

MILAN KUNDERA

UM ENCONTRO

Tradução:

TERESA BULHÕES CARVALHO DA FONSECA



Copyright © 2009 by Milan Kundera
Todos os direitos reservados. Todas as adaptações da obra para cinema,
teatro, televisão e rádio são estritamente proibidas.

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

Título original:
Une rencontre

Capa:
João Baptista da Costa Aguiar

Imagen da capa:
Sem título, *Elisa Bracher, conjunto de três gravuras em metal, 2003.*
Reprodução de Eduardo Ortega.

Preparação:
Silvana Afram

Revisão:
Carmen T. S. Costa
Marise Leal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip)
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Kundera, Milan

Um encontro / Milan Kundera ; tradução Teresa
Bulhões Carvalho da Fonseca. — 1^a ed. — São Paulo :
Companhia das Letras, 2013.

Título original: *Une rencontre*.
ISBN 978-85-359-2229-5

1. Crítica literária 2. Ensaios 3. Literatura moderna -
Século 20 - História e crítica 4. Música - História e crítica
5. Pintura - Apreciação I. Título.

13-00929

CDD-809

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura : História e crítica 809

[2013]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORASCHWARCZ S.A.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br

SUMÁRIO

- i. O gesto brutal do pintor: sobre Francis Bacon, 9
- ii. Romances, indagações existenciais, 23
 - A cômica ausência do cômico (Dostoiévski: *O idiota*), 25
 - A morte e a pompa (Louis-Ferdinand Céline: *De castelo em castelo*), 28
 - O amor na história que se acelera (Philip Roth: *O professor do desejo*), 31
 - O segredo das idades da vida (Gudbergur Bergsson: *O cisne*), 34
 - O idílio, filho do horror (Marek Bienczyk: *Tworki*), 38
 - O colapso das lembranças (Juan Goytisolo: *Telón de boca*), 40
 - O romance e a procriação (Gabriel García Márquez: *Cem anos de solidão*), 43
- iii. As listas negras ou divertimento em homenagem a Anatole France, 47
- iv. O sonho da herança integral, 65
 - Diálogo sobre Rabelais e os misomusos, 67
 - O sonho de herança integral em Beethoven, 72

- O arquirromance, carta aberta pelo aniversário de Carlos Fuentes, 75
- A recusa integral da herança ou Iannis Xenakis (texto publicado em 1980 com dois interlúdios de 2008), 79
- v. Belo como um encontro múltiplo, 85
- vi. Em outro lugar, 103
- O exílio libertador segundo Věra Linhartová, 105
- A intocável solidão de um estrangeiro, 108
- A inimizade e a amizade, 112
- Fiel a Rabelais e aos surrealistas que revolvem os sonhos, 116
- Sobre as duas grandes Primaveras e os Škvorecký, 118
- Por baixo tu sentirás as rosas, 123
- vii. Meu primeiro amor, 125
- A grande corrida de um homem de uma perna só, 127
- A mais nostálgica das óperas, 132
- viii. O esquecimento de Schönberg, 141
- Não é minha festa (texto publicado em 1995 no *Frankfurter Rundschau*, com outros textos que celebravam o centésimo aniversário do nascimento do cinema), 143
- O que restará de você, Bertolt?, 146
- O esquecimento de Schönberg, 149
- ix. *A pele*: um arquirromance, 153

I

O GESTO BRUTAL DO PINTOR:
SOBRE FRANCIS BACON

1

Um dia Michel Archimbaud, que planejava editar um livro dos retratos e autorretratos de Francis Bacon, me convida para escrever um ensaio inspirado nesses quadros. Ele me assegura que esse era o desejo do próprio pintor. Relembra meu pequeno texto publicado anteriormente na revista *L'Arc*, que Bacon considerava um dos raros em que ele se reconhecia. Não negarei minha emoção diante dessa mensagem vinda, muitos anos depois, de um artista que jamais havia encontrado e que tanto admirava.

Esse texto de *L'Arc* (que, mais tarde, inspirou uma parte de meu *Livro do riso e do esquecimento*), consagrado ao tríptico dos retratos de Henrietta Moraes, eu escrevi nos primeiros anos de minha emigração, em torno de 1977, ainda obcecado pelas lembranças do país que acabara de deixar e que continuava na minha memória como uma terra de interrogatórios e de vigilância. Hoje, só consigo começar minha nova reflexão sobre a arte de Bacon com este mesmo velho texto.

“Foi em 1972. Fui encontrar uma moça nos arredores de Praga, num apartamento que tinham nos emprestado. Dois dias antes, durante um dia inteiro, ela tinha sido interrogada pela polícia a meu respeito. Agora queria me encontrar às escondidas (temia estar sendo permanentemente seguida) para me dizer quais as perguntas que lhe haviam feito e como ela havia respondido. Era preciso que, num eventual interrogatório, minhas respostas fossem idênticas às suas.

“Era uma moça bem jovem que ainda não conhecia o mundo. O interrogatório a perturbava e o medo se revolvia em suas entranhas havia três dias. Estava muito pálida e saía sem parar, durante nossa conversa, para ir ao banheiro — tanto que todo nosso encontro foi acompanhado pelo barulho da água que enchia o reservatório.

“Eu a conhecia havia muito tempo. Ela era inteligente, espirituosa, sabia perfeitamente controlar suas emoções e estava sempre vestida de modo tão impecável que sua roupa, tanto quanto seu comportamento, não permitia entrever a menor parcela de sua nudez. E eis que, de repente, o medo, como uma grande faca, a tinha aberto. Ela se encontrava diante de mim, exposta, como uma carcaça de vitela suspensa num gancho de açougue.

“O barulho da água enchendo o reservatório do vaso sanitário praticamente não parava e, quanto a mim, tive de repente vontade de violentá-la. Sei o que digo: violentá-la, não de fazer amor com ela. Não queria sua ternura. Queria colocar brutalmente a mão em seu rosto e, num só instante, apanhá-lo por inteiro, com todas as suas contradições tão intoleravelmente excitantes: com sua roupa impecável tanto quanto suas vísceras revoltas, com sua razão tanto quanto seu medo, com seu orgulho tanto quanto sua infelicidade. Tinha a impressão de que todas essas contradições escondiam sua essência: esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante oculto nas profundezas. Queria arrancar dela, num só segundo, tanto sua merda quanto sua alma inefável.

“Mas quanto mais eu via esses dois olhos que me fixavam, cheios de angústia (dois olhos angustiados num rosto sereno), e quanto mais angustiados estavam esses olhos, mais meu desejo se tornava absurdo, estúpido, escandaloso, incompreensível e impossível de realizar.

“Deslocado e injustificado, esse desejo não era, no entanto, menos real. Eu não saberia negá-lo — e quando olho os retratos trípticos de Francis Bacon, é como se me lembrasse disso. O olhar do pintor se coloca sobre o rosto como uma mão brutal, procurando se apossar de sua essência, desse diamante escondido nas profundezas. É claro que não temos certeza de que as profundezas contenham realmente alguma coisa — mas, de qualquer modo, em cada um de nós existe esse gesto brutal, esse movimento da mão que esfrega o rosto do outro, na esperança de encontrar, nele e atrás dele, alguma coisa que ali está escondida.”

3

Os melhores comentários sobre a obra de Bacon foram feitos pelo próprio Bacon em duas entrevistas: com Sylvester em 1976 e com Archimbaud em 1992. Nos dois casos, ele fala com admiração de Picasso, especialmente de seu período entre 1926 e 1932, o único do qual se sente realmente próximo; é ali que ele vê aberto um domínio que “não foi explorado: uma *forma orgânica* que se reporta à *imagem humana*, mas que é uma *completa distorção*” (sou eu que assinalo).

Abstraindo-se deste curto período, pode-se dizer que tudo mais em Picasso é o *gesto leve* do pintor que transformava os motivos do corpo humano em forma *bidimensional* e livre para não se assemelhar. Em Bacon, a euforia lúdica picassiana é substituída pelo espanto (ou pelo medo) diante do que somos, daquilo que somos materialmente, fisicamente. Movida por esse medo, a mão do pintor (para retomar as palavras de meu velho texto) se coloca com um “gesto

brutal” sobre um corpo, sobre um rosto, “na esperança de encontrar, nele e atrás dele, alguma coisa que ali está escondida”.

Mas o que se esconde ali? Seu “eu”? Claro, todos os retratos que jamais foram pintados querem revelar o “eu” do modelo. Mas Bacon vive na época em que o “eu” começa, em todos os lugares, a se ocultar. Na verdade, nossa experiência mais banal nos ensina (sobretudo se a vida atrás de nós se prolonga demais) que os rostos são lamentavelmente semelhantes (a avalanche demográfica insensata aumentando ainda mais essa sensação), que se deixam confundir, que só diferem um do outro por alguns detalhes insignificantes, quase imperceptíveis, que, matematicamente, representam apenas, na disposição das proporções, alguns milímetros de diferença. Acrescentemos a isso nossa experiência histórica, que nos fez compreender que os homens se comportam um imitando o outro, que suas atitudes são estatisticamente calculáveis, suas opiniões manipuláveis, e que, portanto, o homem é menos um indivíduo (um sujeito) do que um elemento de uma massa.

É nessa época de dúvidas que a mão violadora do pintor se coloca com um “gesto brutal” sobre o rosto dos seus modelos, para encontrar, em algum lugar nas profundezas, seu “eu” escondido. Nessa busca baconiana, as formas submetidas a “uma completa distorção” nunca perdem seu caráter de organismos vivos, lembram sua existência corporal, sua carne, conservam sempre sua aparência *tridimensional*. E, além disso, elas se parecem com seu modelo! Mas como o retrato pode parecer-se com o modelo do qual ele é conscientemente uma distorção? No entanto, as fotos das pessoas retratadas provam isso: elas se parecem com o modelo; olhem os trípticos — três variações justapostas do retrato da mesma pessoa; essas variações diferem uma da outra, tendo ao mesmo tempo alguma coisa que lhes é comum: “esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante escondido”, o “eu” de um rosto.

Poderia dizer de outra forma: os retratos de Bacon são a interrogação dos *limites* do “eu”. Até que grau de distorção um indivíduo continua sendo ele mesmo? Até que grau de distorção um ser amado continua um ser amado? Durante quanto tempo um rosto querido que se distancie na doença, na loucura, na raiva, na morte, continua reconhecível? Onde está a fronteira atrás da qual um “eu” deixa de ser um “eu”?

Há muito tempo, na minha galeria imaginária de arte moderna, Bacon e Beckett faziam um par. Depois, li a entrevista com Archimbaud: “Sempre fiquei impressionado com a proximidade entre Beckett e mim”, disse Bacon. Depois, mais adiante: “[...] sempre achei que Shakespeare havia expressado bem melhor e de uma maneira mais exata e mais poderosa o que Beckett e Joyce tinham tentado dizer [...]”. E ainda: “Eu me pergunto se as ideias de Beckett sobre sua arte não acabaram matando sua criação. Há alguma coisa ao mesmo tempo sistemática demais e inteligente demais nele, e talvez seja isso que sempre me incomodou”. E finalmente: “Na pintura, deixamos sempre hábitos demais, nunca eliminamos o bastante, mas em Beckett tive muitas vezes a impressão de que, por querer eliminar, nada havia ficado e que esse nada definitivo parecia vazio [...]”.

Quando um artista fala de outro, fala sempre (por projeção) de si mesmo e é este todo o interesse do seu julgamento. Ao falar de Beckett, o que é que Bacon nos diz sobre si mesmo?

Que não quer ser classificado. Que quer proteger sua obra dos clichês.

Mais: que resiste aos dogmáticos do modernismo que

levantaram uma barreira entre a tradição e a arte moderna, como se esta representasse, na história da arte, um período isolado com seus próprios valores incomparáveis, com seus critérios inteiramente autônomos. Ora, Bacon se proclama pertencente à história da arte na sua totalidade; o século xx não nos dispensa de nossas dívidas com Shakespeare.

E ainda: ele evita expressar de maneira muito sistemática suas ideias sobre a arte, temendo transformar sua arte numa espécie de mensagem simplista. Ele sabe que o perigo é ainda maior porque a arte de nossa metade do século está poluída por uma verborragia teórica barulhenta e opaca que a impede de entrar em contato direto, não midiatizado, não pré-interpretado, com aquele que a olha (que a lê, que a escuta).

Sempre que pode, Bacon apaga, portanto, as pistas para desarmar os experts que querem reduzir o sentido de sua obra a um pessimismo estereotipado: ele rejeita a ideia de associar sua arte à palavra “horror”; sublinha o papel que o acaso desempenha em sua pintura (acaso que acontece durante seu trabalho; uma mancha de cor fortuitamente colocada que muda de repente o próprio tema do quadro); ele insiste na palavra “jogo” quando todo mundo exalta a gravidade de suas pinturas. Queremos falar de seu desespero? Que seja, mas, logo ele explica, no seu caso trata-se de um “alegre desespero”.

6

Em sua reflexão sobre Beckett, Bacon diz: “Na pintura, deixamos sempre hábitos demais, nunca eliminamos o bastante [...]”. Hábitos demais: isso quer dizer — tudo que não é uma descoberta do pintor, sua contribuição inédita, sua originalidade; tudo que é herança, rotina, preenchimento, elaboração usada por necessidade técnica. É o que são, por exemplo, na forma sonata (mesmo nos maiores, em Mozart,

em Beethoven), todas as transições (frequentemente muito convencionais) de um tema para o outro. Quase todos os grandes artistas modernos têm a intenção de suprimir esses “preenchimentos”, de suprimir tudo aquilo que provém dos hábitos, tudo o que os impede de abordar, direta e exclusivamente, o essencial (o essencial: aquilo que o próprio artista, só ele, pode dizer).

Sobre Bacon: os fundos de suas pinturas são arquissimples, chapados; *mas*: no primeiro plano, os corpos são tratados com a riqueza mais densa possível de cores e formas. Ora, é essa riqueza (shakespeariana) que conta para ele. Pois, sem essa riqueza (riqueza contrastante com o fundo monocromático), a beleza seria ascética, como se estivesse de regime, como que diminuída, e trata-se, para Bacon, sempre e sobretudo, da beleza, da explosão da beleza, porque, mesmo se essa palavra, hoje, parece gasta, démodé, é ela que o une a Shakespeare.

E é por isso que a palavra “horror”, que se aplica obstinadamente à sua pintura, o irrita. Tolstói dizia sobre Leonid Andreiev e seus romances *noirs*: “ele quer me assustar, mas não tenho medo”. Existem hoje muitas pinturas que querem nos assustar, mas nos entediam. O temor não é uma sensação estética e o horror que encontramos nos romances de Tolstói nunca está ali para nos assustar; a cena emocionante na qual operam sem anestesia André Bolkonski, mortalmente ferido, não é desprovida de beleza; como nunca é desprovida de beleza uma cena de Shakespeare; como jamais é desprovido de beleza um quadro de Bacon.

Os açougos são horríveis, mas quando Bacon fala deles não esquece de ressaltar que “para um pintor, existe ali aquela grande beleza da cor da carne”.

O que faz com que, apesar de todas as reservas de Bacon, eu não consiga deixar de vê-lo próximo de Beckett?

Os dois se encontram mais ou menos no mesmo lugar da história de suas respectivas artes. A saber, bem no último período da arte dramática, bem no último período da história da pintura. Pois Bacon é um dos últimos pintores cuja linguagem ainda é o óleo e o pincel. E Beckett ainda escreve um teatro cuja base é o texto do autor. Depois dele, o teatro ainda existe, é verdade, talvez até evoluia, mas não são mais os textos de autores dramáticos que inspiram, que inovam, que garantem essa evolução.

Na história da arte moderna, Bacon e Beckett não são aqueles que abrem o caminho; eles o fecham. Bacon diz a Archimbaud, que lhe pergunta quais são os pintores contemporâneos importantes para ele: “Depois de Picasso, não sei muita coisa. Atualmente há uma exposição de pop art na Royal Academy [...] quando vemos todos aqueles quadros reunidos, não vemos nada. Acho que não existe nada ali, é vazio, completamente vazio”. E Warhol? “[...] para mim ele não é importante.” E a arte abstrata? Ah não, ele não gosta da arte abstrata.

“Depois de Picasso, não sei muita coisa.” Ele fala como um órfão. E ele o é. Ele o é mesmo no sentido concreto de sua vida: aqueles que abriam o caminho foram cercados por companheiros, por críticos, por adoradores, por simpatizantes, por companheiros de estrada, por todo um grupo. Quanto a ele, está só. Como está Beckett. Na conversa com Sylvester: “Acho que seria mais estimulante ser um entre muitos artistas trabalhando juntos [...]. Acho que seria extremamente agradável ter alguém com quem conversar. Hoje não há absolutamente ninguém com quem conversar”.

Pois o modernismo deles, aquele que fecha a porta, não corresponde mais à modernidade que os cerca: a *modernidade das modas* lançadas pelo marketing da arte. (Sylvester: “Se os quadros abstratos nada mais são do que arranjos de formas, como você explica que existam pessoas que, como eu, tenham às vezes diante deles a mesma espécie de reação visceral que têm diante de obras figurativas?”). Bacon:

“A moda”.) Ser moderno na época em que o grande modernismo está fechando a porta é inteiramente diferente de ser moderno na época de Picasso. Bacon está isolado (“não há absolutamente ninguém com quem conversar”); isolado tanto do passado quanto do futuro.

8

Beckett, assim como Bacon, não tinha ilusões sobre o futuro do mundo nem sobre o futuro da arte. E neste momento do fim das ilusões encontramos em ambos a mesma reação, imensamente interessante e significativa: as guerras, as revoluções e seus fracassos, os massacres, a impostura democrática, todos esses temas estão ausentes de suas obras. Em sua peça *Rinocerontes*, Ionesco ainda se interessa pelas grandes questões políticas. Não há nada disso em Beckett. Picasso ainda pinta *Massacre na Coreia*. Tema impensável em Bacon. Quando vivemos o fim de uma civilização (tal como vivem, ou pensam viver, Beckett e Bacon), a última confrontação brutal não tem relação com uma sociedade, com um Estado, com uma política, mas com a materialidade fisiológica do homem. É por isso mesmo que até o grande tema da *Crucificação* que, antigamente, concentrava em si toda a ética, toda a religião, isto é, toda a história do Ocidente, se transforma em Bacon num simples escândalo fisiológico. “Sempre fiquei tocado pelas imagens relativas aos abatedouros e à carne, e para mim elas estão ligadas estreitamente a tudo que é a crucificação. Existem fotografias extraordinárias de animais que foram tiradas bem no momento em que estavam sendo levados para o abate. E o cheiro da morte...”

Aproximar Jesus pregado na cruz dos abatedouros e do medo dos animais poderia parecer sacrilégio. Mas Bacon é um não-crente, e a noção de sacrilégio não existe em seu modo de pensar; segundo ele, “o homem comprehende agora

que ele é um acidente, que ele é um ser desprovido de sentido, que é preciso que ele jogue o jogo até o fim”. Jesus, visto por esse ângulo, é esse acidente que, sem razão, jogou o jogo até o fim. A cruz: o fim do jogo que jogamos sem razão até o fim.

Não, nada de sacrilégio; talvez um olhar lúcido, triste, pensativo e que tenta penetrar no essencial. E o que se revela de essencial quando todos os sonhos sociais se evaporaram e o homem vê “as possibilidades religiosas [...] se anularem completamente para ele”? O corpo. O único *ecce homo*, evidente, patético e concreto. Pois, “é certo, nós somos carne, nós somos carcaças em potencial. Se vou a um açougue, acho sempre surpreendente que eu não esteja lá, no lugar do animal”.

Não é nem pessimismo nem desespero, é uma simples evidência, mas uma evidência que, habitualmente, está velada, por pertencermos a uma coletividade que nos cega com seus sonhos, suas excitações, seus projetos, suas ilusões, suas lutas, suas causas, suas religiões, suas ideologias, suas paixões. E depois, um dia, cai o véu e nos deixa a sós com o corpo, à mercê do corpo, como estava a jovem de Praga que, depois do choque de um interrogatório, afastava-se a cada três minutos para ir ao wc. Ela estava reduzida a seu medo, à raiva de suas entranhas e ao barulho da água que ela ouvia cair num reservatório como eu a escuto caindo quando olho o *Personagem perto de uma privada* de 1976 ou o *Tríptico* de 1973, de Bacon. Para essa moça de Praga, não era mais a polícia que ela devia enfrentar, mas seu próprio ventre, e se alguém presenciou, invisível, essa pequena cena de horror, não foi um policial, um oficial da repressão, um torturador, mas um Deus, ou um anti-Deus, o Deus cruel dos gnósticos, um Demiurgo, um Criador, aquele que nos aprisionou para sempre neste “acidente” do corpo que ele fabricou em seu ateliê do qual, por algum tempo, somos obrigados a nos tornar a alma.

Muitas vezes Bacon espionava esse ateliê do Criador;

constatamos isso, por exemplo, nos quadros intitulados *Estudos do corpo humano*, nos quais ele tira a máscara do corpo humano como simples “acidente”, acidente que poderia facilmente ter sido moldado de outra maneira, por exemplo, não sei, com três mãos ou com os olhos postos sobre os joelhos. Esses são os únicos quadros que me enchem de horror. Mas será que “horror” é a palavra certa? Não. Para a sensação que esses quadros suscitam não existe palavra certa. O que eles suscitam não é o horror que conhecemos, como o horror que temos das loucuras da história, da tortura, da perseguição, da guerra, dos massacres, do sofrimento. Não. Em Bacon, é um horror totalmente diferente: ele provém do *caráter acidental*, subitamente revelado pelo pintor, do corpo humano.

9

O que nos resta quando chegamos até aqui?

O rosto;

o rosto que esconde “esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante escondido” é o “eu” infinitamente frágil, tremendo em um corpo;

o rosto no qual fixo meu olhar a fim de encontrar nele uma razão para viver este “acidente destituído de sentido” que é a vida.