositor, de que se já se falava na citação anterior, da sua revolta contra Stravinski, que negligenciava os juízos futuros, e que considera que entre ele, Schönberg e o escritor Tomas Mann, a posteridade escolheria o seu nome. Sibilamente, Kundera constata que vinte anos depois da morte do compositor vienense, o seu nome foi afastado das salas de concerto e deixou de ser referido. Depois do exílio físico do compositor, o exílio estético póstumo. Se tal aconteceu foi simplesmente por não mediar as consequências de uma bactéria que o compositor já tinha contudo detectado por volta de 1930. Kundera cita o músico: «A rádio é um inimigo, um inimigo impiedoso que irresistivelmente avança e contra o qual toda a resistência é em vão» e continua: «atafulha-nos de música (...) sem se perguntar se temos a vontade de a ouvir, se temos a possibilidade de a perceber», de tal modo que a música se torna um simples ruído, um ruído entre outros ruídos»⁵¹. Dito isto, a conclusão do capítulo só podia ser brutal e desesperada numa visão de pesadelo onde os cadáveres de Schönberg e de Stravinski flutuam num ruído de notas e são arrastados para o nada. Trecho que pelo seu desespero faz lembrar a parte final do filme *Europa* de Lars von Trier. Este capítulo sobre o compositor austríaco e a música transformada em ruído ecoa em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, escrito uns vinte anos antes quando o seu autor, já instalado em França, pensara renunciar à escrita. Neste romance de 1978, estruturado em torno de variações, deparamo-nos com uma afirmação algo surpreendente e que corresponde bem ao teor amargo e pessimista do livro:

Na época em que Arnold Schönberg fundou o império da dodecafonía, a música estava mais rica do que nunca e embriagada pela sua liberdade. A ideia de que o fim pudesse estar tão próximo não a florava a mente de ninguém. Não havia fadiga! Não havia crepúsculo! Schönberg estava animado pelo mais juvenil espírito de audácia. [...] A história da música terminou com a expansão da audácia e do desejo.⁵²

O capítulo seguinte clarifica este enunciado, a música desapareceu não no silêncio mas na música transformado em ruído: «Sai dos altifalantes pendurados nas paredes das casas, das terríveis máquinas sonoras instaladas nos apartamentos e nos restaurantes, dos pequenos transístores que as pessoas trazem na mão, pelas ruas»⁵³. Neste universo dominado pelo ruído já não há espaço para os compositores na sua diversidade expressiva: «Schönberg morreu, Ellington morreu, mas a guitarra é eterna.»⁵⁴ O fim do capítulo expressa bastante bem este desespero quando o narrador recorda que o presidente checoslovaco Husak, sensível ao facto de um músico pop, Karel Klos, partir para o estrangeiro, em 1972, instiga-o a regressar porque tudo lhe será perdoado. A explicação desta proposta

⁵¹ *Ibidem*, p. 101.

⁵² KUNDERA, Milan – *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p. 210.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.



encontra mais adiante a sua explicação: «Karel Gott (curiosamente o nome é assim transcrito na tradução) representava a música sem memória, essa música em que estão para sempre sepultados os ossos de Beethoven e de Ellington, as cinzas de Palestrina e de Schönberg.⁵⁵» Num universo invadido pelo ruído o autor e as suas personagens acabam por viver num exílio da música.

Nos seus livros de ensaio, do primeiro, em 1986, *A Arte do Romance*, até ao último, publicado em 2009, *Um Encontro*, Arnold Schönberg é também uma figura recorrente quando se trata de analisar uma trajetória e obra singulares.

Em *Os Testamentos Traídos*, de 1993, são inúmeras as referências a este e outros compositores e por isso poder-se-á considerar este como o mais «musical» de todos os seus livros de ensaios. Schönberg é mencionado, na terceira parte intitulada «Improviso em homenagem a Stravinski». Kundera fala neste capítulo da conferência radiofónica de Schönberg, em 1931, onde evoca os seus mestres, em primeiro lugar, Bach e Mozart e, em segundo lugar, Beethoven, Wagner e Brahms. Relatando a conferência, o ensaísta identifica os contributos de cada um deles. Em Bach, «a arte de inventar grupos de notas tais que se possam acompanhar a si próprios» e «a arte de criar o todo a partir de um núcleo só». Para Kundera, estes dois princípios resumem toda «a revolução dodecafónica». Continuando, a digressão, Kundera cita Glen Gould que, depois de um concerto moscovita onde acabara de interpretar Webern, Schönberg e Krenek, afirmando que os grandes princípios da música do século XX se encontram na música composta por Bach vários séculos antes. Ao afirmar tal coisa, tratava-se segundo Kundera de «uma provocação maduramente pensada: o realismo socialista, doutrina então oficial da Rússia comunista, combatia o modernismo em nome da música tradicional»⁵⁶. Adiante, o autor cita Adorno que, na sua *Filosofia da nova música*, em 1949, «descreve a situação da música como se fosse um campo de batalha política», são estes os termos usados, em que Schönberg corresponde a um «herói positivo representando o progresso» e, ao invés, Stravinski faz figura de um «herói negativo da Restauração»⁵⁷. No pensamento de Kundera, algumas páginas depois, estas duas figuras da música do século XX estão no mesmo plano: «quiseram abraçar *todos* os séculos da música, re-pensar, re-compor a escola de valores de *toda* a sua história»⁵⁸. Na realidade, o propósito principal do capítulo é o de revalorizar o conjunto da obra do compositor russo - daí a palavra «Homenagem» associada ao seu nome e não ao do compositor austríaco - que passou do «antigo folclore a Pergolèse que lhe proporcionou *Pulcinella*»⁵⁹. Na realidade pouco se sabe desta obra do compositor italiano que poderá ser apócrifa. Tal como aconteceu com Vivaldi redescoberto por Bach, Pergolesi deve muito ao compositor russo e sua *Pulcinella* acabou por suplantam a versão original. Neste capítulo, o último desta terceira parte sobre Stravinski, Kundera intitula-o em francês «Le chez-soi de

⁵⁵ *Ibidem*, p. 212.

⁵⁶ KUNDERA, Milan - *Os Testamentos Traídos*. Porto: Edições Asa, 1994. p. 56.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 89.



Stravinski», traduzido em português por «O lugar próprio de Stravinski»⁶⁰ e refere que as várias fases da obra do compositor estão intimamente ligadas às suas estadias em países diferentes. «A vida de Stravinski divide-se em três partes de quase igual comprimento, diz o autor: Rússia: vinte e sete anos, França e Suíça francófona: vinte e nove; América: trinta e dois»⁶¹ A descrição que faz do exílio, ou melhor dizendo para empregar o termo do autor, da «emigração» de Stravinski podia quase se aplicar a Kundera se substituísse os nomes de compositores por escritores:

Sem sombra de dúvida. Stravinski trazia consigo a ferida da emigração, como todos os outros; sem sombra de dúvida, a sua evolução artística teria tomado um caminho diferente se tivesse podido permanecer onde nascera. Com efeito, o começo da sua viagem através da história da música coincide pouco a pouco com o momento em que o seu país natal deixa de existir para ele; tendo compreendido que nenhum outro país o pode substituir, encontra na música a sua única pátria; não se trata de um bela maneira de dizer lírica da minha parte, é o que penso do modo mais concreto possível: a sua única pátria, o seu único lugar próprio, era a música, toda a música de todos os músicos, a história da música; foi aí que ele decidiu instalar--se, deitar raízes, habitar; foi aí que acabou por descobrir os seus únicos compatriotas, os seus únicos próximos, os seus únicos vizinhos, de Pérotin a Webem: foi com eles que travou uma longa conversa que só com a sua morte seria interrompida.⁶²

Sempre neste livro de ensaios, Kundera fala do compatriota Janacek de forma muito subjectiva que ele próprio reivindica:

[...] é o criador da estética da ópera mais importante, em meu entender, da época da arte moderna.

Digo «no meu entender», porque não quero esconder a minha paixão pessoal por ele. No entanto, creio não me enganar porque a façanha de Janacek foi enorme: descobriu para a ópera um novo mundo, o mundo da prosa.⁶³

Desta forma, Janacek está próximo do que Kundera nomeia de «revolução flaubertiana», evocando o episódio da feira, ou comício agrícola, onde Rodolphe declara o seu amor a Emma Bovary em contraponto ao anúncio da entrega dos prémios agrícolas. Na ópera, Janacek vai romper com a extrema estilização irrealista do séc. XIX que outros irão prosseguir de «forma mais radical» no séc. XX: Honegger, Bartók, Schönberg ou Stravinski.

No seu último volume publicado, *Um Encontro*, que Kundera não classifica como «ensaio» mas contém em epígrafe o termo utilizado como título da obra⁶⁴, o autor franco-checo denomina um dos seus capítulos «Esquecimento de Schönberg».

⁶⁰ Sobre este conceito intraduzível ver a nota 29.

⁶¹ KUNDERA, Milan – *Os Testamentos Traídos*, p. 88.

⁶² *Ibidem*, p. 89.

⁶³ *Ibidem*, p. 123.

⁶⁴ «...um encontro entre as minhas reflexões e as minhas recordações; entre os meus velhos temas (existenciais e estéticos) e os meus velhos amores (Rabelais, Janacek, Fellini, Malaparte...)...» Aos oitenta anos, o autor parece já não estar disposto ao «ensaio» mas prefere-lhe o «encontro» ou melhor o «reencontro».



Neste capítulo, Kundera refere um encontro que teve, logo a seguir à Segunda Guerra, com um casal de sobreviventes do campo de concentração modelo de Terezin, concebido para lograr os «ingênuos da Cruz-Vermelha internacional»⁶⁵ onde eram reagrupados intelectuais e artistas da Europa Central que, apesar dos sofrimentos, encontravam a coragem de viver organizando concertos e recitais.

Hoje, a sua actividade intelectual deixa-nos interditos; não me refiro unicamente às obras que conseguiram criar (estou a pensar nos compositores! Em Pavel Hass, aluno de Janacek, que me ensinara, na minha infância, a composição musical! E em Hans Kras! E em Gideon Klein! E em Ancerl, que se tornou um dos maiores chefes de orquestra da Europa !) mas talvez ainda mais na sede de cultura que, nestas condições terríveis, se apoderou de toda uma tereziana.⁶⁶

Para os prisioneiros do campo de Terezin que viviam um presente doloroso, o que importava não esquecer era a memória que tinham de grandes compositores vianenses. Neste mesmo capítulo, Kundera debruça-se sobre uma questão que tem sido muito discutida e posto em prática por vários países europeus onde foram cometidas as piores atrocidades no século XX: «o dever de memória». O fim do capítulo é bastante desesperado e paradoxal: os carrascos são relembrados e os compositores condenados ao degredo são esquecidos, o que me servirá de conclusão deste percurso em torno do tema do exílio em Milan Kundera, entre memória e esquecimento:

Certo dia, debatendo este assunto, perguntei a um amigo: «... e conheces *Um Sobrevivente de Varsóvia?*—Um sobrevivente? Qual? Não sabia do que eu estava a falar. Contudo, *Um Sobrevivente de Varsóvia (Ein Uber/ebenderaus Warschau)*, oratória de Arnold Schönberg, é o maior monumento que a música dedicou ao Holocausto. Toda a essência existencial do drama dos Judeus do século XX ali está conservada viva. Em toda a sua terrível grandeza. Em toda a sua terrível beleza. Batemo-nos para que os assassinos não sejam esquecidos. E Schönberg, esquecemo-lo.⁶⁷

⁶⁵ KUNDERA, Milan – *Um Encontro*, p. 169.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 171.