SER ESCRITOR: A FORMAÇÃO DO ROMANCISTA MILAN KUNDERA

BEING A WRITER: THE FORMATION OF THE NOVELIST MILAN KUNDERA

Lorena do Rosário Silva[1]

RESUMO: Neste estudo, abordamos a figura do escritor Milan Kundera passando pelas duas facetas: a autoral e a romancista, conforme ele mesmo se intitula, usando como fio condutor argumentativo o livro/ensaio de Kundera, *A arte do romance* (1988). A partir das considerações de Natalie Heinich, Pascale Casanova, Pierre Bourdieu, Marielle Macé, Maurice Blanchot e outros, começamos a delimitar os passos de sua criação, interpretação das obras, relação com literatos, trabalho de tradução e visão do ofício de escritor e da sua própria literatura.
Palavras-chave: Milan Kundera; escrita; romance.
ABSTRACT: In this study, we approach the figure of the writer Milan Kundera focusing in two perspectives: the authorial and the novelist, as he calls himself, using as a guide the argumentative Kundera's book/essay, *The art of the novel* (1988). From considerations provided by Natalie Heinich, Pascale Casanova, Pierre Bourdieu, Marielle Macé, Maurice Blanchot and others, we begin to define the steps of his creation, the interpretation of his works, his relationship with other writers, his translations and, moreover, how he understood the role of the author and his own literature.
Keywords: Milan Kundera; writing; novel.

[1] Mestranda, UFMG.

> [sobre os textos aqui presentes] concebi-os todos com a ideia de que um dia seriam reunidos uns aos outros em um só livro-ensaio, balanço de minhas reflexões sobre a arte do romance.
>
> (Devo destacar que não tenho a menor ambição teórica e que este livro todo é apenas a confissão de um prático? A obra de cada romancista contém uma visão implícita da história do romance, uma ideia do que é o romance; é esta ideia do romance, inerente a meus romances, que tentei expor.)
>
> Prefácio de *A arte do romance*, Milan Kundera, p. 3

Ao longo deste estudo procurei não delimitar de forma precisa a figura do escritor Milan Kundera, mas construir de um modo bastante heterogêneo um esboço interpretativo de como a formação de um escritor pode ser vista nas obras e reflexões do autor, por meio de seu livro-ensaio *A arte do romance* (1988). O resultado é uma análise de um indivíduo extremamente consciente de si, de sua escrita e de suas relações — sejam elas com seus pares, seu público ou com os profissionais que o acompanham — e que, acima de tudo, prefere deixar em relevo as suas dúvidas, os seus romances.

Nas discussões contemporâneas, tem sido cada vez mais imperativo o estudo da história literária dos escritores, bem como as definições do que vêm a ser os conceitos de escritor, autor, obra e livro. Viso, por meio deste estudo, pensar a respeito da construção desses conceitos em relação à figura do escritor tcheco Milan Kundera. A escolha por privilegiar, como ponto central de discussão, o livro de ensaios *A arte do romance* (1988) se deve, sobretudo, pelo caráter diverso e fragmentário de seus escritos, a algo que já se encontra presente na maioria de seus romances, contos e ensaios: "A herança depreciada de Cervantes", sobre a sua concepção pessoal do romance europeu; "Diálogo sobre a arte do romance", primeira parte de uma entrevista concedida a Christian Salmon sobre a prática de escrita do romance; "Anotações inspiradas por *Os sonâmbulos"*, comentários realizados por meio de um artigo sobre o romance de Hermann Broch, que lhe é caro; "Diálogo sobre a arte da

composição", segunda parte da entrevista concedida a Christian Salmon; "Em algum lugar do passado", reflexões sobre os romances de Kafka; "Sessenta e quatro palavras", dicionário de palavras-chaves de sua estética do romance; e "Discurso de Jerusalém: o romance e a Europa", discurso após o recebimento do Prêmio Jerusalém em 1985.

A começar pela sua relação com a escrita, em todas as suas narrativas, é possível perceber uma escolha muito bem pensada no que tange às palavras, o que sinaliza a sua preocupação extrema com o que se diz e o que se faz, com o que é dito. Devido à sua vivência e seu deslocamento, como exilado na França, Kundera tornou-se, a cada publicação de seus romances, um eterno procurador das palavras; fato esse que teve início a partir da constatação de que, nas suas obras traduzidas, elas foram amputadas tanto em relação ao estilo quanto em relação ao conteúdo. Tal impressão produziu nele um choque tamanho que, por consequência, o fez pensar e trabalhar incansavelmente: "a leitura, o controle, a revisão de meus romances, antigos e novos, nas três ou quatro línguas estrangeiras que sei ler ocuparam inteiramente todo um período de minha vida..." (KUNDERA, 1988, p. 109). Para Kundera, a procura pelas palavras é semelhante à busca de um pastor por seu rebanho de carneiros selvagens: "triste figura para si mesmo, risível para os outros" (1988, p. 110).

Outro traço distintivo da construção da figura do escritor, que foi abordado por Natalie Heinich em seu livro, é a visão do escritor como um *métier*, onde a autora introduz as distinções entre profissão e amadorismo, além de vincular tal imagem a uma prática que envolve "uma aprendizagem, um trabalho duro de consciência profissional e do senso de responsabilidade" (HEINICH, 2000, p. 25). Semelhante visão possui Kundera ao falar de si como um profissional da escrita: "Um profissional? Sim e não. Um escritor não é um profissional, que deve recusar à rotina, por outro lado, escrever exige um domínio técnico. De qualquer maneira, escrever é uma profissão e é extremamente difícil" (KUNDERA *apud* HEINICH, 2000, p. 25). Não obstante, ainda que Kundera tenha feito essa afirmação, o qualificar-se como escritor assume outras

nuances quando, no meio de seus ensaios, ao se referir a si mesmo ele prefere se qualificar antes como um romancista do que como um escritor. Isso pode ser visto no seguinte excerto retirado do seu discurso ao receber o *Jerusalem Prize* em 1985:

> É com uma grande emoção que recebo hoje o prêmio que traz o nome de Jerusalém e a marca deste grande espírito cosmopolita judeu. É como romancista que o recebo. Sublinho, *romancista* [grifo do autor], não digo escritor. O romancista é aquele que, segundo Flaubert, quer desaparecer atrás de sua obra. Desaparecer atrás de sua obra, isto quer dizer renunciar ao papel de homem público. Não é fácil hoje, quando tudo que é muito ou pouco importante deve passar pelo palco insuportavelmente iluminado dos mass media que, contrariamente à intenção de Flaubert, fazem desaparecer a obra atrás da imagem de seu autor. (KUNDERA, 1988, p. 139)

Um ponto interessante nesse trecho merece ser pensado, quando Kundera utiliza o termo "palco insuportavelmente iluminado" para se referir às representações midiáticas: faz parte da figura do escritor, definida por Natalie Heinich (2000) — principalmente se levarmos em conta que a alcunha de escritor só é afirmada por meio de seu reconhecimento, de sua não contestação —, o compromisso com o público e com as obrigações editoriais, bem como as entrevistas, as divulgações de obras, participações em premiações, etc. Para Kundera, tal desdobramento em raros momentos é realizado de maneira positiva (recebimento de prêmios e diálogos feitos por meio de colaborações, mas que passam por sua revisão), de modo que, desde 1985, o romancista passou a não mais realizar entrevistas, optando pelo silêncio. Podemos observar essa postura dele no seguinte trecho, retirado de seu dicionário pessoal "Sessenta e quatro palavras":

> ENTREVISTA. Maldito seja o escritor que permitiu pela primeira vez que um jornalista reproduzisse livremente suas opiniões! Ele começou um processo que não poderá senão levar o escritor ao desaparecimento: aquele que é responsável por cada uma de suas palavras. No entanto, gosto muito do *diálogo* [grifo do autor] (forma literária maior) e fiquei feliz com muitos colóquios refletidos compostos, redigidos em concordância comigo. [...] Em 1985, decidi firmemente: entrevistas nunca mais. Apenas diálogos, co-redigidos por mim, acompanhados

> de meu copyright, qualquer outra opinião atribuída a mim deve ser considerada, a partir daquela data como falsa. (KUNDERA, 1988, p. 113)

Esse silêncio em partes diz respeito a uma indisposição entre o dito e o publicado e em partes diz respeito à preferência de vários entrevistadores em se utilizar de sua história pessoal de exílio como um gancho de audiência na interpretação de seus romances algo que vai contra a sua concepção de si como um romancista. Para ele, a principal distinção entre um romancista e um escritor diz respeito a uma questão de direcionamento: no primeiro, o foco está na obra e no segundo, o foco está na imagem pessoal.

> ROMANCISTA (e escritor). Releio o curto ensaio de Sartre "Que é escrever?" Nem uma só vez ele usa as palavras *romance*, *romancista*. Fala somente do *escritor de prosa*. Distinção correta. O escritor tem ideias originais e uma voz inimitável. Ele pode servir de qualquer forma (romance inclusive) e tudo o que ele escreve, sendo marcado por seu pensamento, levado por sua voz, faz parte de sua obra. Rousseau, Goethe, Chateubriant, Gide, Malraux, Camus, Montherlant.
> O romancista não faz muito caso de suas idéias. Ele é um descobridor que, tateando, se esforça para desvendar um aspecto desconhecido da existência. Não está fascinado por sua voz, mas por uma forma que ele persegue, e só as formas que correspondem às exigências de seu sonho fazem parte de sua obra. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulker, Céline, Calvino.
> O escritor se inscreve no mapa espiritual de seu tempo, de sua nação, no mapa da história das ideias.
> O único contexto em que se pode apreender o valor de um romance é o da história do romance europeu. O romancista não tem contas a prestar a ninguém, salvo a Cervantes. (KUNDERA, 1988, p. 129)

Nessas novas distinções feitas entre esses conceitos, podemos visualizar uma nuance comum aos escritores, observada por Marielle Macé em *Situations, atitudes* (2013), no que diz respeito ao escritor apresentar um recorte de suas leituras[2], em

[2] Em *Situations, atitudes* (2013), Macé tratará da história literária, o estudo histórico que seria dedicado aos autores, escritores e às suas relações com a literatura e seus pares. Em um dado momento, a autora se ocupará das influências que outros autores proporcionaram na vida dos autores e mostrará que isso se evidencia, principalmente, quando os autores realizam listas de obras e autores que foram vitais para a sua escrita e o seu gosto literário, se utilizando de citações.

entrevistas ou até mesmo no corpo de seus textos, na construção de sua história literária, por meio das citações de outros autores e, não só isso, apontar para a sua biblioteca pessoal. Isso coloca o escritor como, acima de tudo, um leitor assíduo de outros escritores, sugerindo continuidade e mostrando as influências sofridas por ele.

> A citação, isto é, o < real memorável>, o gesto pelo qual reconhecemos no outro, pelo qual se recupera o escritor preferido (Stendhal, Montaigne, Goethe no caso de Gide) no presente, o que significa ter a sua biblioteca em seus bolsos, de ser um com sua cultura, de se nutrir constantemente. Na prática de citação, o passado não é mais contemplado em sua antecedência ou pensado como um cenário causal, mas vivido como um fundo memorial, um tesouro sempre presente, o depósito de um solo mental. (MACÉ, 2013, p. 48, tradução nossa)[3]

Em muitas de suas reflexões sobre o romance, podemos ver também citados os nomes de Kafka, Broch e Mussil, escritores centro-europeus, e de Laurence Sterne e Diderot. Kundera os qualifica dentro de uma categoria que ele intitula de quatro apelos do romance: da diversão, do sonho, do pensamento e do tempo. Com isso, por meio dessa divisão, ele tenta mostrar como tais escritores o afetaram, sendo possível, portanto, inferir uma visão de si dentro de uma filiação, a partir de uma herança que lhe foi dada. Além do mais, podemos associar essa menção aos escritores como um desejo de pertencimento a uma república virtual das letras, uma vez que a mesma ignora as distâncias temporais e espaciais. Nesse sentido, ao se colocar junto de outros nomes que não se encontram presentes e em contato com ele, Kundera evidencia o seu

[3] No original: La citation, c'est-à-dire le <concret memoráble>, le geste par lequel on se reconnaît en l'autre, par lequel on rapatrie l'écrivain préféré (Stendhal, Montaigne, Goethe dans le cas de Gide) dans le présent, ce qui suppose d'avoir sa bibliothèque dans ses poches, de faire corps avec sa culture, de s'en nourrir constamment. Dans la pratique de la citation, le passé n'est pas contemplé en son antécédence ou pensé selon un scénario causal, mais vécu comme un fonds mémoriel, un trésor toujours présent, le gisement d'un sol mental. (MACÉ, 2013, p. 48).

não pertencimento em relação aos seus pares literários e estabelece uma relação diaspórica com eles.[4]

Essa relação toma proporções maiores quando se soma a experiência do exílio, vivenciada por ele: como escritor, Kundera se depara com as questões de representatividade de seu país e com a linguagem, uma vez que passa a escrever em francês[5], a partir das narrativas *A Lentidão* (1995), *A identidade* (1997), *A ignorância* (2000) e *A festa insignificância* (2014). Pascale Casanova o cita em diversos momentos como um dos escritores que passaram pela "consagração das instâncias parisienses" (CASANOVA, 2002, p. 207), conscientes de habitarem as pequenas nações e de possuírem uma "posição frágil e marginal, e que sofrem ao mesmo tempo por pertencerem a uma nação pouco reconhecida literariamente e por não serem percebidos como tal" (p. 225). Aos escritores das pequenas nações é exigida a postura de uma escrita a serviço de um povo, uma ligação familiar, ancestral com o que vem da nação. Isso poderia justificar por que, nos textos de Kundera, há recorrentemente uma menção aos escritores centro-europeus e transparece uma necessidade de resgatar o valor perdido de sua cultura. Por fim, Casanova o menciona ainda ao falar sobre os escritores e a imposição/adoção da língua francesa, fato bastante expressivo na sua literatura:

> Milan Kundera, escritor checo exilado na França desde 1975, há alguns anos redige seus livros em francês; porém, mais ainda, desde 1985 decidiu, após ter ele próprio controlado e corrigido a totalidade das traduções francesas de seus livros checos, fazer da versão francesa de sua obra, a única inteiramente autorizada. Por um procedimento que inverte o processo comum da tradução (e que mais uma

[4] A relação diaspórica faz menção à leitura do texto "O diário e a diáspora" (2011), de autoria de Myriam Ávila, no que diz respeito à visão do escritor como um indivíduo que vive o não pertencimento em relação aos seus pares, desenvolvendo o sentimento de diáspora.

[5] Desde 1985, Milan Kundera optou por exilar-se da República Tcheca e reside na França, em Paris. Essa mudança lhe gerou tamanho impacto que, a partir de 1995, todos os seus livros lançados em sequência foram escritos em língua francesa. Há um embate grande nisso, pois mesmo que os livros estejam escritos em francês há muitas referências, diretas ou indiretas, a Praga, e a República Tcheca.

> vez prova que se trata menos de uma mudança de língua do que de "natureza"), o texto francês de seus romances torna-se portanto a versão original [...] (CASANOVA, 2002, p. 339)

A relação entre o escritor e os processos editoriais também merece uma nota, uma vez que se encontram nesse meio as discussões em torno da autoria e do controle de assinatura, algo do qual Kundera definitivamente não abre mão. O autor como assinatura controla tudo o que se veicula sobre ele ou seus romances e o modo como é veiculado. Há o estabelecimento de várias relações baseadas na legalidade e no respeito máximo à originalidade e à privacidade por detrás do signo Milan Kundera. Todo o trabalho é realizado em conjunto e concordância com as exigências do escritor.

A ideia de *illusio*, definida por Pierre Bourdieu em seu livro *As regras da arte* (1996), faz-se cara a nós no que tange à construção da figura do escritor: é esse interesse que certos indivíduos sociais possuem por fazer parte de um jogo em determinado campo. Cabe à *illusio* todo um mecanismo de apostas, de incertezas e de crenças; no caso do escritor, significaria a convicção da importância de seu campo literário. Isso poderia ser expresso por meio do reconhecimento da importância dos escritores que o antecederam, dos seus contemporâneos, da literatura como esse espaço lírico de desvelamento humano e pela vontade de ser visto em tal posição de escritor, como pertencente a esse campo. Implicitamente, quando Kundera tece suas considerações acerca do futuro do romance, em "A herança depreciada de Cervantes", podemos vislumbrar materialmente a sua *illusio*:

> Os artistas de vanguarda criaram obras realmente corajosas, difíceis, provocadoras, vaiadas, mas as criaram com a certeza de que "o espírito do tempo" estava com eles e que, amanhã, ele lhes daria razão.
> Outrora, eu também considerei o futuro como único juiz competente de nossas obras e de nossos atos. Mais tarde é que compreendi que o namoro com o futuro é o pior dos conformismos, a covarde adulação do mais forte. Pois o futuro é sempre mais forte que o presente. É realmente ele, com efeito, que nos julgará. E, certamente, sem nenhuma competência.
> Mas se o futuro não representa um valor aos meus olhos, a que estou ligado: a Deus? à pátria? ao povo? ao indivíduo?

> Minha resposta é tão ridícula quanto sincera: não estou ligado a nada, salvo à herança depreciada de Cervantes. (KUNDERA, 1988, p. 22)

Esse desvio de uma voz composta de "eles" para uma voz feita de "nós", somada à afirmação final de uma ligação a uma herança proveniente de Cervantes, atesta o interesse de se colocar em um campo, em se mostrar portador de um nome que lhe permite estar nesse mesmo grupo e carregar para si e em si todas as alegrias e as dores compartilhadas entre os escritores. A ideia de *illusio* se aproxima do texto *Une histoire collective,* de Didier Alexandre, quando o teórico aponta para a necessidade da construção de uma historicidade literária, demonstrada por meio da intertextualidade, que se encontra presente em todos os escritores, como uma das principais razões que lhes permite a aquisição e a conquista de seu reconhecimento em um coletivo. Podemos ver isso no seguinte trecho:

> Com efeito, todo escritor é suscetível pela sua prática de intertextualidade ou seus escritos críticos para estabelecer uma história literária com diversos efeitos: pelo exercício de sua auto reflexividade, de sua capacidade estruturante, de seu diálogo com os seus contemporâneos, o autor está situado no espaço e no tempo literários. (ALEXANDRE, 2013, p. 244, tradução nossa)[6]

Ainda no que diz respeito ao último trecho de Milan Kundera, acima mencionado, podemos observar também em relação à *illusio* da figura do escritor, a presença do conceito de *habitus* desenvolvido por Bourdieu, que diz respeito a todo um conjunto de percepções e disposições que só se realizam "efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições sociais marcadas" (BOURDIEU, 1996, p. 299). O escritor como indivíduo, no momento em que se situa temporalmente dentro do campo literário e passa a mover-se entre seus pares, assumindo para si posturas e

[6] No original: "En effet, tout écrivain est susceptible par sa pratique de l'intertextualité ou ses écrits critiques de mettre en place une histoire littéraire aux effets multiples: par l'exercice de son autoréflexivité, de sa capacité structurante, de son dialogue avec ses contemporains, l'auteur se voit situé dans l'espace et le temps littéraires". (ALEXANDRE, 2013, p. 244)

predisposições que visam à inserção em uma estrutura social, se insere dentro do *habitus*. Com isso, Kundera ao realizar as citações dos escritores que lhe causam certo apelo sensível também se mostra pertencente ao *habitus* do seu campo literário. Cabe lembrar aqui que, devido à autonomia do campo literário, as posições podem e devem ser conquistadas pelos escritores, por isso a necessidade de saber se mover, de saber jogar. Essa consciência de movimento aparece na menção feita por Kundera à relação do futuro com as obras e os atos, o que demonstra o reconhecimento por parte dele de sua impotência perante a temporalidade e as mudanças que esse passar do tempo pode provocar em relação à interpretação de sua figura e de suas obras.

No que tange a relação entre o escritor e a obra, ainda que sejam possíveis variáveis perspectivas, prezo por privilegiar apenas duas: a reflexão em torno da estruturação dos romances e a sua visão acerca do que é o romance como gênero, tópicos bastante comuns na construção da figura do escritor. O envolvimento com as etapas da escrita se torna evidente quando Kundera tece considerações relacionando a arquitetura de seus romances à arquitetura de uma composição musical. Por ter crescido sob forte influência musical, ele consegue estabelecer uma perspectiva da construção de seus textos baseada em andamentos musicais; isso é evidenciado na seguinte afirmação: "Como é o caso nos meus romances, o conjunto é composto de partes formalmente muito heterogêneas (jazz; paródia de uma valsa; fuga; coral, etc.) e cada uma delas tem uma orquestração diferente (piano, viola; piano solo; viola, clarineta, bateria, etc.)" (KUNDERA, 1988, p. 82). Esse falar sobre os processos e as inspirações que o levam à escrita é também uma característica do escritor: a ele cabe a explicação em torno dos livros e das ideias que estão vinculadas em seus textos, além do desvelamento das técnicas empregadas por ele no ato de escrever.

Sobre a reflexão em torno de seus romances, algo interessante de se notar em Kundera é a consciência de que seus romances possuem uma conexão entre si, que pode ser vista como temática. No ato de sua escrita se configuram palavras-chave a

partir das quais é construído o restante da narrativa, uma relação orbital feito planeta e satélite: seus personagens só existem de acordo com as indagações existenciais que ele pretende tecer ao longo do texto. Contudo, o romancista observa o fato de que mesmo havendo em cada romance um número tal de palavras responsáveis pela sua orientação, é possível em todos eles encontrar ecos de uma única palavra vista como representante da razão de ser e da eterna busca dos outros: a leveza.

> LEVEZA. Já encontro a insustentável leveza do ser em *A brincadeira*: "Caminhei sobre os paralelepípedos poeirentos e senti a pesada leveza do vazio que pesava sobre a minha vida."
> E em *La vie est ailleurs*: "Jaromil tinha às vezes sonhos horríveis: sonhava que tinha que levantar um objeto extremamente leve, uma xícara de chá, uma colher, uma pena, e que não o conseguia, que ele era tanto mais fraco quanto mais leve era o objeto, que sucumbia sob sua leveza."
> E em *La valse aux adieux*: "Raskolnikov viveu seu crime como uma tragédia e acabou sucumbindo sob o peso de seu ato. E Jakub se admira que seu ato seja tão leve, que não o estafe, que não pese nada. E se pergunta se essa leveza não é mais aterrorizadora que os sentimentos histéricos do herói russo"
> Em *O livro do riso e do esquecimento*: "Esse saco vazio no estômago é exatamente a insuportável ausência de peso. E, assim como um extremo pode a qualquer momento transformar-se em seu contrário, a leveza levada ao seu máximo tornou-se o terrível *peso da leveza*, e Tamina sente que não poderá suportá-lo nem mais um segundo."
> Foi somente relendo as traduções de todos os meus livros que me dei conta, consternado, dessas repetições! Depois, consolei-me: todos os romancistas só escrevem, talvez, uma espécie de tema (o primeiro romance) com variações. (KUNDERA, 1988, p. 120)

Esse excerto é interessante porque mostra o reconhecimento feito por Kundera de que em seus textos é possível visualizar a recorrência à leveza e, mais do que isso, nos confere a impressão de que o seu primeiro romance seria a grande obra, aquela que se situa como inacessível e que é sempre um objeto de procura do escritor. O emprego do termo "variações" estabelece relações com possíveis reminiscências platônicas, no sentido de que é por meio dessas variações que se tenta chegar à leveza. Para Maurice Blanchot, a relação entre o escritor e a obra se estabelece por meio de uma eterna busca, de um movimento de aproximação que não se completa. O escritor

tem na sua experiência a condição de nunca chegar de fato ao momento de apreensão da obra, de tomá-la para si.

> As obras deveriam, pois, ser o mais importante. Mas será assim? De modo algum. O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam. (BLANCHOT, 2005, p. 291)

Ainda que Milan Kundera não tenha expresso, em palavras, uma possível tentativa de busca pela leveza como grande obra — o que sugere que sua ocorrência tenha se manifestado por muitas vezes de modo inconsciente e não intencional no que diz respeito ao escritor —, a constatação de que todos os seus romances passam por esse tema dão base suficiente para tal suposição. É a obra como "espera da obra". (BLANCHOT, 2005, p. 352).

Sobre as suas considerações em relação ao gênero romance, Kundera abordará a visão do romance como um espaço de dúvidas, de questionamentos do ser. Tudo o que for trabalhado em sua escrita do romance reforçará esse exame da existência, mostrando os descobrimentos das inúmeras possibilidades que ela comporta em si. Pensar no romance é pensar no humano, na experiência do ser em contato com a vida e com o mundo, se desnudando de certezas e abrindo espaços para questionamentos. É nesse momento que ele passará a se auto afirmar como romancista, esse escritor que explora a existência humana. Isso se torna evidente quando o seu conceito de romance aparece: "[...] grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência" (KUNDERA, 1998, p. 127).

Outras especificações ainda são feitas no que tange ao gênero romance: a sua relação com a poesia e a produção europeia, por exemplo; na primeira, Kundera afirma o fato de o romance assumir a exigência da poesia — critério na seleção e

arranjo de palavras, além da predileção pela originalidade —, e na segunda, ele afirma não ser possível uma história universal do romance e sim histórias de romances de várias nacionalidades — o que nos faz inferir uma visão genérica heterogênea, diversa. O romance europeu é alçado ao status de singular, pois possui suas origens em condições muito particulares: "pela riqueza de suas formas, pela intensidade vertiginosamente concentrada de sua evolução, por seu papel social, o romance europeu (assim como a música europeia) não tem semelhante em nenhuma outra civilização" (KUNDERA, 1988, p. 128). De tal modo, o romancista se insere entre os seus pares literários não somente nas suas citações aos escritores de sua inspiração, mas também pelo fato de escrever em um gênero que possui uma história e que lhe permite fazer parte dela.

Em virtude dos aspectos mencionados ao longo do texto, observamos uma postura bastante consciente e reflexiva de Milan Kundera em relação à profissão de escritor, ao trabalho de escrita, à questão da autoria e à decisão por se auto intitular romancista, tomando como base de consulta o seu livro ensaio *A arte do romance*. Além disso, passamos por questões comuns aos escritores, bem como a relação desenvolvida por eles com seus contemporâneos literatos, com a tradição e com o público, um trabalho de reconhecimento e admiração. Por fim, discutimos ainda as questões relativas ao gênero romance, importantes para a definição de Kundera como romancista europeu, explorador da consciência humana.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Didier. Une histoire collective. In DEBAENE, V. et alii (dir.). *L'Histoire littéraire des écrivains.* Presses de l'université Paris-Sorbonne, collection "Lettres françaises", 2013.

ÁVILA, Myriam. *O diário e a diáspora.* IPOTESI, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, pp. 235-240, jan./jun. 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.* Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras.* Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

HEINICH, Natalie. *Être Écrivain — création et identité.* Paris: La Découverte, Armillaire, 2000.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance (ensaio).* Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MACÉ, Marielle. Situations, attitudes. In ALEXANDRE, Didier. *Une histoire collective.* DEBAENE, V. et alii (dir.). L'Histoire littéraire des écrivains**.** Presses de l'université Paris-Sorbonne, collection "Lettres françaises", 2013.

Submetido em: 20/08/2016
Aceito em: 11/09/2016