

MILAN KUNDERA

OS TESTAMENTOS TRAÍDOS

ENSAIOS

Tradução

TERESA BULHÕES CARVALHO DA FONSECA
MARIA LUIZA NEWLANDS SILVEIRA



Copyright © 1993 by Milan Kundera
Todos os direitos reservados.

*Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication 2015
Carlos Drummond de Andrade de l'Institut Français du Brésil, bénéfice du
soutien du Ministère des Affaires Étrangères et du Développement International.*

Este livro, publicado no âmbito do Programa de Apoio à Publicação 2015 Carlos Drummond de Andrade do Instituto Francês do Brasil, contou com o apoio do Ministério Francês das Relações Exteriores e do Desenvolvimento Internacional.



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

Título original

Les Testaments trahis

Capa

Alceu Chiesorin Nunes

Ilustração de capa

Dominique Corbasson I/ www.kokoartagency.com

Preparação

Andressa Bezerra Corrêa

Revisão

Clara Diamant

Carmen T. S. Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Kundera, Milan

Os testamentos traídos : ensaios / Milan Kundera ;
tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maria Luiza
Newlands Silveira. — 1^a ed. — São Paulo : Companhia das
Letras, 2017.

Título original: Les Testaments trahis.
ISBN 978-85-359-2941-6

1. Ensaios 2. Ficção - Técnica 3. Ficção - História e crítica
I. Título.

14-05085

CDD-809.3

Índice para catálogo sistemático:
1. Ficção : História e crítica

809.3

[2017]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORAS SCHWARZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

Sumário

PRIMEIRA PARTE: O dia em que Panurge não mais fará rir.	7
SEGUNDA PARTE: A sombra castradora do Santo Garta.	41
TERCEIRA PARTE: Improviso em homenagem a Stravínski.	61
QUARTA PARTE: Uma frase	105
QUINTA PARTE: À procura do presente perdido ..	127
SEXTA PARTE: Sobre obras e sobre aranhas	155
SÉTIMA PARTE: O mal-amado da família.	187
OITAVA PARTE: Os caminhos no nevoeiro	207
NONA PARTE: Nisso, meu caro, você não manda ..	251
Sobre o autor	293

PRIMEIRA PARTE

O dia em que Panurge não mais fará rir

A INVENÇÃO DO HUMOR

Madame Grandgousier, grávida, comeu muita tripa, tanta que tiveram que lhe dar um purgante; este era tão forte que os lobos placentários se soltaram, o feto Gargântua deslizou por uma veia, subiu e saiu pela orelha de sua mamãe. Desde as primeiras frases, o livro mostra as cartas: o que se conta nele não é sério: quer dizer: nele não se afirmam verdades (científicas ou míticas); nele não existe compromisso de fazer uma descrição dos fatos tais quais eles são na realidade.

Felizes os tempos de Rabelais: a borboleta do romance voa levando em seu corpo os restos da crisálida. Pantagruel, com sua aparência de gigante, pertence ainda ao passado dos contos fantásticos, enquanto Panurge chega do futuro, até então desconhecido, do romance. O momento excepcional do nascimento de uma nova arte dá ao livro de Rabelais uma riqueza inacreditável; tudo está ali: o verossímil e o inverossímil, a alegoria, a sátira,

os gigantes e os homens normais, as anedotas, as meditações, as viagens reais e fantásticas, as controvérsias eruditas, as digressões de puro virtuosismo verbal. O romancista de hoje, herdeiro do século XIX, experimenta uma nostálgica inveja desse universo extraordinariamente heteróclito dos primeiros romancistas e da alegre liberdade com a qual o habitavam.

Assim como Rabelais nas primeiras páginas de seu livro faz Gargântua cair no palco do mundo pela orelha de sua mamãe, da mesma forma, em *Os versos satânicos*, depois da explosão de um avião no ar, os dois heróis de Salman Rushdie despencam conversando, cantando, e comportam-se de uma maneira cômica e absurda. Enquanto “acima, atrás, abaixo deles, no vazio” flutuavam poltronas de encosto reclinável, copos de papel, máscaras de oxigênio e passageiros, um deles, Gibreel Farishta, nadava “no ar, borboleta, de peito, se enrolava numa bola, abria braços e pernas no quase infinito do quase alvorecer”, e o outro, Saladin Chamcha, como “uma sombra meticolosa caindo de cabeça, o terno cinzento com todos os botões do paletó abotoados, braços colados ao corpo, confiante na improbabilidade do chapéu-coco na cabeça”.* É com esta cena que o romance começa, pois, como Rabelais, Rushdie sabe que o contrato entre o romancista e o leitor deve ser estabelecido desde o começo; é preciso que fique claro: o que se conta aqui não é sério, mesmo que se trate de coisas das mais terríveis.

O casamento do sério e do terrível: eis uma cena do *Quarto livro*: o barco de Pantagruel encontra em alto-mar um navio com uns mercadores de carneiros;

* Tradução de Misael Dursan (São Paulo: Companhia das Letras, 2008). (N. E.)

um mercador, vendo Panurge com as calças desabotoadas, com os óculos presos no chapéu, sente-se autorizado a bancar o engraçadinho e chama-o de chifrudo. Panurge logo se vinga: compra dele um carneiro que joga no mar; habituados a seguir o primeiro, todos os outros carneiros começam a pular na água. Os mercadores se afobam, agarrando-lhes o pelo ou os chifres, sendo arrastados eles também para o mar. Panurge segura um remo na mão, não para salvá-los, mas para impedi-los de subir no navio; tenta convencê-los com eloquência, demonstrando-lhes as misérias deste mundo, o bem e a felicidade da outra vida, e afirmando que os falecidos são mais felizes que os vivos. Entretanto, faz votos, caso não lhes desagrade continuar vivendo entre os humanos, que encontram uma baleia qualquer, a exemplo de Jonas. Uma vez encerrado o afogamento, o bom frei João felicita Panurge e repreende-o apenas por ter pagado o mercador e assim desperdiçado dinheiro inutilmente. E Panurge: “Pelo amor de Deus, minha diversão valeu mais do que cinqüenta mil francos!”.

A cena é irreal, impossível; teria ao menos uma moral? Estaria Rabelais denunciando a mesquinharia dos mercadores cuja punição nos agrada? ou quer ele que nos indignemos com a crueldade de Panurge? ou estaria ele caçoando, como bom anticlerical, da tolice dos clichês religiosos proferidos por Panurge? Adivinhem! Cada resposta é uma armadilha para os bobos.

Octavio Paz: “Nem Homero nem Virgílio conheciam o humor; Ariosto parece pressenti-lo, mas o humor só toma forma com Cervantes. [...] O humor”, continua Paz, “é a grande invenção do espírito moderno”. Ideia fundamental: o humor não é uma prática imemorial do homem; é uma *invenção* ligada ao nascimento do

romance. O humor, então, não é o riso, a caçoada, a sátira, mas um tipo especial de comicidade que, segundo Paz (e é a chave para compreender a essência do humor), “torna ambíguo tudo que atinge”. Aqueles que não conseguem sentir prazer com a cena em que Panurge deixa os mercadores de carneiros se afogarem, ao mesmo tempo que faz o elogio da outra vida, nunca compreenderão nada sobre a arte do romance.

O TERRITÓRIO EM QUE O JULGAMENTO MORAL FICA SUSPENSO

Se alguém me perguntasse qual é a causa mais frequente dos mal-entendidos entre mim e meus leitores, eu não hesitaria: o humor. Estava há pouco tempo na França e sentia tudo, menos desânimo. Fiquei muito lisonjeado quando um grande professor de medicina quis me ver porque gostara da *Valsa dos adeuses*. Segundo ele, meu romance era profético; com o personagem do doutor Skreta que, numa estação de águas, trata de mulheres aparentemente estéreis injetando-lhes secretamente seu próprio esperma com a ajuda de uma seringa especial, eu havia abordado o grande problema do futuro. Convidiu-me para um colóquio dedicado à inseminação artificial. Tirou do bolso uma folha de papel e leu para mim o rascunho do seu ponto de vista. A doação do esperma deveria ser anônima, gratuita e (nesse momento, olhou bem nos meus olhos) motivada por um amor tríplice: o amor por um óvulo desconhecido que deseja cumprir sua missão; o amor do doador por sua própria individualidade que será prolongada pela doação e, terceiro, o amor por um casal que sofre, irrealizado. Depois, olhou

de novo nos meus olhos: apesar de toda sua estima, permitiu-se me criticar: não consegui expressar de modo suficientemente poderoso a beleza moral da doação do sêmen. Defendi-me: o romance é cômico! meu doutor é um fantasista! Não se deve levar tudo tão a sério! “Então”, disse ele, desafiador, “seus romances não devem ser levados a sério?” Eu me atrapalhei e, de repente, comprehendi: nada é mais difícil do que fazer o humor ser comprehendido.

Em *O quarto livro*, há uma tempestade no mar. Todo mundo está no convés tentando salvar o barco. Só Panurge, paralisado pelo medo, gême sem parar: suas belas lamentações estendem-se ao longo de várias páginas. Logo que a tempestade se acalma, sua coragem volta e ele reclama violentamente da preguiça de todos. E eis o que é curioso: esse covarde, esse indolente, esse mentiroso, esse cabotino, não apenas não provoca nenhuma indignação, mas é nesse momento de presunção que gostamos mais dele. É nessas passagens que o livro de Rabelais torna-se plena e radicalmente romance: a saber: *território em que o julgamento moral fica suspenso*.

Suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua *moral*. A moral que se opõe à irremovível prática humana de julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente e sem compreender. Essa fervorosa disponibilidade para julgar é, do ponto de vista da sabedoria do romance, a asneira mais detestável, o mal mais pernicioso. Não que o romancista conteste, no sentido absoluto, a legitimidade do julgamento moral, mas ele o envia para além do romance. Aí, se der vontade, acusem Panurge por sua covardia, acusem Emma Bovary, acusem Rastignac, isso é com vocês; o romancista não pode fazer nada.

A criação do campo imaginário em que o julgamento moral fica suspenso foi uma proeza de imenso valor: somente aí podem desabrochar os personagens romancescos, ou seja, os indivíduos concebidos não em função de uma verdade preexistente, como exemplos do bem ou do mal, ou como representações de leis objetivas que se confrontam, mas como seres autônomos fundamentados em sua própria moral, em suas próprias leis. A sociedade ocidental criou o hábito de se apresentar como a dos direitos do homem; mas antes que um homem possa ter direitos, ele deve constituir-se como indivíduo, considerar-se como tal e ser considerado como tal; isso não poderia ter acontecido sem uma longa prática das artes europeias e especialmente do romance, que ensina o leitor a ter curiosidade pelo outro e a tentar compreender as verdades que diferem das suas. Nesse sentido, Cioran tem razão em chamar a sociedade europeia de “sociedade do romance” e de falar dos europeus como dos “filhos do romance”.

PROFANAÇÃO

A desdivinização do mundo (*Entgötterung*) é um dos fenômenos que caracterizam os tempos modernos. A desdivinização não quer dizer ateísmo, mas designa a situação em que o indivíduo, ego que pensa, substitui Deus como fundamento de tudo; o homem pode conservar sua fé, ajoelhar-se na igreja, rezar na cama, sua piedade pertencerá apenas ao seu universo subjetivo. Descrevendo essa situação, Heidegger conclui: “É assim que os deuses acabam desaparecendo. O vazio que resulta

disso é preenchido pela exploração histórica e psicológica dos mitos”.

Explorar histórica e psicologicamente os mitos, os textos sagrados, quer dizer: torná-los profanos, profaná-los. Profano vem do latim: *profanum*: o lugar em frente ao templo, fora do templo. A profanação é então o deslocamento do sagrado para fora do templo, para a esfera fora da religião. Na medida em que o riso é invisivelmente espalhado na atmosfera do romance, a profanação romanesca é a pior que existe. Pois religião e humor são incompatíveis.

A tetralogia de Thomas Mann, *José e seus irmãos*, escrita entre 1926 e 1942, é por excelência uma “exploração histórica e psicológica” dos textos sagrados que, contados no tom soridente e sublimemente enfadonho de Mann, de repente não são mais sagrados: Deus, que, na Bíblia, existe por toda a eternidade, torna-se em Mann criação humana, invenção de Abraão, que o tirou do caos politeísta como uma divindade em princípio superior, depois única: sabendo a quem deve sua existência, Deus exclama: “É incrível como este pobre homem me conhece. Não estarei me tornando conhecido através dele? Realmente, devo ungi-lo”. Mas sobretudo: Mann assinala que seu romance é uma obra humorística. As Santas Escrituras provocando o riso! Como aquela história de Potifar e José; ela, louca de amor, corta a língua e faz suas propostas sedutoras balbuciando como uma criança, *domecumigo*, *domecumigo*, enquanto José, o casto, durante três anos, dia após dia, explica pacientemente à balbuciante que estão proibidos de fazer amor. No dia fatal, estão sozinhos em casa; ela insiste mais uma vez, *domecumigo*, *domecumigo*, e ele, de novo, pacientemente, pedagogicamente, explica as razões pelas

quais não se deve fazer amor; mas, durante a explicação, ele fica excitado, fica com tanto tesão, meu Deus, com um tesão tão fantástico que Potifar, aovê-lo, enlouquece, arranca-lhe a camisa e, quando José foge correndo, sempre tesudo, ela, desatinada, desesperada, desembestada, berra e pede socorro acusando José de estupro.

O romance de Mann despertou um respeito unânime; prova que a partir daí a profanação não era mais vista como ofensa mas fazia parte dos costumes. Nos tempos modernos, a falta de fé deixa de ser afrontosa e provocadora, e por outro lado a fé perde sua certeza missionária ou sua intolerância de outrora. O choque do stalinismo desempenhou um papel decisivo nessa evolução: ao tentar apagar toda a memória cristã, deixou claro, de modo brutal, que todos nós, crentes ou descrentes, blasfemos ou devotos, pertencemos à mesma cultura enraizada no passado cristão, sem o qual seríamos apenas sombras sem substância, racionalistas sem vocabulário, apátridas espirituais.

Fui educado como ateu e isso me agradou até o dia em que, nos anos mais negros do comunismo, vi cristãos perseguidos. Na mesma hora, o ateísmo provocador de minha primeira juventude desapareceu como uma baba-gem juvenil. Compreendia meus amigos religiosos e, movido pela solidariedade e pela emoção, acompanhava-os às vezes à missa. Ao fazer isso, não sentia a convicção de que existe um Deus como um ser que dirige nossos destinos. Em todo caso, o que poderia eu saber? E eles, o que poderiam saber? Estariam certos de estar certos? Ficava sentado na igreja com a estranha e feliz sensação de que a minha não crença e a crença deles estavam curiosamente próximas.

O POÇO DO PASSADO

O que é um indivíduo? Em que reside sua identidade? Todos os romances procuram uma resposta a essas perguntas. Na realidade, de que maneira se define um eu? Pelo que faz um personagem, por suas ações? Mas a ação escapa a seu autor, volta-se quase sempre contra ele. Seria então por sua vida interior, por seus pensamentos, por seus sentimentos secretos? Mas seria o homem capaz de se compreender a si mesmo? Poderiam seus pensamentos servir de chave para sua identidade? Ou seria o homem definido por sua visão de mundo, por suas ideias, por sua *Weltanschauung*? É a estética de Dostoiévski: seus personagens são enraizados numa ideologia pessoal muito original e, imersos nela, agem com uma lógica inflexível. Em contrapartida, em Tolstói a ideologia pessoal está longe de ser uma coisa estável sobre a qual a identidade individual possa estar fundamentada: “Stiepan Arcáditch não escolhia nem as tendências nem as opiniões, eram antes as tendências e opiniões que vinham a ele, assim como não escolhia o modelo do chapéu ou da sobrecasaca, mas adotava o que os outros vestiam” (*Anna Kariênina*).^{*} Mas se o pensamento pessoal não é o fundamento da identidade de um indivíduo (se não tem uma importância maior do que um chapéu), onde se encontra esse fundamento?

Thomas Mann trouxe uma contribuição muito importante a essa busca sem fim: pensamos agir, pensamos pensar, mas é um outro ou são outros que pensam e agem em nós: hábitos imemoriais, arquétipos que, transfor-

* Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (N. E.)

mando-se em mitos, passando de uma geração a outra, possuem uma imensa força de sedução e nos teleguiam desde (como diz Mann) “o poço do passado”.

Mann:

Estaria o “eu” do homem estreitamente circunscrito e herméticamente incluso em seus limites carnais e efêmeros? Vários dos elementos que o compõem não pertenceriam ao universo exterior e anterior a ele? [...] A distinção entre o espírito em geral e o espírito individual não se impunha outrora às almas com a mesma força de hoje...

E ainda:

Estaríamos diante de um fenômeno que seríamos tentados a qualificar de imitação ou de continuação, uma concepção da vida segundo a qual o papel de cada um consiste em ressuscitar certas formas existentes, certos esquemas míticos estabelecidos pelos antepassados, e em permitir que reencarnem.

O conflito entre Jacó e seu irmão Esaú é nada mais que uma repetição da antiga rivalidade entre Abel e seu irmão Caim, entre o privilegiado de Deus e o outro, o negligenciado, o ciumento. Esse conflito, esse “esquema mítico estabelecido pelos antepassados”, encontra seu novo avatar no destino do filho de Jacó, José, também da raça dos privilegiados. É por estar movido pelo imemorial sentimento de culpa dos privilegiados que Jacó manda que se reconcilie com seus irmãos ciumentos (iniciativa funesta: vão jogá-lo num poço).

Mesmo o sofrimento, reação aparentemente incontrolável, não é senão “imitação e continuação”: quando

o romance nos relata o comportamento e as palavras de Jacó ao deplorar a morte de José, Mann comenta:

Não era essa sua maneira habitual de falar. [...] Noé já tinha usado a respeito do dilúvio uma linguagem análoga ou semelhante, e Jacó apropriou-se dela. [...] Seu desespero expressava-se por formas mais ou menos consagradas [...] embora por nada no mundo seja necessário por isso colocar em dúvida sua espontaneidade.

Observação importante: a imitação não quer dizer falta de autenticidade, pois o indivíduo não pode deixar de imitar o que já aconteceu; por mais sincero que seja, ele é apenas uma reencarnação; por mais verdadeiro que seja, ele não é senão uma resultante das sugestões e das injunções que emanam do poço do passado.

COEXISTÊNCIA DE TEMPOS HISTÓRICOS DIFERENTES DENTRO DE UM ROMANCE

Penso nos dias em que comecei a escrever *A brinandeira*: desde o começo, e de forma totalmente espontânea, sabia que através do personagem de Jaroslav o romance iria mergulhar seu olhar nas profundezas do passado (do passado da arte popular), e que o “eu” do meu personagem se revelaria nesse olhar e através dele. Aliás, os quatro protagonistas são criados assim: quatro universos comunistas pessoais, inseridos sobre quatro passados europeus: Ludvik: o comunismo que cresce sobre o espírito corrosivo de Voltaire; Jaroslav: o comunismo como o desejo de reconstruir o tempo do passado patriarcal conservado no folclore; Kostka: a utopia

comunista calcada no Evangelho; Helena: o comunismo, fonte de entusiasmo de um *Homo sentimental*. Todos esses universos pessoais são apreendidos no momento de sua decomposição: quatro formas de desintegração do comunismo; o que quer dizer: desmoronamento de quatro velhas aventuras europeias.

Em *A brincadeira*, o passado manifesta-se apenas como uma faceta da psique dos personagens ou em digressões ensaísticas; mais adiante, desejei colocá-lo mais diretamente em cena. Em *A vida está em outro lugar*, situei a vida de um jovem poeta contemporâneo diante da tela de toda a história da poesia europeia, a fim de que seus passos se confundissem com os de Rimbaud, de Keats, de Lermontov. Com *A imortalidade*, fui ainda mais além no confronto de diferentes tempos históricos.

Jovem escritor, em Praga, eu detestava a palavra “geração”, que me repugnava por seu bolor gregário. A primeira vez que tive a sensação de estar ligado aos outros foi ao ler mais tarde, na França, *Terra nostra*, de Carlos Fuentes. Como é possível que alguém de outro continente, distanciado de mim por seu itinerário e sua cultura, seja possuído pela mesma obsessão estética de fazer coabitar diferentes tempos históricos no romance, obsessão que até então eu havia ingenuamente considerado como pertencendo apenas a mim?

É impossível compreender o que é a *terra nostra*, *terra nostra* do México, sem se inclinar para dentro do poço do passado. Não à maneira de um historiador para nele ler os acontecimentos em seu desenrolar cronológico, mas para se perguntar: qual é para um homem a *essência concentrada da terra mexicana*? Fuentes apreendeu essa essência sob o aspecto de um romance-sonho em que várias épocas históricas passam como num

telescópio, numa espécie de meta-história poética e onírica; criou assim algo dificilmente descritível e, em todo caso, jamais visto em literatura.

A última vez que tive esse mesmo sentimento de parentesco estético secreto foi com *La Fête à Venise* [A festa em Veneza], de Sollers, esse estranho romance cuja história, que se passa em nossos dias, é toda ela um palco oferecido a Watteau, Cézanne, Monet, Ticiano, Picasso, Stendhal, ao espetáculo de suas propostas e de sua arte.

E nesse meio-tempo *Os versos satânicos*: identidade complicada de um indiano europeizado; *terra non nostra*; *terrae non nostrae*; *terrae perditae*; para apreender essa identidade dilacerada, o romance a examina em diferentes lugares do planeta: em Londres, em Bombaim, numa cidade paquistanesa e depois na Ásia do século VII.

A coexistência de épocas diferentes cria para o romancista um problema técnico: como ligá-las sem que o romance perca sua unidade?

Fuentes e Rushdie encontraram soluções fantásticas: em Fuentes, os personagens passam de uma época para outra como se fossem suas próprias reencarnações. Em Rushdie, é o personagem de Gibreel Farishta que assegura essa ligação supratemporal, transformando-se no arcanjo Gibreel, que, por sua vez, se torna o médium de Mahaound (variante romanesca de Maomé).

Com Sollers e comigo, a ligação não tem nada de fantástico: Sollers: os quadros e os livros, vistos e lidos pelos personagens, servem de janelas que levam ao passado. Comigo, passado e presente são percorridos pelos mesmos temas e os mesmos motivos.

Poderia esse parentesco estético subterrâneo (não percebido e não perceptível) ser explicado por uma

influência mútua? Não. Por influências sofridas em comum? Não vejo quais. Ou teríamos nós respirado o mesmo ar da História? Ou teria a história do romance, com sua lógica própria, nos confrontado com a mesma tarefa?

A HISTÓRIA DO ROMANCE COMO VINGANÇA DA HISTÓRIA COMUM

A História. Será que ainda podemos invocar o testemunho dessa autoridade em desuso? O que vou dizer é apenas uma opinião pessoal: como romancista, sempre me senti como se estivesse dentro da história, isto é, no meio de um caminho, em diálogo com aqueles que me precederam e mesmo talvez (menos) com aqueles que virão depois. Estou falando, é claro, da história do romance, de nenhuma outra, e falo dela como a vejo: ela não tem nada a ver com a razão extra-humana de Hegel: não é nem decidida antes, nem idêntica à ideia de progresso; é inteiramente humana, feita pelos homens, por alguns homens, e, como tal, comparável à evolução de um único artista que ora age de modo banal, ora de modo imprevisível, ora com gênio, ora sem, e que muitas vezes perde as oportunidades.

Estou fazendo aqui uma declaração de adesão à história do romance, enquanto todos os meus romances exalam o horror da História, dessa força hostil, desumana, que, não sendo convidada, não sendo desejada, invade do exterior nossas vidas, demolindo-as. No entanto, não existe nada de incoerente nessa atitude dúplice, pois a História da humanidade e a história do romance são coisas totalmente diferentes. Se a primeira não pertence ao homem, se se impôs a ele como uma força estranha sobre

a qual ele não tem nenhum acesso, a história do romance (da pintura, da música) nasceu da liberdade do homem, de suas criações inteiramente pessoais, de suas escolhas. O sentido da história de uma arte é oposto ao da História simplesmente. Por seu caráter pessoal, a história de uma arte é uma vingança do homem sobre a impessoalidade da História da humanidade.

Caráter pessoal da história do romance? Para poder formar um só todo ao longo dos séculos, essa história não deveria estar ligada por um sentido comum permanente e portanto necessariamente suprapessoal? Não. Acredito que mesmo esse sentido comum permaneça sempre pessoal, humano, pois, no decurso da história, o conceito dessa ou daquela arte (o que é o romance?) assim como o sentido de sua evolução (de onde vem e para onde vai?) são constantemente definidos e redefinidos por cada artista, por cada nova obra. O sentido da história do romance é a procura desse sentido, sua constante criação e recriação, que engloba sempre retroativamente todo o passado do romance: Rabelais certamente nunca chamou seu *Gargântua-Pantagruel* de romance. *Não era* um romance; *tornou-se* um à medida que os romancistas posteriores (Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Vančura, Gombrowicz, Rushdie, Kis, Chamoiseau) nele se inspiraram, o invocaram abertamente, integrando-o assim na história do romance, e mais, reconhecendo-o como a primeira pedra desta história.

Dito isso, as palavras “o fim da História” jamais provocaram em mim angústia ou desprazer. “Como seria delicioso esquecê-la, ela que esgotou a seiva de nossas curtas vidas para sujeitá-la a seus trabalhos inúteis! Como seria bom esquecer a História!” (*A vida está em outro lugar.*) Se ela deve acabar (se bem que eu não consiga imaginar

concretamente esse fim de que os filósofos gostam de falar), que ande depressa! Mas a mesma fórmula, “fim da história”, aplicada à arte me aperta o coração; este fim, eu não consigo nem mesmo imaginar, pois a maior parte da produção romanesca de hoje é feita de romances fora da história do romance: confissões romanceadas, reportagens romanceadas, acertos de contas romanceados, autobiografias romanceadas, indiscrições romanceadas, denúncias romanceadas, lições políticas romanceadas, angústias do marido romanceadas, angústias do pai romanceadas, angústias da mãe romanceadas, deflorações romanceadas, partos romanceados, romances ad infinitum, até o final dos tempos, que não dizem nada de novo, não têm nenhuma ambição estética, não trazem nenhuma mudança nem à nossa compreensão do homem nem à forma romanesca, parecem-se uns com os outros, são perfeitamente consumíveis de manhã e perfeitamente descartáveis à noite.

Na minha opinião, as grandes obras só podem nascer inseridas na história de sua arte e *participando* dessa história. É apenas no interior da história que podemos apreender o que é novo e o que é repetitivo, o que é descoberta e o que é imitação, em outras palavras, apenas no interior da história uma obra pode existir como um valor que se pode discernir e apreciar. Nada me parece portanto mais horroroso para a arte do que a queda para fora de sua história, pois é a queda num caos em que os valores estéticos não são mais perceptíveis.

IMPROVISAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Enquanto estava escrevendo *Dom Quixote*, Cervantes não se sentiu constrangido em alterar o caráter de