

A crise do sentido moderno da história em “A insustentável leveza do ser”

Betzaida Mata Machado Tavares¹

Apresentação

O sentido moderno da história por estar fundado nas idéias de causalidade, linearidade e progresso, garante coerência e unidade ao curso dos acontecimentos humano, opondo-se, portanto, à idéia de que possam estar abandonados ao acaso.

Nas últimas décadas do século XIX, o discurso da Razão como forma de se chegar à verdade universal entra em crise. Tendo sido dos primeiros a combater a “*tiranía da razão sobre o sentido histórico*” e o “*mais radical formulador da crise do racionalismo moderno*”(REIS, 2005:42), Nietzsche situa a razão e o conhecimento como invenções humanas e, portanto, insignificantes diante da natureza (NIETZSCHE, 1983:45).

Dessa forma, não há uma razão externa à própria percepção humana que governe a natureza e o curso dos acontecimentos. Com esse enunciado, Nietzsche coloca em questão o próprio sentido moderno da história. Se não há uma racionalidade que governa a marcha da história, não há um fim último para o qual o curso dos acontecimentos desembocaria.

Ao romper com essa perspectiva teleológica, Nietzsche concebe um tempo em que não há origem, nem fim, um tempo infinito “para frente e para trás”. Nesse tempo, em que as coisas não vêm a ser nem perecem, o mundo é concebido como uma grandeza de forças determinadas que se movimentam criando diferentes combinações entre si. A possibilidade de combinação dessas forças é finita, uma vez que a grandeza de forças é determinada. Porém, como essas forças operam num tempo infinito “para frente e para trás” essas combinações necessariamente se repetem. Nisso consiste a idéia do eterno retorno:

Outrora se pensava que a atividade infinita no tempo requer uma força infinita, que nenhum consumo esgotaria. Agora pensa-se a força constantemente igual, e ela não precisa mais tornar-se infinitamente grande. Ela é eternamente ativa, mas não pode mais criar infinitos casos, tem de se repetir: essa é a minha conclusão (NIETZSCHE, 1983:387)

O universo, portanto, constitui um círculo fechado em si mesmo, que vive de si próprio, movimentando-se pela combinação de suas forças, sem sofrer qualquer perda ou

¹ Professora do Centro Universitário do Leste de Minas Gerais. Mestre em História pela UFMG.

acréscimo, sem interferência de nenhuma ação externa. Não progride, não caminha em direção a um fim, não vem a ser nem perece. Sendo assim, o mundo é visto como um jogo de forças cuja dinâmica se desenvolve pela vontade de potência. Nessa perspectiva, a história como conhecimento só pode ter valor na medida em que alimenta a força e a vontade de potência, servindo à vida. E uma história que serve a vida não pode se pretender universal, pois o discurso homogeneizante distancia-se da vida em suas particularidades.

Portanto, pode-se perceber uma inversão do papel do acaso na história em relação ao projeto moderno. Se este último nega o acaso ao encadear os acontecimentos humanos numa perspectiva linear e progressiva, em Nietzsche o movimento da história se dá por sucessivos acasos, na medida em que não existe um sentido pré-estabelecido. Contudo, isso não significa a ausência total de sentido, mas sim que ele não é dado *a priori*. Ao contrário, os sentidos são construídos por indivíduos concretos: *É claro que a minha vida não tem uma finalidade, já que devo o meu nascimento ao acaso; que eu possa dar para mim uma finalidade, isso já é outra coisa.*(NIETZSCHE, 2005:239)

Diante disso, pretende-se neste artigo analisar como essa crise do projeto moderno está presente na narrativa do livro “*A insustentável leveza do ser*” escrito por Milan Kundera e publicado em 1982. O eixo condutor do enredo não é a linearidade temporal e sim os diferentes significados que seus quatro protagonistas – Tomas, Tereza, Sabina, Franz – dão à própria vida e às suas experiências que se entrecruzam. Além de sua narrativa ser conduzida pela alternância dos diferentes pontos de vista de seus protagonistas, pode-se dizer que o texto tem uma perspectiva cíclica. Isso não significa que os mesmos fatos sejam narrados mais de uma vez, mas o enredo se desenvolve de maneira que há uma repetição que marca a trajetória das quatro personagens independentemente da diversidade das experiências. Essa repetição situa-se, fundamentalmente, nos significados que cada uma delas atribui a suas experiências, que são diversas.

A tensão crucial do texto diz respeito ao antagonismo peso/leveza. A leveza, aqui, refere-se à ausência total de fardo, à obra do acaso, ao efêmero, àquilo que, por isso mesmo, torna-se insignificante. O peso seria a uniformidade, aquilo que se repete e impõem-se com o imperativo do “tem que ser assim”. Ao mesmo tempo é *a imagem da realização vital mais intensa. Quanto mais pesado o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é* (KUNDERA, 1999:11).

Nessa análise acerca do romance de Kundera iremos focar três aspectos: 1) o papel do acaso e do determinismo; 2) o esfacelamento e a multiplicação dos sentidos; 3) a uniformidade e as singularidades.

I – O acaso e o “tem que ser assim”

Tomas e Tereza conheceram-se por acaso. Ou antes, por obra de seis improváveis acasos como Tomas constatou quando já estavam juntos há sete anos: o chefe do departamento em que Tomas trabalhava fora convocado para cuidar de um caso grave de meningite na cidade onde Teresa morava, o chefe estava com ciática e mandou Tomas em seu lugar. Tomas ficou hospedado no hotel em que Tereza trabalhava e, como tinha um tempo livre antes da partida do trem, foi sentar-se em uma mesa do restaurante e Tereza, que estava trabalhando naquele horário o serviu. O caso grave de meningite, a ciática do chefe, a escolha do hotel, a disponibilidade de tempo antes da partida, Tereza estar em seu horário de trabalho e a mesa de Tomas ser servida por Tereza: aquilo que os manteria juntos até a morte fora obra de seis eventos casuais, não havia nenhuma necessidade intrínseca naquele encontro.

Contudo, a repetida escolha por permanecerem juntos não foi obra do acaso, mas de uma idéia de necessidade que passou a reger a relação entre os dois. Assim, quando Tereza, algum tempo depois de ter conhecido Tomas, viaja até Praga para ir ao seu encontro ele, tomado de paixão e como quem cumpre um dever, acolhe-a em seu apartamento, casa-se com ela e pouco tempo depois, os dois mudam-se para a Suíça. Quando Tereza decide deixá-lo e voltar para Praga, Tomas, mais uma vez como quem segue o imperativo de uma necessidade, retorna à Tchecoslováquia, não obstante todas as adversidades políticas pelas quais o país atravessava.

A escolha, revestida com o peso de uma necessidade que impera, torna-se um fardo, e a leveza inicial que marcou o primeiro encontro dos dois é perdida. O último quarteto de Beethoven marca a decisão tomada por Tomas: “Tem que ser assim”. O narrador, em suas várias reflexões que permeiam o romance, apresenta essa necessidade como uma escolha, um sentido construído pelos indivíduos: *Todos acreditamos que é impensável que o amor de nossa vida possa ser uma coisa leve, uma coisa que não pese nada; achamos que nosso amor é o que devia ser, que sem ele nossa vida não seria nossa vida.*(KUNDERA, 1999:47).

Na narrativa de Kundera, quando indivíduos e instituições passam a agir sob o imperativo do “tem que ser assim”, a repetição se instaura. Nesse momento, a leveza do

efêmero, daquilo que surge do acaso, torna-se peso e, ao mesmo tempo, adquire sentido. É sob essa perspectiva que o narrador evoca o “eterno retorno”:

O mito do eterno retorno afirma, por negação, que a vida que desaparece de uma vez por todas, que não volta mais, é semelhante a uma sombra, não tem peso, está morta por antecipação, e por mais atroz, mais bela, mais esplêndida que seja, essa atrocidade, essa beleza, esse esplendor não têm o menor sentido.(KUNDERA, 1999:9)

Para o narrador, portanto, o que dá sentido à vida seria o eterno retorno e esse, por sua vez, constituiria a repetição, o peso e, conseqüentemente, a proximidade com a vida. Sua narrativa se apropria do eterno retorno numa construção de um jogo de opostos: de um lado, o peso, a necessidade, a repetição (o eterno retorno); de outro, a leveza insustentável, o acaso, o efêmero e evanescente.

Contudo, algumas questões devem ser postas ao analisarmos essa apropriação do eterno retorno que se funde à questão crucial presente nessa narrativa, qual seja, o antagonismo peso/leveza nas relações humanas. Em primeiro lugar, não parece haver, no eterno retorno de Nietzsche, espaço para uma oposição entre o efêmero e o retorno: o mundo é um acúmulo finito de forças que se combinam por obra do acaso e, em algum momento, essas combinações se repetem já que atuam num tempo infinito *para frente e para trás*. Não há espaço, portanto, para a evanescência:

Este mundo: uma monstruosidade de força, sem início, sem fim, uma firma, brônzea grandeza de força, que não se torna maior, nem menor, que não se consome, mas apenas se transmuda, inalteravelmente grande em seu todo (...) cercada de nada como seu limite, nada de evanescente, de desperdiçado, nada de infinitamente extenso, mas como força determinada posta em um determinado espaço (...) Esse mundo é a vontade de potência, é nada além disso! (NIETZSCHE, 1983:397)

Para o narrador do romance o grande peso do eterno retorno consiste no fato de que quando a repetição de um evento brutal se repete, torna-se *um bloco que se forma e perdura* e exatamente essa repetição iria revesti-lo com o imperativo do “tem que ser assim”. Assim, a impressão que se tem é que, embora recorra a Nietzsche e apresente questões que são postas pela crise do projeto moderno, a presença do sentido moderno de história neste enredo se torna imperativa e isso pode ser observado na análise da forma como necessidade e acaso são apresentados. Na trajetória das quatro personagens, o que permanece, o que faz sentido é aquilo que, começando como obra do acaso, reveste-se do imperativo da necessidade, do tem que ser assim. Ainda que isso seja fruto da opção dos indivíduos, ainda que o preço que se pague por isso seja a perda da leveza, é essa necessidade que dá sentido,

que é real; mesmo porque, a leveza para os indivíduos é insustentável. O acaso que não se incorpora ao imperativo do “tem que ser assim”, deixa de existir, torna-se “semi-real”, “insignificante”.

II – As palavras incompreendidas: a multiplicação dos sentidos

A crise do projeto moderno põe em xeque a verdade universal, o sentido único. O aprofundamento dessa crise ao longo do século XX, denominado pós-modernidade por alguns de seus intérpretes, leva a um esfacelamento e uma multiplicação do sentido:

Na pós-modernidade, o universal se pulveriza em indivíduos, fragmenta-se. Não há mais supracritérios que possam decidir entre o ser e o dever ser. A comunicação, a intersubjetividade tornam-se quase impossíveis. Os consensos possíveis são provisórios, locais e precários. Predomina o dissenso, o jogo de linguagens divergentes. (REIS, 2005:45)

Na narrativa de Kundera, a multiplicação dos sentidos e a impossibilidade de comunicação apresentam-se de forma mais evidente na terceira parte do livro, em que se narra o romance entre Sabina – uma artista plástica tcheca, amante de Tomas – e Franz, um professor universitário suíço, casado com uma francesa.

Estabelecendo um “pequeno léxico de palavras incompreendidas” o narrador apresenta a série de mal-entendidos que permeia o romance entre essas duas personagens, fruto da forma como um e outro atribuem significados extremamente diferentes (por vezes antagônicos) a eventos, valores e lugares. Serão analisados aqui quatro termos significativos desse “pequeno léxico” para pensar a multiplicidade de sentidos e a incomunicabilidade presentes na narrativa de Kundera.

“Os desfiles” e “a pátria de Sabina”

Para Franz, a Tchecoslováquia significava “prisões, perseguições, tanques na rua, panfletos, livros proibidos” e esses elementos o remetiam a algo grandioso, a um ideal maior que sua vida de europeu comum e seus conflitos banais. Enfastiado em viver numa sociedade rica e democrática em que as pessoas dedicam-se cada vez mais a atividades intelectuais, Franz via na pátria de Sabina um contraponto à avalanche de trabalhos e dissertações sobre os mais variados temas que eram anualmente expelidos nas universidades européias: *Acredite*

em mim, um só livro proibido em seu antigo país significa infinitamente mais do que as milhares de palavras cuspidas pelas nossas universidades.(KUNDERA, 1999:123)

A pátria de Sabina também se associava às manifestações públicas, as quais Franz gostava de comparecer para “reivindicar qualquer coisa, protestar contra qualquer coisa”. Para ele, juntar-se à multidão em marcha fazia com que se sentisse parte da “vida real”, uma vez que, no meio dos livros, julgava-se distante da realidade:

Não se dava conta de que o que julgava irreal (seu trabalho no isolamento das bibliotecas) era sua vida real, enquanto as passeatas que julgava reais eram apenas um espetáculo, uma dança, uma festa, em outras palavras: um sonho.
(KUNDERA, 1999:120)

Essa intervenção do narrador coloca uma questão crucial sobre a idéia do que é real. A idéia de real, para Franz, liga-se, de alguma forma, a uma unidade orgânica. É uma idéia moderna do real. Quando o narrador pondera que essa unidade só pode ser “um espetáculo”, a crise dessa perspectiva torna-se evidente na narrativa: a vida cotidiana, os indivíduos e suas inumeráveis particularidades que estão presentes no enredo não cabem na representação unívoca do real.

Sabina, por sua vez, via sua pátria bem como os desfiles e manifestações de maneira muito diversa. Desde a infância, nunca conseguiu efetivamente fazer parte da grande marcha e, quando já estava na Europa e foi participar de uma manifestação contra a invasão russa à Tchecoslováquia percebeu que era incapaz de gritar as palavras de ordem junto com os outros:

Ela queria lhes dizer que o comunismo, o fascismo, todas as ocupações, todas as invasões dissimulam um mal mais fundamental e mais universal; a imagem desse mal era o desfile de pessoas marchando com os braços para cima e gritando em uníssono.(KUNDERA, 1999:120-121)

Se Franz é o personagem que encarna o projeto moderno, a quem o narrador destinará, na melhor das hipóteses, uma condescendência compassiva, Sabina é a personagem que personifica a crise desse projeto. Assim, toda imagem de “felicidade”, “liberdade” ou “revolução” que se pretende universal ela classifica como *kistch totalitário* por constituírem idéias que excluem qualquer possibilidade de individualismo, ceticismo ou ironia. Nesse

sentido, para Sabina não há distinção entre os fascismos, o comunismo e a democracia americana já que são, no fundo, imagens de uma felicidade universal e sem dissonância.

“Fidelidade e traição” e “viver na verdade”

Para Franz, *a fidelidade é a primeira de todas as virtudes; ela dá unidade à vida que, sem ela, iria se estilhaçar em mil impressões fugidias* (KUNDERA, 1999:110). O que atribui sentido à vida de Franz é a fidelidade: primeiro à mãe, a quem foi fiel até a morte, depois à esposa Marie-Claude, com quem se casou depois que ela ameaçou suicidar-se e, finalmente, à Sabina, a quem dedicava todas as suas atitudes mesmo depois que ela o abandonou.

Sabina, por sua vez, tinha sua trajetória de vida marcada por sucessivas rupturas, ou como o narrador caracterizou, “sucessivas traições”: primeiro o pai, depois o comunismo, em seguida o marido excêntrico e, finalmente, Franz. *Trair é sair da ordem e partir para o desconhecido. Sabina não conhece nada mais belo que partir para o desconhecido* (KUNDERA, 1999:111).

Ao mesmo tempo em que é partir para o desconhecido essa tendência a traição é também um elemento de repetição em sua vida. Nesse sentido, esse é o peso, ou o “tem que ser assim” de sua vida. Ainda assim, essa é a personagem do romance que vive mais perto da “insuportável leveza”. Sabina recusa-se em aderir a qualquer discurso unificador e em ser incorporada ao *kitsch totalitário* e sua resistência em transformar-se em uma imagem desse *kitsch* se dá por meio de suas sucessivas traições.

Passemos, então, ao próximo verbete desse pequeno léxico: *viver na verdade*. Para Franz, a verdade está relacionada ao tornar público: viver na verdade é não esconder, não dissimular. Em sua relação com Sabina, portanto, entende que vive na mentira, uma vez que o romance não pode ser assumido publicamente. Franz, portanto, acredita numa verdade que exista, independentemente de qualquer convenção e que possa ser exposta, escancarada aos olhos da sociedade.

Sabina, por sua vez, acredita que a verdade só existe longe dos olhos do público na medida em que a presença de testemunhas leva à representação, à perda da espontaneidade.

Ter um público, pensar num público é viver na mentira. Sabina despreza a literatura em que o autor revela toda a sua intimidade e também a de seus amigos. Quem perde sua intimidade, perde tudo, pensa Sabina E quem a ela renuncia conscientemente é um monstro. Por isso, Sabina não sofre em ter que esconder seu

amor. Ao contrário, para ela essa é a única forma de viver “na verdade”.(KUNDERA, 1999:133)

Podemos, mais uma vez, constatar nessa personagem a desconfiança de qualquer idéia de essência. Sabina parece compartilhar da visão nietzscheana de verdade:

Agora, com efeito, é fixado aquilo que doravante deve ser “verdade”, isto é, é descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira. (NIETZSCHE, 1983:46)

A verdade em Nietzsche é uma convenção e seu impulso deriva da existência social. Sendo assim, essa verdade suprime e oculta particularidades individuais. Não é uma verdade que revela as coisas e os sujeitos em sua totalidade. Podemos afirmar, então, que Sabina, quando nega a possibilidade de que uma verdade exista socialmente ela se refere a essa concepção de verdade como uma convenção. É curioso observar que a personagem que encarna essa perspectiva de verdade seja justamente uma artista plástica. A arte, para Nietzsche, seria o território em que se é permitido, sem a acusação de estar mentindo, jogar com os conceitos, inverter convenções, recompor idéias, combinar elementos incombináveis, separar outros inseparáveis.

III –A grande marcha: o kitsch totalitário e as dissonâncias

A sexta parte do livro *A insustentável leveza do ser* é intitulada “A grande marcha”. Se ao longo de todo o romance, o narrador intervém com suas reflexões, podemos dizer que esta é a parte em que ele se coloca no plano principal. Nela, dedica-se a um ensaio sobre o que seria o *kitsch*: uma perspectiva estética que *exclui de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de essencialmente inaceitável* (KUNDERA, 1999:281). Nesse ensaio a principal interlocutora do narrador será a personagem Sabina.

O que Sabina definiu como o *kitsch totalitário* diz respeito a qualquer imagem que sugira universalidade: algo que comova a *todos*, que *todos* almejem, ou ao qual *todos* se oponham. Essa imagem pode estar presente num discurso político, numa manifestação de rua, numa notícia de jornal. O reino do *kitsch* constrói um mundo que cria valores e padrões universais e pressupõe que todos se identificarão com as imagens por ele criadas. Em seu discurso, não é cabível nada que quebre a harmonia construída: *o verdadeiro adversário do*

kitsch totalitário é o homem que interroga. A pergunta é como a faca que rasga a cortina do cenário para que se possa ver o que está atrás (KUNDERA, 1999:288).

Com sua arte, suas sucessivas traições e sua forma de se posicionar no mundo, Sabina o tempo inteiro rasga cortinas de cenários construídos. Dessa forma, rejeita os filmes soviéticos veiculados nos países comunistas que passavam a imagem de uma sociedade comunista avançada, mas abomina ainda mais a crítica convencional a esses filmes: *eles descreviam o ideal comunista enquanto a realidade comunista era bem mais sombria*. Sabina tinha pânico de que esse ideal viesse a se tornar realidade:

Preferia, sem hesitar, a vida no regime comunista real, com todas suas perseguições e suas filas nas portas dos açougues. No mundo comunista real, é possível viver. No mundo comunista idealizado, naquele mundo de cretinos sorridentes com quem ela não poderia ter o menor diálogo, teria morrido de horror depois de uma semana. (KUNDERA, 1999:286)

A repulsa ao comunismo idealizado não diz respeito especificamente ao comunismo como ideologia política e sim a qualquer projeto que se pretende totalizante. É com o mesmo sentimento de aversão que Sabina reage quando, estando nos Estados Unidos, um senador americano aponta para crianças correndo num gramado e diz a ela: “É isso o que eu chamo de felicidade”. Sabina imediatamente identifica o sorriso do senador com aquele que os estadistas comunistas ostentavam nos palanques. Então, ela intimamente se faz uma pergunta que rasga a cortina dessa imagem idealizada de felicidade:

Como senador podia saber que as crianças significavam felicidade? Enxergaria dentro de suas almas? E se três dessas crianças, assim que saíssem de seu campo visual se atirassem sobre a quarta e começassem a espancá-la? (KUNDERA, 1999: 284).

Para Sabina, qualquer projeto que negue dissonâncias e que veja a humanidade como uma totalidade orgânica é um cenário. Portanto, Sabina caminha na direção contrária à “grande marcha”, independentemente de onde ela pretenda chegar: ao comunismo ou à liberdade. Por meio dessa personagem, o narrador estilhaça a idéia de um sentido único e de uma verdade universal se impondo sobre os particularismos.

Considerações finais

O romance de Kundera constrói sua narrativa a partir de reflexões que põem em xeque a idéia de uma história com sentido único e coerente.

Por esta razão, embora seja um romance “historicamente ambientado” as possibilidades de diálogo entre sua narrativa e o conhecimento histórico não comportam uma perspectiva simplista que se reduz a um exame de como o contexto da Primavera de Praga foi reconstituído pelo autor. Exatamente por evidenciar uma crise no sentido único da história, o contexto histórico em que o enredo se desenvolve não impera sobre a narrativa, já que ela não se resume a uma simples reconstrução de um ambiente histórico permitindo que, a partir dele, se entreveja aspectos sociais, políticos e culturais de uma época. O que o romance permite entrever é algo de natureza mais complexa, qual seja, o sentido que se atribui à existência, e esse sentido, embora seja irredutível a um contexto histórico específico, pode se abrir sobre os próprios significados que a história, como conhecimento, atribui aos acontecimentos humanos ao longo do tempo.

Referências Bibliográficas

- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- REIS, José Carlos. *História & Teoria – historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.