



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

NÍVEL DOUTORADO

MARIA VERALICE BARROSO

**A OBRA ROMANESCA DE MILAN KUNDERA:
*um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan***

**Brasília
2013**



Universidade de Brasília

MARIA VERALICE BARROSO

**A OBRA ROMANESCA DE MILAN KUNDERA:
*um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – PPGL – UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Literatura e outras áreas do conhecimento

Orientador: Professor Dr. Wilton Barroso Filho

**Brasília
2013**

MARIA VERALICE BARROSO

A OBRA ROMANESCA DE MILAN KUNDERA: *um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan*

Tese defendida no Programa de Pós- Graduação em Literatura-PPGL - UnB, nível doutorado, do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília (UnB). Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Wilton Barroso Filho – UnB – Presidente

Professor Dr. José Luís Jobim –UERJ – Examinador

Professora Dr^a Helena Bonito Couto Pereira – UPM –Examinadora

Professor Dr. Rogério da Silva Lima –UnB - Examinador

Professor Dr. Henryk Siewierski –UnB – Examinador

Augusto Rodrigues – UnB – Suplente

AGRADECIMENTOS

A realização integral deste trabalho só foi possível com o envolvimento de várias pessoas e algumas instituições. Em cada fase de sua constituição pude contar com as mais diferentes formas de colaborações. Desse modo, considero de demasiada importância reservar um espaço para os agradecimentos.

Primeiramente, agradeço ao Professor Doutor **Wilton Barroso Filho** pela sábia e zelosa orientação, pelas constantes conversas que ao longo desses quatro anos me fizeram aprimorar as leituras e reflexões pretendidas. Agradeço-o ainda pela preocupação em dinamizar e ampliar minha vida acadêmica inserindo-me no Grupo de Estudos e constantemente sugerindo participações em congressos, debates, publicações e monitorias em sala de aula. Obrigada mais, uma vez, por ter me incentivado e, concretamente, me ajudado a organizar a pesquisa no exterior. Agradeço, sobretudo, por ter me aceitado como orientanda e pela confiança em mim depositada.

Meu mais sincero e respeitoso agradecimento à professora Doutora **Seloua Luste Boulbina**, minha coorientadora na França. Agradeço pela delicadeza e seriedade com as quais me recebeu, apresentou sugestões para o encaminhamento do trabalho de pesquisa, me acompanhou durante este período e me inseriu nos debates da Universidade.

Agradeço aos professores do Departamento com quem cursei disciplinas, entre os quais, meus agradecimentos especiais ao professor Doutor **Rogério Lima** por ter participado da banca de qualificação. Pelo mesmo motivo, agradeço também ao professor Doutor **Eudes Fernandes** – PPGHIS – da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD. Sou bastante grata aos dois professores pelas valiosas sugestões que muito contribuíram para o resultado final deste trabalho.

À **Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca**, tradutora de Kundera no Brasil, agradeço pela gentileza com a qual me recebeu em sua casa para uma entrevista realizada no início de 2011. Agradeço ainda pelo material que me disponibilizou, pela presteza em me atender, por telefone ou e-mails, sempre que necessitei tirar alguma dúvida.

Agradeço ao programa **PDEE** da **CAPES** por ter disponibilizado a bolsa doutoral a qual me permitiu desenvolver, por dez meses, o trabalho de pesquisa na França.

Meus agradecimentos ao *Centre de Sociologie des Pratiques et des Représentations Politiques-CSPRP* da *Université Paris Diderot - Paris 07*, por ter me

acolhido e viabilizado a realização da pesquisa doutoral na França durante os meses de setembro de 2011 a maio de 2012.

Agradeço à **Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal** por ter a mim concedido dispensa das atividades docentes durante três anos e meio, período necessário para a conclusão do doutorado.

Meus agradecimentos à **Biblioteca da Câmara Federal** que, na figura de Mauro Oliveira, realizou uma detalhada pesquisa no sentido de buscar alguns textos sobre Kundera publicados em revistas e jornais brasileiros desde os anos 80. Agradeço pela gentileza e presteza com as quais sempre atenderam às minhas solicitações.

À Valéria, Sônia, Cristina, Danúbia, Andréia e Mirla pessoas que tive a oportunidade e o prazer de conhecer e conviver durante os meses que passei na França. Agradeço por terem tornado os gelados dias de inverno mais calorosos e aconchegantes. Por terem dividido comigo momentos de descobertas, de angústias e de alegrias. Obrigada por terem minimizado as saudades imensuráveis de casa e daqueles deixados aqui no Brasil. Pela atenção, carinho e presteza, agradeço ainda aos funcionários da Maison du Brésil, onde me hospedei nesse período.

Aos colegas do **Grupo de Estudos Epistemologia do Romance**, agradeço pelos debates, pelas conversas e projetos sempre produtivos para o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço especialmente ao Itamar, à Mara e à Ana Paula. Ao Itamar pelos projetos juntos realizados que além da amizade, resultaram em participação em congressos e artigos, hoje publicados, e de importância real para este trabalho. À Mara agradeço pelas produções juntas, pelas muitas e significativas viagens a congressos, pelas leituras, pelas sugestões, críticas e ajuda com a bibliografia. À Ana Paula, meu muito obrigada pelo carinho, pelas leituras atentas e pelas horas de conversas que muito me ajudaram a pensar a feitura do trabalho.

Meus agradecimentos à Eliane, minha irmã querida, por ter, durante o tempo que estive fora, organizado minha vida burocrática aqui, impedindo que ela se transformasse no mais perfeito caos.

Agradeço a todos os meus familiares especialmente, ao meu querido sobrinho Emanuel pelas leituras, as constantes revisões e pelo suporte tecnológico. Aos meus oito irmãos que sempre estiveram presente em minha vida e, certamente, suavizaram os momentos de angústias e incertezas os quais não foram poucos nessa caminhada.

À Eloisa, minha irmã, agradeço pelo acompanhamento desde o Mestrado, pelas atentas e perspicazes leituras e sugestões. Obrigada ainda pela serenidade com qual sempre me tranquilizou.

À Helenice, minha amiga-mãe-irmã, agradeço por tudo na vida e por mais esta conquista. Obrigada pelas intermináveis horas de conversas, pelas orientações seguras, pelas leituras atentas, pelas correções, pelas indicações bibliográficas... Obrigada.

Ao Mauro, meu marido, companheiro e amigo de muitos anos, agradeço pelo carinho, respeito e amor que sempre demonstrou por mim. Agradeço ainda pela compreensão e por ter suportado a minha prolongada ausência física, durante os meses que passei fora. Meus agradecimentos também, por entender as intermináveis horas de isolamento e distanciamento, mesmo quando fisicamente presente. Agradeço ainda pelas palavras de incentivo e por me mostrar a necessidade de parar, respirar e, sempre enchendo a nossa casa nos finais de semana, não ter deixado que essa concentração, me afastasse da revitalizadora convivência com os familiares e os amigos.

Finalmente agradeço ao meu pai e a minha mãe, hoje encantados, certamente dividem comigo a felicidade de realizar um projeto e conquistar um sonho...

RESUMO

A presente tese tem como proposição investigar a atuação da personagem de Don Juan na obra romanesca de Milan Kundera. Para tanto, procurou-se pelo conjunto dos textos romanescos como espaço de observação e desenvolvimento das reflexões propostas. Esta pesquisa entende que, no tempo, por Kundera, denominado “Paradoxos Terminais da Modernidade”, as personagens de Don Juan dialogam com a condição humana constrangida pela ditadura do idílio e direcionada pela atitude lírica. Com o objetivo de procurar entender de modo mais abrangente e aprofundado o teor desse diálogo, buscou-se amparar nas proposições metodológicas apresentadas pelos estudos referentes à Epistemologia do Romance. Dialogando com tais orientações e priorizando a discussão estética, inicialmente, procurou-se traçar os caminhos percorridos por Kundera até tornar-se romancista. Nessa trajetória, buscou-se destacar as influências sociais e culturais no âmbito das transformações efetuadas do poeta ao romancista. Em seguida, tentou-se construir um panorama representativo das opções realizadas pelo autor enquanto romancista, aí destacando a relevância conferida à personagem ficcional. A partir de uma abordagem epistemológica, em um segundo momento, procurou-se pelas relações estabelecidas entre os Don Juans kunderianos com aqueles do passado. O percurso histórico traçado pela pesquisa teve por intuito, melhor compreender o quadro de referências com o qual Kundera dialoga, bem como, melhor entender o sentido dessa personagem no interior dos textos romanescos do autor. Enquanto elementos caracterizadores de Don Juan e excessivamente utilizados por Kundera, o riso e o erotismo foram também aqui objetos de investigações. Nos momentos finais da tese, interligando o estético e o epistemológico, a partir de uma perspectiva hermenêutica, buscou-se realizar uma análise dos textos constitutivos de *Risíveis Amores*. A escolha desse livro se deu em virtude de sua condição no conjunto da obra. Pois, se aqui se defende que a obra de Kundera é vista como um projeto, na mesma medida, observa-se que *Risíveis Amores* é a apresentação desse projeto. O presente trabalho de pesquisa compreende ainda esta obra inaugural como um tributo a Don Juan e a partir do qual é possível estabelecer um diálogo profícuo com o todo da obra romanesca de Milan Kundera.

Palavras- Chave: Milan Kundera – romance – modernidade – Don Juan – riso – erotismo – Paradoxo Terminal – lirismo – idílio

RÉSUMÉ

La présente thèse a pour objectif d'investiguer les actions du personnage de Don Juan dans l'œuvre de l'écrivain Milan Kundera. Pour cela, nous avons cherché un ensemble de textes romanesques comme espace d'observation et de l'élaboration de propositions de réflexions. Cette recherche est d'avis que, dans la période appelée par Kundera « Paradoxes terminaux de la modernité », les personnages de Don Juan dialoguent avec la condition humaine imposée par la dictature de l'idylle et guidée par l'attitude lyrique. Dans le but d'essayer de comprendre de manière plus complète et approfondie le contenu de ce dialogue, nous nous sommes appuyés sur les propositions méthodologiques présentées par des études à propos de l'épistémologie du Roman. En dialoguant avec telles orientations et priorisant la discussion esthétique, d'abord, nous avons cherché à retracer les chemins suivis par Kundera pour devenir un romancier. Dans cette trajectoire, nous avons cherché à mettre en évidence les influences sociales et culturelles dans le cadre de transformations effectuées du romancier au poète. Ensuite, nous avons essayé de construire un panorama représentatif des choix faits par l'auteur en tant que romancier. À partir d'une approche épistémologique, dans un second moment, nous avons été en quête des relations établies entre les Don Juans kunderiens avec ceux du passé. Le parcours historique tracé par la recherche visait à mieux comprendre le cadre de référence avec lequel Kundera dialogue ainsi qu'à mieux comprendre la signification de ce personnage dans les textes romanesques de l'auteur. En tant qu'éléments caractéristiques de Don Juan et trop utilisés par Kundera, le rire et l'érotisme ici ont été également des objets d'investigation. Dans les derniers moments de la thèse, en reliant l'esthétique et l'épistémologique, dans une perspective herméneutique, nous avons essayé d'effectuer une analyse des textes constitutifs de *Risibles Amours*. Le choix de ce livre a été fait grâce à son statut dans l'ensemble des œuvres. Car si l'œuvre de Kundera est considéré comme un projet, notamment *Risibles Amours* est la présentation de ce projet. La présente recherche comprend encore cet œuvre inaugural comme un hommage à Don Juan et à partir duquel il est possible d'établir un dialogue fructueux avec l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain Milan Kundera.

Mots-clés: Milan Kundera - Roman - modernité - Don Juan - rires - érotique - Terminal Paradoxe - lyrisme – Idylle

ACORDOS PRECEDENTES

1-Na presente tese, optamos por consultar os textos de Milan Kundera preferencialmente, em língua francesa. Por não sermos tradutores, chegamos à conclusão que, para maior credibilidade das reflexões, seria importante fazer constar no corpo do texto as citações transcritas do original francês já revistas pelo autor. Em nota de rodapé, disponibilizamos possibilidades de leitura em português, as quais foram realizadas, tomando como base de referência nosso entendimento da obra e, especialmente, as traduções de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca.

2- Desde já, seguem as sugestões de leitura dos livros kunderianos mais utilizados no corpo da tese.

RISIBLES AMOURS – RISÍVEIS AMORES

LA PLAISANTERIE – A BRINCADEIRA

LA VIE EST AILLEURS – A VIDA ESTÁ EM OUTRO LUGAR

LA VALSE AUX ADIEUX – A VALSA DOS ADEUSES

LE LIVRE DU RIRE ET DE L’OUBLI – O LIVRO DO RISO E DO ESQUECIMENTO

L’INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L’ÊTRE - A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER

L’IMMORTALITÉ - A IMORTALIDADE

LA LENTEUR – A LENTIDÃO

L’IDENTITÉ – A IDENTIDADE

L’IGNORANCE – A IGNORÂNCIA

L’ART DU ROMAN – A ARTE DO ROMANCE

LES TESTAMENTS TRAHIS- OS TESTAMENTOS TRAÍDOS

LE RIDEAU - A CORTINA

UNE RENCONTRE – UM ENCONTRO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – DO OBJETO E SUAS PREMISSAS	14
• Do objeto e do <i>corpus</i> literário.....	14
• As premissas do objeto.....	19
PRIMEIRA PARTE- TEXTOS E CONTEXTOS: TRAJETÓRIA E ESCOLHAS – UMA ABORDAGEM ESTÉTICA	33
CAPÍTULO I – Do poeta ao Romancista: uma trajetória	34
1.1 – O deslocamento no universo da poesia.....	36
1.2 – Dialogando com a crítica kunderiana.....	40
1.3 – O contexto histórico e social.....	43
1.4 – O crítico no contexto literário tcheco dos anos sessenta.....	47
1.4.1–Kafka: <i>uma referência</i>	50
1.4.2 – O crítico criador: <i>desejo de aproximação</i>	51
1.4.3 – A crítica do criador.....	55
CAPÍTULO II – O romancista e o romance: reflexões e escolhas	58
2.1 – O julgamento moral da obra literária.....	59
2.1.1 – Busca da autonomia no plano teórico.....	61
2.1.2 – Busca da autonomia no plano da criação estética	65
2.1.2.1 – A atitude lírica.....	65
2.1.2.2 – A atitude <i>kitsch</i>	69
2.1.2.3.1 – O <i>kitsch</i> e a”merda”.....	71
2.2 – O romance e o romancista	76
2.2.1 – Interpolando os tempos.....	76
2.2. 2 – O olhar de Kundera para o romance moderno.....	78
2.2.3 – A existência como objeto do romance.....	79
2.3 – Ruminação e metaficção.....	82
2.3.1 – O eterno retorno como anseio estético.....	82
2.3.2 – O peso e a leveza do escritor.....	84
2.4 – Espaço e tempo do romance kunderiano	87
2.4.1 – O espaço supranacional do romance.....	87
2.4.2 – O tempo dos Paradoxos Terminais da Modernidade.....	91
2.4.3.1 – A herança estética de Broch.....	93
2.5 – A personagem de ficção.....	96
2.5.1 – O ego experimental.....	96
2.5. 2 – A personagem ficcional: <i>uma abordagem teórica</i>	98
2.5.3 – Da relação criador-criatura.....	100
2.5.4 – O autor, a personagem e o leitor.....	101
2.5.5 – Don Juan.....	103
SEGUNDA PARTE – EM TORNO DE DON JUAN – UMA ABORDAGEM EPISTEMOLÓGICA	105

CAPÍTULO III – De Tirso de Molina a Milan Kundera: os caminhos de Don Juan na modernidade.....106

3.1- Em torno do criador e do espaço da criação de Don Juan.....	108
3.2- A emergência de Don Juan e a configuração do mito.....	111
3.2.1 – A emergência.....	111
3.2.2.1 – O refinamento do riso.....	113
3.2.2.2 – O riso entre a moral cristã e a liberdade erótica de Don Juan.....	115
3.2.2 – Don Juan entre a liberdade do dramaturgo e a moral do religioso.....	118
3.2.3 – Don Juan Tenório sob outra perspectiva.....	119
3.3 – A configuração do mito.....	122
3.3.1 – O mito invertido de Don Juan.....	124
3.3.2 – O mito moderno.....	126
3.4 – Don Juan depois do Burlador	127
3.5 – Da poesia à prosa: <i>a intelectualização de Don Juan com Molière</i>	129
3.5.1 – Do Burlador ao Sedutor.....	130
3.5.2 – A hipocrisia.....	131
3.6 – Donjuanismo e libertinagem: <i>a decadência do mito</i>	132
3.7 – O erotismo musical de Mozart.....	134
3.7.1 – A revitalização do mito.....	134
3.7.2 – A melancolia do sedutor que não seduz.....	136
3.7.3 – O servidor e seu amo.....	137
3.7.4 – Don Juan: <i>uma força de expressão</i>	137
3.8 – Don Juan em Kierkegaard: <i>a sedução como método e gozo estético</i>	139
3.8.1 – As estratégias do sedutor: <i>uma conquista do tempo</i>	139
3.8.2 – A sedução entre o gozo estético e o narcisismo.....	142
3.9 – Don Juan na obra de Milan Kundera.....	145
3.9.1 – O passado como herança.....	145
3.9.2 – A sublimação amorosa <i>versus</i> a erotização sexual.....	150
3.9.3 – Don Juan <i>versus</i> o lirismo e o idílio.....	154
3.9.4 – Don Juan: <i>uma reflexão sobre a arte e arte do romance</i>	158

CAPÍTULO IV – Dos elementos constitutivos de Don Juan165

4.1 – Da sedução, do erotismo e da sexualidade.....	165
4.1.1 – Da sedução.....	165
4.1.2 – Erotismo e sexualidade em três perspectivas teóricas.....	167
4.1.2.1 – Georg Bataille – O erotismo.....	167
4.1.2.2 – Michel Foucault – A sexualidade.....	168
4.1.2.3 – Octavio Paz – Erotismo <i>versus</i> sexualidade.....	173
4.2 – Sedução, sexualidade e erotismo em Don Juan.....	174
4.3 – Sedução, sexualidade e erotismo donjuanesco no romance kunderiano.....	175
4.4 – O riso e o riso em Kundera.....	181
4.4.1 – O riso dos anjos e do demônio.....	181
4.4.2 – O riso irônico como prerrogativa do romance.....	183
4.4.3 – O paradoxo e a ironia.....	186

**TERCEIRA PARTE – UM PROJETO ESTÉTICO CONDUZIDO PELA AÇÃO DE
DON JUAN – UMA ABORDAGEM HERMENÊUTICA.....191**

CAPÍTULO V – *Risibles Amours: uma apresentação*.....192

5.1 – <i>Risibles Amours: uma apresentação</i>	192
5.2 – Em busca de uma estrutura semântica.....	194
5.3 – As variações.....	199
5.4 – Proposição para uma análise.....	200
5.5 – <i>Personne ne va rire</i>	201
5.5.1 – Prafraseando o texto.....	201
5.5.2 – Indivíduo <i>versus</i> coletivo.....	202
5.5.3 – Sexualidade e riso <i>versus</i> a harmonia social.....	203
5.5.4 – O público e o privado.....	204
5.5.5 – Exigência de transparência.....	205
5.5.6 – Inversão do conceito de casa.....	208
5.5.7 – A <i>litost</i>	210
5.6 – <i>La pomme d’or de l’éternel désir</i>	213
5.6.1 – Parafraseando o texto.....	213
5.6.2 – Um diálogo entre o presente e o passado de Don Juan.....	214
5.6.3 – O diletante.....	216
5.6.4 – O servidor e seu amo.....	217
5.6.5 – O Burlador burlado.....	219
5.6.6 – A busca pela busca.....	220
5.6.7 – Uma caricatura de Don Juan.....	221
5.6.8 – As reflexões finais do servidor.....	222
5.6.9 – Primeiros ecos da voz filosófica do narrador-autor-personagem.....	224
5.6.10 – O Don Juan Escritor.....	227

CAPÍTULO VI – A impossibilidade de Don Juan.....230

6.1 – Corpo <i>versus</i> alma: <i>um percurso teórico</i>	232
6.2 – <i>Le Jeu de l’auto-stop</i>	237
6.2.1 – Parafraseando o texto.....	237
6.2.2 – A tentativa de conciliar corpo e alma.....	239
6.2.3 – O método e o jogo da sedução.....	241
6.2.4 – O lance final.....	241
6.3 – <i>Que les vieux morts cedent la place aux jeunes morts</i>	243
6.3.1 – Parafraseando o texto.....	243
6.3.2 – Mortalidade do corpo <i>versus</i> imortalidade da alma.....	244
6.3.3 – Ascensão da alma: <i>essência versus aparência</i>	245
6.3.4 – Passado e presente no corpo feminino.....	247
6.4 – O fim de Don Juan – <i>Le colloque</i>	251
6.4.1 – Parafraseando o texto.....	251
6.4.2 – O cenário.....	252
6.4.3 – Fleischman: <i>o Don Juan lírico</i>	255
6.4.4 – O Grande conquistador <i>versus</i> o Grande Colecionador.....	256
6.4.5 – Don Juan: <i>uma inversão</i>	257

6.4.6 – O donjuanismo e as transformações da intimidade.....	259
6.4.7 – O donjuanismo nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”.....	260
6.5 – <i>Le Docteur Havel vingt ans plus tard</i>	261
6.5.1 – Parafraçando o texto.....	261
6.5.2 – O mito esquecido e substituído.....	262
6.5.3 – Continuar na arte do Grande Conquistador.....	263
6.5.4 – O lirismo do jovem Conquistador.....	263
6.4.5 – A última possibilidade do sedutor.....	265
6.5.6 – A permanência da sedução.....	265
6.5.7 – O Don Juan “aliado” das mulheres.....	266
6.6 – Don Juan e a eterna busca pelo acordo de Ser: <i>Édouard et Dieu</i>	268
6.6.1 – Parafraçando o texto.....	269
6.6.1 – A hipocrisia.....	271
6.6.3 – Resgate de uma alma corrompida.....	272
6.6.4 – O paradoxo de Édouard.....	277
CONCLUSÃO	279
REFERÊNCIAS	284

INTRODUÇÃO

DO OBJETO E SUAS PREMISSAS

Depuis toujours, profondément, violemment, je déteste ceux qui veulent trouver dans une oeuvre d'art une attitude (politique, philosophique, religieuse, etc.) au lieu d'y chercher une intention de connaître, de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité¹.

Milan Kundera

Do objeto e do *corpus* literário

O presente trabalho de pesquisa procurou desenvolver-se por meio de um espaço e de um objeto específico. O espaço de atuação é constituído pelos textos que formam a obra romanesca do escritor contemporâneo Milan Kundera (01/04/1929). Dessa maneira, procuramos² elencar *Risibles amours*(1963 a 1968), *La plaisanterie* (1967), *La vie est ailleurs* (1970), *La valse aux adieux*(1976), *Le livre du rire et de l'oubli*(1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), *L'immortalité*(1990), *La lenteur* (1995), *L'identité* (1997) e *L'ignorance*(2000)³ como *corpus* literário central para desenvolvimento de nosso trabalho de pesquisa.

¹ Desde sempre, profundamente, violentamente, eu destesto aqueles que querem encontrar numa obra de arte uma atitude (política, filosófica, religiosa, ect.) em vez de procurar uma intenção de conhecer, de compreender, de apreender, este ou aquele aspecto da realidade.

² Muitas das decisões tomadas no decorrer deste trabalho se deram em comum acordo com o professor Wilton Barroso, meu orientador. Além disso, várias das discussões aqui apresentadas foram construídas nas incontáveis horas de conversas e debates que travei com meu orientador e com os colegas do grupo de pesquisa intitulado Epistemologia do Romance, do qual participo como pesquisadora. Ciente de que direta ou indiretamente neste trabalho também ecoam as vozes dessas pessoas, opto pelo uso irrestrito da **primeira pessoa do plural**.

³ As datas de publicação foram colhidas na biografia da obra realizada por François Ricard, que acompanha os dois volumes da coleção da obra completa publicada em 2011 pelas edições Gallimard. Vale destacar que mesmo esse estudioso apresenta dúvidas quanto as exatidão das datas, especialmente em relação ao segundo e ao terceiro livro, escritos durante o período de fechamento da Tchecoslováquia e só publicados posteriormente fora do país. *Risíveis amores* foi publicado no formato mais próximo do que conhecemos hoje, em 1968, mas já em 1963, conforme Ricard, já havia saído um caderno com três contos do livro, em virtude disso as duas referências.

No interior dos textos ficcionais desse autor, nosso interesse se volta prioritariamente para as personagens de Don Juan. Nesse sentido, *a personagem de Don Juan*⁴ enquanto elemento que funda, une, tece, dinamiza e conduz o mundo romanesco de Milan Kundera constitui-se no objeto central deste trabalho de pesquisa.

A seleção do *corpus* literário e a definição do objeto se justificam inicialmente por dois motivos. Primeiro, quando constatamos que a totalidade dos textos romanescos de Kundera constitui-se em um grande conjunto, sendo cada romance um elemento complementar do todo desse conjunto. E o segundo motivo se dá quando compreendemos ser a obra romanesca de Milan Kundera um projeto estético construído gradativamente. Conforme o entendimento deste trabalho de pesquisa, essa construção gradual obedece a uma perspectiva temporal e dialogal, na qual Don Juan exerce papel de grande relevância.

Na perspectiva temporal, notamos que, embora permaneça o mesmo, o universo temático adotado por Kundera ganha novas dimensões reflexivas e novas abordagens estéticas de acordo com as transformações na vida do sujeito que escreve. Ademais, é importante destacar que, temporalmente situada no que o autor denomina de “Paradoxos Terminais da Modernidade”, a escrita kunderiana procura estabelecer um diálogo permanente entre as existências do passado moderno e aquelas que, no presente, procura representar.

Na perspectiva dialogal observamos que, no conjunto literário destacado, cada romance só se constitui por meio de um diálogo permanente com outro ou outros já existentes. Do mesmo modo, percebemos que, além de continuidade, cada narrativa kunderiana pode ser pensada como embrião de outras narrativas por virem.

Sendo assim, ainda que tenhamos optado pela realização de uma leitura cronológica obedecendo à ordem crescente da data de escrita dos textos, não há aqui qualquer intenção de criar uma linha do tempo rígida como sistematizadora das reflexões. Nossas ações são conduzidas, primordialmente, pela consciência da dialogicidade e do aspecto cíclico presente no conjunto dos textos romanescos de Kundera.

Temos inteira consciência de que a relação de intertextualidade criada pelo escritor exige do pesquisador também um movimento permanente de ir e vir, bem como de construção e reconstrução dos sentidos. Ao trabalhar com uma noção de circularidade, esse movimento impede e nega qualquer ideia de conclusão e de linearidade rígidas formadas a partir de uma perspectiva positivista de progresso. Pois, tal como aponta Mikail Bakhtin

⁴ Optamos pela escrita **Don Juan** e não **Dom Juan**, do modo comumente grafado em língua portuguesa, em referência ao original espanhol.

(2008, Apud MORSON e EMERSON, p. 55), tanto a conclusão quanto a linearidade concorrem negativamente para o avanço e qualidade do texto romanesco.

Mas se há um movimento interno que interliga os sentidos de cada narrativa, também existe um movimento externo que inter-relaciona os romances fornecendo à obra a noção de conjunto que lhe é característica. Interessante observar, entretanto, que, se esse movimento está implícito na própria repetição dos temas, objetivamente ele é impulsionado por um elemento estético responsável por dinamizar esse processo. E, na concepção desta pesquisa, Don Juan é esse elemento. Sendo assim, poder-se-ia afirmar que, na escrita ficcional de Milan Kundera, cabe a Don Juan unir, conduzir e tecer os fios dentro e fora de cada narrativa.

Ao ler, cotejar e observar o dialogo entre os textos diversos de Kundera - produzidos enquanto ensaísta, poeta, dramaturgo ou romancista – estabilizou-se em nós a compreensão de que a obra romanesca desse escritor nasce somente quando Don Juan se materializa como personagem na consciência criadora. Moldado pela imaginação e mitificado pelo imaginário moderno, seja assimilando, seja se contrapondo, seja rindo e/ou erotizando, em si mesmo, Don Juan consegue abarcar o universo temático sobre o qual Kundera quer atuar.

O amor erótico *versus* o amor sentimental, o corpo *versus* a alma, a seriedade *versus* o riso, a vida pública *versus* a vida privada, a memória *versus* o esquecimento, o peso *versus* a leveza, entre outras, são algumas das contradições humanas que sempre compuseram o universo temático da escrita literária kunderiana. Nos romances de Milan Kundera, essas contradições permeiam a existência humana e, em geral, se manifestam nas relações eróticas. Regidas pelo riso e pelo erotismo donjuanesco, tais oposições se apresentam como uma grande ironia frente a outros dois campos de reflexão longamente reivindicados por Kundera: o idílio e o lirismo.

Em seu dicionário de termos literários, Massaud Moisés, nos diz que, “primitivamente o termo idílio designava todo poema curto de vários assuntos”. Traçando um percurso histórico do termo, segundo ainda Moisés, desde o poeta grego Teócrito, o termo passou a ser entendido como “sinônimo de poesia pastoril”. No decorrer de sua definição dicionarizada, Moisés reforçará que,

fundando –se substancialmente no contraste entre a cidade e o campo, o idílio vinculava-se, nos seus primórdios, ao *locus amoenus*, à descrição da Natureza como o lugar ideal para se viver (...). Utopia de um oásis, um espaço natural correspondente a uma idade de ouro, a uma arcádia, tornou-

se com a era cristã uma espécie de paraíso perdido, o eden antes antes da serpente...(MOISÉS, 2004, p. 223)

Mas é a partir de uma compreensão interpretativa que Carlos Fuentes (1928-2012) assevera que, a palavra idílio constitui-se em um verdadeiro escândalo que perpassa toda a obra romanesca do amigo tcheco Milan Kundera (2007, p. 115). Em conformidade com a descrição feita por Moisés e pela afirmativa de Fuentes, entendemos que, enquanto conceituação geral, poder-se-ia dizer que, na escrita kunderiana, o idílio constitui-se no ideal de um mundo paradisíaco onde reinam o acordo e a felicidade. Por sua vez, a imagem desse mundo ideal é alimentada pela crença, pela ausência de criticidade, pelo otimismo e ingenuidades do homem lírico.

Inicialmente, poder-se-ia afirmar que a ideia de idílio sobre a qual atua esteticamente Kundera está fundada em uma perspectiva de homogeneização do pensamento, das verdades e das vontades. Deixa ver Kundera, que se as existências modernas estiveram condicionadas pela ditadura do idílio, o totalitarismo é também um idílio. “O totalitarismo é um idílio” porque a atitude totalitária, seja ela qual for, sustenta-se em uma verdade que se quer universal. Sendo assim, o totalitarismo desconhece ou rejeita tudo que destoe dessa verdade, tudo que a ela não esteja em harmonia, enfim, tudo que a ela se contraponha. Na percepção idílica, são impensadas as alteridades, bem como o disforme, o desarmônico ou a contradição.

A escrita kunderiana evolui no sentido de criar mecanismos capazes de lhe permitir narrar a ditadura do idílio como condição existencial dos sujeitos de seu tempo. Por meio da ação de seus “egos experimentais”, Kundera deixa ver que, sustentados pelo lirismo, os tentáculos dos ideais idílicos se estenderam aos universos individuais e sociais dos sujeitos por toda a modernidade.

Enquanto contemporâneo de seu tempo nos termos de Giorgio Agamben (2009), – conceito de Agamben sobre o qual discorreremos mais adiante – o romancista sabe que o homem que representa é herdeiro do passado que o constituiu. Por isso, de acordo com nossas observações, para Kundera, pensar nas existências no presente dos “Paradoxos Terminais da Modernidade” é pensar as interferências do desejo idílico tanto nas relações afetivas quanto nas políticas e sociais. Estabelecendo diálogos com a história do pensamento Ocidental e com a história do romance moderno, o escritor deixa ver que o idílio e o lirismo também aí se manifestam. Sendo da condição humana, o idílio e o lirismo são anteriores à modernidade. Por isso, tal como Descartes, juntamente com Platão, Epicuro e Agostinho de Hipona são

também alguns dos pensadores diretamente citados por Kundera como representantes do império idílico. Já no âmbito artístico, o romancista busca na noção de belo propagado pelo *kitsch* a predominância dos ideais idílicos.

Aliadas a uma compreensão prévia adquirida no decorrer da pesquisa, as considerações tecidas até aqui permitem mais objetivamente, formular algumas compreensões *a priori* em torno do objeto e do *corpus* literário, quais sejam:

1. A obra romanesca de Milan Kundera participa de um projeto estético construído gradualmente;
2. Os romances de Kundera são constituídos a partir de temas recorrentes, apresentados em circunstâncias e possibilidades variadas; temas esses que acompanham a escrita do autor mesmo antes de ele se tornar romancista;
3. O romance Kunderiano emerge quando há uma materialização da personagem de Don Juan na consciência criadora.
4. Apresentando-se como assimilação em alguns momentos e/ou como inversão em outros, a personagem de Don Juan consegue, em si mesma, no próprio modo de existir no imaginário coletivo, amalgamar o leque temático adotado por Kundera;
5. Opondo-se à ditadura do idílio e do lirismo, por meio do donjuanismo, o romance kunderiano procura estabelecer um diálogo entre a História factual e a História do cotidiano;
6. Interligando passado e presente da modernidade, com Don Juan, Kundera procura refletir acerca da condição existencial dos homens que habitam o tempo por ele denominado de “Paradoxos Terminais da Modernidade”.

Por um lado, tais entendimentos contribuem para justificar a escolha do *corpus* literário e por outro, ajudam a destacar a relevância conferida à personagem de Don Juan quando nos referimos ao romance kunderiano. Mas, sobretudo, a partir dessa síntese nos é permitido formular *o argumento central* que conduz nosso trabalho de pesquisa, qual seja: *Além de favorecer a relação entre o presente e o passado da modernidade, nos romances de Milan Kundera, Don Juan é o elemento estético capaz de representar e dinamizar o universo temático adotado pelo escritor. Por isso, além de ser o responsável direto por unir e tecer as*

narrativas de modo a colocá-las em diálogo permanente com o mundo individual e social dos seus representados, Don Juan confere à obra a noção de conjunto que lhe é própria.

Uma vez formulados, apresentados e justificados o objeto, o *corpus* literário e o argumento central constitutivos de nossa pesquisa, nesse momento pressupõe-se de nossa parte uma busca teórica e metodológica no sentido ampliar e amparar as possibilidades de análises.

As premissas do objeto: da trajetória à assunção teórico-metodológica

De imediato, nosso trabalho buscou estabelecer um diálogo permanente com o instrumental teórico fornecido pela Teoria Literária, pela Filosofia e pela História. Mas, além disso, desde muito cedo ficou claro para nós a necessidade de traçar um percurso organizado no sentido de ampliar as análises em torno do donjunismo na obra romanesca de Milan Kundera. Dessa maneira, foi na trajetória da pesquisa que agregamos novos conhecimentos, os quais nos levaram a adoção de um *corpus* documental mais diversificado sobre a obra romanesca de Milan Kundera. Sendo assim, compreendemos que um percurso orientado pela trajetória da pesquisa certamente ajudará a compreender e a justificar muitas das escolhas realizadas no âmbito desta tese .

O esboço do nosso trabalho começou a ser delineado em 2007, quando se deram os primeiros contatos com a obra romanesca de Milan Kundera. A aprovação e o ingresso no Doutorado, a partir de 2009, fizeram que a pesquisa ganhasse legitimidade, bem como olhares e perspectivas novas.

Ao longo da jornada empreendida pelo trabalho de pesquisa, muito da proposta inicial se manteve. Mas, do modo como ocorre em qualquer trabalho dessa natureza, à medida que se avançava nas leituras e pesquisas em geral, ampliavam-se consideravelmente os horizontes acerca do objeto. Isso, por diversos momentos, impôs a necessidade de rediscutir, reelaborar e adotar novos procedimentos a fim de que pudéssemos melhorar o andamento do trabalho.

Entre os inúmeros fatores que levaram à reavaliação e ao redirecionamento da pesquisa há particularmente dois acontecimentos oficiais e singulares que interferiram diretamente no resultado final que aqui se apresenta: o da qualificação do projeto e a do estágio doutoral no exterior.

A qualificação do projeto, no início de 2011, constituiu-se efetivamente no primeiro momento oficial de consolidação de um lado e reelaboração de práticas e pensares

do outro. A partir do olhar crítico e das considerações da banca sobre o texto apresentado, o trabalho toma um direcionamento mais consistente, tanto no sentido de continuar investindo no objeto proposto, quanto no sentido de observar atentamente as indicações e recomendações feitas pelos professores - **Eudes Fernandes-UFGD e Rogério Lima-UnB** componentes da banca de qualificação.

Essencialmente em função daquilo que se impunha com a própria pesquisa, nem sempre conseguimos contemplar as sugestões da banca. Entretanto, ainda que desvios tenham ocorrido, todas as ações e decisões que resultaram nas escolhas finais constitutivas da tese se deram mediadas pelo diálogo com as sugestões apresentadas pelos professores membros da banca de qualificação do projeto de pesquisa.

Ocorrido entre setembro de 2011 e maio de 2012, o estágio doutoral realizado no *Centre de Sociologie des Pratiques et des Représentations Politiques - Université Paris Diderot-Paris 7*, sob o acolhimento e co-orientação da professora **Seloua Luste Boulbina**, é aqui considerado o outro marco significativo no andamento do trabalho.

A decisão de realizar parte da pesquisa no exterior se fortaleceu diante da evidência dos limites que seriam impostos ao trabalho com a ausência de um *corpus* documental mais consistente, especialmente no que se refere à produção crítica da obra de Milan Kundera. Salvo as traduções dos romances e dos textos teórico kunderianos, no Brasil, o que se pôde encontrar a respeito da obra de Milan Kundera foram alguns poucos trabalhos acadêmicos apresentados em forma de dissertações de mestrado. Além desse material, com o auxílio de **Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca** (tradutora de Kundera no Brasil) e dos arquivos da **Biblioteca da Câmara Federal**, conseguimos ter acesso a alguns comentários e artigos, em sua maioria publicados à época das traduções dos romances para o português.

Uma vez resgatado e analisado esse material, tornou-se possível perceber os desafios enfrentados pelos pesquisadores diante da ausência de um *corpus* documental mais consistente para amparar as discussões propostas. Mesmo que tais desafios muitas vezes tenham resultado em discussões significativas e bastante produtivas para a reflexão em torno da obra kunderiana, os esforços fatigantes e o isolamento daqueles que se propuseram a trabalhar com a obra de Milan Kundera nos limites territoriais brasileiros são notórios.

Embora as margens da pesquisa nos permitam tecer considerações em torno do ostracismo acadêmico local delegado à obra de Milan Kundera e embora já tenhamos iniciado

essa discussão no grupo de estudos⁵, não é esse o caminho do trabalho aqui apresentado. O que verdadeiramente interessa na discussão proposta é o fato de que essa escassez de estudos, aliada ao isolamento dos pesquisadores no universo acadêmico e ao alheamento da crítica local, notadamente se transformaram em empecilhos para a continuidade dos projetos em torno da obra do escritor. Tendo em vista que não é a qualidade da obra a impor o encerramento, talvez a reunião desses fatores ajude a explicar o porquê de a maioria dos trabalhos acadêmicos pautados na obra de Milan Kundera no Brasil não irem além dos cursos de mestrado.

Mas se no Brasil ressentíamos da escassez de material capaz de amparar a discussão, as pesquisas em bibliotecas e arquivos franceses mais e mais possibilitavam o acesso a um *corpus* documental novo e bastante diversificado. Contudo, ao mesmo tempo em que possibilitava o acesso a uma discussão bem mais ampla e variada sobre Don Juan e sobre a obra de Milan Kundera, em razão do acúmulo de material, o andamento do estágio doutoral nos colocava diante de duas situações diversas. A primeira já indicava a dificuldade que teríamos no sentido de selecionar esse contingente de material. Já a segunda situação apontava para a necessidade de redimensionar nossas discussões e ações frente ao objeto proposto.

Isto de dava porque muitas das leituras desse material colocavam em xeque algumas de nossas convicções sobre o objeto. Em um primeiro momento, o contato com esse *corpus* documental fazia perceber que, muito daquilo imaginado como algo novo, fruto de nossas análises e percepções, já havia sido pensado e escrito por outra ou outras pessoas, inclusive de modo bem mais amplo. Não foram poucas às vezes em que tivemos a nítida impressão de que alguém escrevera, antes de nós, parte de nosso trabalho. Entretanto, passados os abalos iniciais à vaidade da pesquisadora, o andamento da pesquisa conduzir-nos ia a uma segunda percepção, desta vez menos ingênua e narcísica e mais real e produtiva. Caminhamos no sentido de compreender a riqueza e a diversidade de possibilidades que se abriam diante de nossa proposta de trabalho.

À medida que prosseguia a pesquisa, víamos crescer um acervo significativo de artigos, ensaios, prefácios, posfácios, apresentações, entrevistas, conferências, filmes, poemas, livros e outros escritos produzidos por Kundera e, até então, desconhecidos para nós. A

⁵ Essas discussões resultaram no artigo intitulado *Fuentes e Kundera: distâncias e aproximações na Arena do romance*. O referido artigo foi apresentado no Congresso Internacional *Jalla Brasil 2010- IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana*. ISBN: 978-85-228-0573-0, entre os dias 02 a 06 de agosto de 2010. O mesmo encontra-se publicado nos anais desse congresso.

aquisição desse material acabou por nos conduzir a outras dimensões da atividade literária de Kundera, dentre as quais se destaca a atividade poética. Se antes esse passado do autor era uma incógnita para nós e o qual julgávamos sem muita importância, o contato com esse material nos levou a compreensão de que o romance kunderiano foi germinado ali.

Sobretudo, o contato mais incisivo e mais amplo com os textos do passado de Kundera acabou por fornecer novos suportes de sustentação a uma das compreensões que conduz essa pesquisa, qual seja: a obra romanesca de Kundera se caracteriza como um projeto estético construído gradativamente. Ao nos permitir uma visão mais nítida da escrita literária anterior à do romancista, a leitura desses textos também reafirmaria outro de nossos argumentos, o de que: na escrita literária de Kundera a narrativa romanesca nasce impulsionada pelas ações da personagem de Don Juan. Em razão da relevância desses escritos para o desenvolvimento das reflexões propostas, optamos por integrá-los, enquanto *corpus* documental, ao trabalho.

Com o andamento da pesquisa no exterior, também ganhava maior consistência em nós a percepção de que, dialogando com esse universo textual produzido por Kundera, circundava um importante universo paratextual: a crítica à obra de Milan Kundera. Conforme nossas leituras e análises, a crítica kunderiana compreende dois grupos distintos, mas aqui complementares. Por nossa conta e risco denominamos o primeiro grupo de “crítica analítica” e o segundo de “crítica recepcional”.

O primeiro grupo é mais numeroso e composto por alguns nomes já consagrados. François Ricard, Maria Nemcová Banerjee, Kvetoslav Chevatik, Eva Le Grand e Alain Finkielkraut são alguns desses nomes. Embora em sua maioria já fossem nossos conhecidos, com a pesquisa doutoral alargamos significativamente o contingente crítico fornecido pelos referidos comentadores. Esses estudiosos compõem o que aqui denominamos de “crítica analítica”. Para essa corrente, toda e qualquer discussão sobre Milan Kundera e sua obra emerge do interior do texto. Ainda que frequentemente dialoguem com o contexto, o texto e toda a estrutura estético-temática que o compõe é o elemento primeiro de análise e observação dessa corrente crítica.

Já o segundo grupo constitui o que denominamos de “crítica recepcional”. Essa corrente é mais recente e se intensifica a partir da publicação de *La lenteur*, primeiro romance kunderiano escrito diretamente em língua francesa. Deste grupo, destacam-se dois autores bastante reivindicados no desenvolvimento de nosso trabalho. O primeiro é Martin Rizek que

em 2001 publicou um estudo minucioso intitulado *Comment devient-on Kundera?*⁶ e o segundo é Martine Boyer-Weinmann que em 2009 publicou o livro *Lire Milan Kundera*⁷ e que, também no mesmo ano, participou da apresentação da coletânea de textos constitutiva do livro *Désaccords Parfaits: la reception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera*⁸.

Do modo já expresso nos títulos das obras, esse segundo grupo tem como preocupação central a recepção dos romances de Kundera. Nota-se, nos debates empreendidos por ele, uma preocupação no sentido de captar e salientar possíveis ações do autor para interferir no processo de recepção da própria obra. Assim, essa corrente crítica tem como espaço de orientação não somente o texto, mas aquilo que vai do contexto de sua produção ao de sua recepção. A esse grupo muito interessam os movimentos do autor na vida pública e, por vezes, também na vida privada. Pois para estes críticos, as ações do autor vão interferir diretamente na construção do romancista mundialmente conhecido.

Em suas especificidades e com as devidas precauções e restrições, as duas correntes críticas são caras ao trabalho proposto. Ao mergulhar na obra kunderiana a partir dos mais diversos objetos de leitura, os “estudos analíticos” ampliam consideravelmente nossos horizontes em relação ao romance kunderiano e, conseqüentemente, em relação ao donjuanismo em seu interior. Por sua vez, ao buscar incessantemente pelo contexto de produção e de recepção dos textos, os “estudos recepcionais” trazem à tona aspectos pouco conhecidos e, muitas vezes, esquecidos da trajetória literária de Kundera. Para nós em particular, tais aspectos contribuem para a aquisição de um olhar mais abrangente sobre a gênese da obra romanesca kunderinana. Especialmente porque em geral, a postura metodológica adotada pelos estudiosos da recepção acaba por fornecer informações precisas as quais nos ajudam a compreender, entre outras coisas, algumas das escolhas temáticas e estéticas que Kundera realiza enquanto romancista.

Assim, enquanto fonte de reflexão por um lado e de informações por outro, tanto os estudos analíticos quanto os recepcionais farão parte do *corpus* documental por nós utilizado. Mas cumpre destacar que, frente aos posicionamentos de qualquer um dos dois grupos de estudos, nossa postura será de diálogo. Nesse sentido, do mesmo modo que negamos uma atitude de rejeição, também não somos simpáticos à assimilação nem à obediência em relação a quaisquer pressupostos por eles já apresentados.

⁶Como tornar-se Kundera?

⁷Ler Milan Kundera

⁸Desacordo perfeitos: a recepção paradoxal da obra de Milan Kundera

Não menos importante que as duas correntes críticas identificadas na trajetória do trabalho, a pesquisa na França acentuou a percepção de que ao redor da obra romanesca de Kundera gira outro círculo textual pouco comum: as correspondências entre amigos.

Desse círculo, entre outros, participam ativamente amigos de Kundera como Carlos Fuentes, Felip Roth e Guy Scarpeta, Fernando Harabal, Jacques Georgel e Claude Roy. Diferentemente da crítica, sem compromisso para com uma análise minuciosa da obra ou para com sua recepção, a escrita desses autores se traduz pela cordialidade no compartilhar das ideias e experiências sobre a literatura. Esse *corpus* se tornou fonte de interesse especialmente porque em geral, resulta de uma experiência compartilhada entre pessoas que não só pensam sobre literatura, mas escrevem literatura. Por isso, além de nos fornecer outra dimensão sobre a escrita romanesca kunderiana a esse *corpus* poderá integrar-se os mais conhecidos textos ensaísticos de Milan Kundera: *L'art du roman*, *Les testaments trahis*, *Le rideau*, *Une rencontre*.

No Brasil ressentíamos pela falta de um *corpus* documental que fosse capaz de ampliar e dinamizar as discussões a respeito da obra kunderiana. Mas, se antes lamentávamos frente ao limitado *corpus* de leituras sobre o qual era difícil ancorar mais firmemente, com a pesquisa na França o problema ganha uma dimensão inversa. A partir da noção desse universo tão amplo e diversificado em torno da obra romanesca kunderiana, em vez de respostas, surgem novas questões da seguinte ordem:

1. Como lidar com tantas informações?
2. Como fazer dialogar o *corpus* literário selecionado pelo trabalho, com esse outro universo textual do autor que oscila entre poesia, ficção, ensaios...?
3. Como estabelecer com a crítica já consolidada um diálogo coerente e autônomo?

Diante do emaranhado de questões que nos acompanhou durante os dez meses de pesquisa na França e que desembarcaram conosco aqui no Brasil, tomou-se a decisão seguinte: a de que esse *corpus* documental estaria presente no corpo da tese, mas não haveria de nossa parte nenhuma obrigatoriedade no sentido de perscrutar os sentidos de cada texto que o compõe. O mesmo se entendia quanto ao *corpus* literário selecionado para análise. Embora todos os romances elencados tenham sido espaço de nossas observações, não há de

nossa parte a intenção para com a exegese completa de cada romance que compõe o *corpus* literário selecionado e anteriormente apresentado.

No momento faz-se importante destacar que essa tomada de decisão em relação ao *corpus* documental e em relação ao *corpus* literário se deve à perspectiva metodológica reivindicada por nosso trabalho. A *metodologia* proposta para o exercício investigativo da obra de Milan Kundera se sustenta nos estudos referentes à **Epistemologia do Romance**.

Em seu artigo intitulado *Elementos para uma Epistemologia do Romance*, Wilton Barroso (2003) inicia uma caminhada teórica no sentido de criar condições para possibilitar uma alternativa metodológica para análise do romance literário. Do modo já implícito no nome, os textos romanescos constituem-se prioritariamente nos espaços de atuação da Epistemologia do Romance. Outro aspecto não menos relevante para uma compreensão inicial é o fato de esses estudos, estarem interligados pelas reflexões no âmbito da **estética**, da **epistemologia** e da **hermenêutica**.

Do ponto de vista estético, os estudos referentes à Epistemologia do Romance estão fundamentados na compreensão de ser o romance literário uma construção intermediada pela razão e pela sensibilidade do criador. Sendo assim, em suas bases, esses estudos encontram sustentação teórica no argumento segundo o qual, tal como as demais criações artísticas, o romance literário resulta não só do talento, mas do trabalho e da reflexão do escritor. Algo que já em 1961, Aléna Necas, personagem da peça teatral *Les propriétaires des clés*⁹, formula claramente. Segundo a personagem de Kundera, « *l'art, ce n'est pas seulement d'avoir du talent. L'art, c'est d'abord une question de travail!* »¹⁰ (1969, p. 21).

⁹Os proprietários das chaves –

Pouco conhecido dos leitores comuns e muito pouco citado pela crítica em geral, sem tradução para o português, *Les propriétaires des clés*, é um texto teatral e se constitui em uma das primeiras experiências de Kundera no âmbito da prosa. De acordo com as informações fornecidas pelas Edições Gallimard, na capa do livro, foi em 1963 que o texto foi encenado pela primeira vez, sob a direção de um dos mais reconhecidos diretores tchecos, Otar Krejca. Mas pelas fontes de Martin Rizek, contidas no livro *Comment devient-on Kundera?(como tornar-se Kundera?)-(2001)*, o texto teatral teria sido publicado em 1962. Das palavras do próprio autor sobre o texto, em entrevista concedida a Antonin Liehm e transcrita para o livro *Trois générations (Três gerações-1970)*, depreende-se que a peça foi escrita num momento de transição entre o poeta e o romancista. Ainda nessa entrevista, Milan Kundera mesmo salienta que escrevera *Les propriétaires des clés* guiado pela mais pura ansiedade diante da dúvida se ainda seria capaz de compor qualquer coisa (LIEHM, 1970, p.100). Importante salientar que esse texto não participa da obra completa recentemente publicada pelas Edições Gallimard.

¹⁰A arte não é apenas o talento. A arte é primeiramente uma questão de trabalho!

Sobre a relação racionalidade *versus* sensibilidade e talento *versus* labor no processo da criação artística, em seu *Curso de Estética V.I*, Georg W. F. Hegel (2001) traz significativas contribuições ao debate proposto pela Epistemologia do Romance. Ele começa por considerar que a supremacia do belo artístico em relação ao belo natural estaria exatamente no processo o qual exige a manifestação do espírito sensível por duas vezes: no momento de captar e no momento de modelar os fenômenos externos constitutivos do objeto estético (2001, p. 45-61).

Ao discorrer sobre a obra de arte como produto da atividade humana, Hegel dirá que o talento e a genialidade do artista não são, como se supunha, suficientes para a produção do belo artístico. Além de talento e de genialidade, o objeto artisticamente produzido requer reflexão e trabalho por parte de seu criador. Segundo Hegel, ainda que extraída do sensível e a ele dirigida, a obra de arte necessita “da formação pelo pensamento, da reflexão no modo de sua produção, bem como do exercício e habilidade no produzir” (HEGEL, 2001, p. 49).

Não é somente o trabalho artístico que reivindica a sensibilidade no processo de sua feitura, reconhece Hegel. Mas, ao destacar que a obra artística possui uma “finalidade em si mesma” (2001, p. 48), o filósofo salienta o caráter autônomo que a caracteriza e a diferencia, dos demais objetos.

Nesse sentido, os estudos hegelianos desenvolvidos no campo da estética são caros ao trabalho proposto por dois aspectos distintos e complementares. Primeiro porque eles abordam o objeto artístico como elaboração humana, construído, portanto, em um processo no qual se concentram tanto as forças de inspiração, quanto as de transpiração. Segundo, porque destacam o caráter autônomo e singular da criação e da recepção do objeto artisticamente produzido.

Tanto no primeiro quanto no segundo caso, os aspectos destacados em Hegel traduzem muito daquilo que observamos no fazer literário de Milan Kundera. A compreensão de que o fazer literário kunderiano participa de um projeto estético pressupõe o entrelaçamento razão *versus* sensação, algo que facilitou a aproximação da discussão proposta pela pesquisa com os caminhos percorridos pelos estudos acerca da Epistemologia do Romance.

O andamento da pesquisa nos mostrou que os estudos referentes à Epistemologia do Romance nos convidam a pensar na delicada, porém incontornável relação arte *versus* ciência. Contudo, mesmo que, do ponto de vista estético, Hegel já nos tenha falado da relação entre o lógico e o sensível na atividade criadora, conceber a arte como resultado de uma

atividade conduzida também pela racionalidade não tem se constituído em tarefa simples. Por outro lado, do ponto de vista epistemológico, aceitar os saberes presentes no universo artístico como conhecimentos legítimos não tem sido uma prática fácil e ainda pouco comum.

Se nos espaços acadêmicos a relação arte e ciência ainda seja vista com certa cautela, para o senso comum as diferenças estão solidificadas na compreensão simples de que ciência é razão e arte é emoção. Dessa maneira, procurando zelar para que a análise do romance literário não seja conduzida por um posicionamento demasiado objetivo e científico ou o oposto disso, calcado apenas em opiniões desprovidas de rigor teórico-metodológico, no âmbito de suas reflexões sobre a Epistemologia do Romance, Wilton Barroso (2003) nos fala de uma epistemologia refratária à conceituação geral.

A noção de uma epistemologia refratária começa a ser pensada, segundo Barroso, quando se observa cada vez mais a requisição das ciências sociais como suporte de esclarecimentos dos saberes. Tanto mais os estudos epistemológicos se aproximam das ciências sociais, mais se torna urgente a necessidade de elaborar saberes pautados menos na unilateralidade e mais na pluralidade de vozes. Pois, como nos disse Michel Maffesoli (1998) em seu livro *Elogio da razão sensível*, é preciso compreender cada vez mais a importância de um “saber dionisíaco”, isto é,

Um saber que seja capaz de integrar o caos ou que, pelo menos, conceda a este o lugar que lhe é próprio. Um saber que saiba, por mais paradoxal que isso possa parecer, a topografia da incerteza e do imprevisível, da desordem e da efervescência, do trágico e não-racional. Coisas que, em graus diversos, atravessam as histórias individuais e coletivas. Coisas, portanto, que constituem a *via crucis* do ato de conhecimento. (MAFFESOLI, 1998, p. 13)

Sendo assim, “em vez de continuar pensando segundo um racionalismo puro” ou, em vez, “de ceder às sereias do irracionalismo”, no contexto refratário, a Epistemologia do Romance procura por em prática, um “gesto epistemológico” que saiba reconhecer em cada situação analisada “a ambivalência que a compõe” bem como a sombra e a luz, nela entremeadas (MAFFESOLI, 1998, p. 19).

Além da preocupação em buscar um conhecimento menos homogêneo e mais plural, na perspectiva refratária apresentada pela Epistemologia do Romance, os estudos epistemológicos, procuram ocupar-se com quem conhece e com as condições de aquisição desse conhecimento.

Quando se refere a quem conhece, os estudos da Epistemologia do Romance se remetem aos leitores da obra literária. Eles aludem prioritariamente àqueles leitores cuja

preocupação é em compreender, de modo mais detalhado, o conteúdo de uma obra literária, para daí articular os saberes ali presentes. Sobretudo, a Epistemologia do Romance reivindica uma categoria de leitores que ante a possibilidade de compreender e conhecer desenvolve um olhar mais malicioso, um olhar investigativo.

A partir de tais premissas, é possível afirmar que, quanto mais se discute e se produz estudos acerca desse campo teórico-metodológico, mais fica claro para nós o fato de que o leitor do qual se ocupa a Epistemologia do Romance é especialmente o leitor pesquisador da obra literária. O leitor que, assumindo a postura de sujeito da investigação, ao se colocar diante da obra literária não é movido somente pelo gosto, mas pela possibilidade de conhecer algo.

Vale destacar, entretanto, que embora o gosto nem sempre se constitua em critério para a escolha de uma obra literária como objeto de estudos, normalmente ele é um importante aliado nesse processo. Não se pode negar, nem ignorar que as escolhas e a permanência diante de um determinado texto ou de uma determinada obra frequentemente passam pela questão da apreciação e da interação do pesquisador em relação ao objeto.

Sensível a tal questão, procurando, portanto, alargar a discussão sobre o assunto, os estudos sobre a Epistemologia do Romance têm evoluído no sentido de nos mostrar que, além da admiração, da fascinação, do prazer que o objeto exerce sobre o pesquisador, suas escolhas são orientadas, sobretudo, pelo modo como o texto lhe fala. Segundo Barroso, essa escolha é movida essencialmente pela pergunta kantiana “O que eu posso saber?” (2003). Certamente a escolha da obra kunderiana como espaço de desenvolvimento de nossas observações passa tanto pelo critério do gosto, quanto pela questão do conhecimento.

Até aqui as discussões nos colocam diante de dois ramos da Filosofia, os quais se constituem em pressupostos básicos para a Epistemologia do Romance: o estético, voltado para o processo criador, e o epistemológico, voltado para a perspectiva de conhecimento.

Na perspectiva estético-criadora ganha substancialidade a compreensão de que a obra literária resulta do sensível e do inteligível, bem como da reflexão e do trabalho. Nos indica ainda a Epistemologia do Romance que tais propriedades se fazem presentes tanto no momento de captar, quanto no momento de transportar os fenômenos externos para o interior do texto esteticamente produzido. Já na perspectiva do conhecimento, a Epistemologia do Romance destaca a narrativa romanesca como espaço possibilitador de ampliação ou de aquisição de novos saberes.

Enquanto aspectos complementares tanto a criação quanto a aquisição do conhecimento respondem à ambição de “constituição de uma epistemologia com sensibilidade histórica”, que segundo Barroso, tem “como objetivo declarado e comum à dimensão filosófica e histórica, esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária” (2003). Esse objetivo é, segundo Barroso, o que, no processo hermenêutico, conduz o “gesto epistemológico”.

No âmbito dos estudos da Epistemologia do Romance, “o gesto epistemológico” é o que metodologicamente, orienta nossas ações no interior dos textos romanescos de Milan Kundera. Centrado na busca do conhecimento, o “gesto epistemológico” pergunta-se sobre o que é possível saber sobre a constituição dos textos e do que eles revelam como conhecimento sobre o homem. Para dar conta de tais indagações, segundo os pressupostos da Epistemologia do Romance, torna-se necessário compreender o funcionamento interno da obra.

De um ponto de vista hermenêutico, para que isso ocorra é preciso percorrer os caminhos dessa obra buscando decompor a sua estrutura. É necessário penetrar na estrutura íntima dos textos em busca de regularidades e procedimentos formais que indiquem que elemento ou elementos fundam o texto. Que elemento é responsável por fazer que o texto comece e termine. No contexto desta pesquisa, amparando-se em uma visão estética, epistemológica e hermenêutica, o gesto epistemológico se encaminhou no sentido de tentar mostrar que Don Juan é o elemento que funda, conduz, tece e dinamiza o conjunto dos romances de Milan Kundera.

Certamente as orientações metodológicas da Epistemologia do Romance foram responsáveis por elegermos Don Juan como objeto de nosso estudo. E se de um lado, tais orientações apontaram para a necessidade de criar condições para demonstrar a relevância desse objeto, de outro, elas também indicaram a coerência presente na argumentação aqui apresentados. Mas, se as orientações contidas nesse campo metodológico trazem certo grau de segurança quanto ao objeto proposto, elas também suscitam questionamentos novos, tais como:

1. O que precede a entrada de Don Juan na cena da escrita de Milan Kundera? Que elementos contextuais contribuem para isso?
2. Que relações o romance kunderiano procura estabelecer entre o presente e o passado?
3. Que relação existe entre as personagens donjuanesca de Kundera com aquelas que na História da modernidade as precederam?

4. Como Don Juan dialoga com o universo temático adotado por Kundera e quais elementos permitem esse diálogo entre o passado e o presente?

Tentando nos posicionar frente às questões levantadas, encaminhamo-nos para a construção dos *objetivos*. Diante da compreensão de ser a obra romanesca de Milan Kundera um conjunto construído gradativamente, possível somente com a materialização de Don Juan na consciência criadora, *nosso primeiro objetivo se encaminha no sentido de querer compreender como de um ponto de vista histórico, estético e filosófico se deu essa construção*. Frente ao entendimento prévio de que Don Juan é o elemento fundador da obra romanesca de Milan Kundera, *nosso segundo objetivo é procurar estabelecer um diálogo entre as criações desse autor, com aquelas do passado*. Com esse diálogo, *o nosso terceiro objetivo se direciona no sentido de buscar saber o que, no universo kunderiano, nos diz Don Juan sobre as existências do presente*. Conduzidos pelas sugestões da Epistemologia do Romance, *o quarto objetivo de nosso trabalho é decompor e analisar o texto que inaugura e apresenta o projeto estético romanesco de Kundera, fazendo-o dialogar com o conjunto da obra*.

Para contemplar os objetivos propostos, seguindo as orientações metodológicas da Epistemologia do Romance, centramos nossas reflexões em três momentos distintos: o estético, o epistemológico e o hermenêutico. Embora tenha havido uma ação organizacional no sentido de destacar separadamente o estético, o epistemológico e o hermenêutico é importante ter claro que esses campos de discussão não se encontram isolados e jamais podem ser pensados ou compreendidos separadamente. No curso da discussão desenvolvida neste trabalho, eles são indissociáveis. Como nos deixa ver as reflexões referentes à Epistemologia do Romance, na análise interpretativa da obra literária, os aspectos da criação, do conhecimento e da interpretação são como um feixe imbricado de sentidos.

Com tal consciência, a fim de contemplar a análise proposta e ao mesmo tempo criar uma estrutura que tornasse nossos objetivos mais claros, distribuímos as reflexões em três grandes partes, cada uma, por sua vez, será composta por dois capítulos.

Na primeira parte, intitulada **Textos e contextos: trajetória e escolhas**, destacamos a perspectiva estética. Com o desejo de construir um amplo painel representativo da obra romanesca de Milan Kundera, nossa preocupação se encaminhou no sentido de buscar compreender os passos da criação. Analisar as influências externas, as decisões, escolhas e posições do autor frente ao universo romanesco constituiu-se na grande tarefa a ser realizada

nessa primeira parte do trabalho. Sendo assim, no primeiro capítulo dessa discussão, buscamos traçar os caminhos percorridos por Kundera até tornar-se romancista. No âmbito das discussões procuramos destacar as influências do contexto social e cultural durante o processo metamórfico realizado do poeta ao romancista. Já no segundo capítulo desta primeira parte, destacando a relevância do tempo e do espaço de sua produção romanesca, nossa preocupação foi tentar refletir acerca das buscas e escolhas efetuadas pelo romancista, bem como sua procura pela autonomia da arte que produz. No terreno dessas discussões procurou-se pelas relações que o autor estabelece com a própria obra e com o romance moderno. Por fim, refletindo acerca da relevância da personagem de ficção na constituição da escrita romanesca de Milan Kundera, chama-se a personagem de Don Juan como o fundamento da obra.

Buscando pela perspectiva epistemológica, intitulada **Em torno de Don Juan**, a segunda parte de nosso trabalho procurou traçar os caminhos de Don Juan pelo passado da modernidade. Para isso, no primeiro momento, buscamos estabelecer um diálogo com a criação de Tirso de Molina e com Molière no século XVII, com Mozart no século XVIII e com Kierkegaard no século XIX. Com essa retomada intentamos conhecer, para então entender, as relações que, no decorrer de sua escritura romanesca, Kundera estabelece entre as existências do passado com aquelas que formam os “Paradoxos Terminais da Modernidade” cuja representação estética procura realizar. Sobretudo, por meio dos saberes adquiridos, esse percurso histórico-epistemológico nos permitiu um olhar mais amplo e criterioso acerca da presença de Don Juan na obra romanesca de Milan Kundera. No segundo momento desse espaço de discussão, nossas reflexões se voltam para o erotismo e o riso como elementos constitutivos de Don Juan, procurando destacar a relevância que adquirem no âmbito das narrativas de Milan Kundera.

Com uma preocupação hermenêutica, na terceira parte do trabalho, nosso olhar se voltou para os textos propriamente ditos. Intitulada **Um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**, nesta última parte da tese buscamos demonstrar a validade do argumento segundo o qual a obra de Kundera participa de um projeto previamente pensado.

Sendo assim, inicialmente apresentamos *Risibles amours* como o livro que abre e apresenta as propostas centrais desse projeto estético. Neste momento do trabalho, a primeira

narrativa do livro – *Personne ne va rire*¹¹ – é analisada como apresentação do cenário histórico no qual os Dons Juans de Kundera atuarão. Já a segunda narrativa – *La pomme d’or de l’éternel désir*¹² –, acompanhada de um discurso da ordem da reflexão existencial e da ordem da criação, marcará a entrada em cena do primeiro Don Juan kunderiano. Centrados nas ações das personagens donjuanescas, a partir da relação corpo *versus* alma, no capítulo final desta terceira parte, nosso percurso hermenêutico busca compreender as relações das personagens com o idílio e o lirismo. Intetando um diálogo com a história do pensamento no qual os sujeitos do presente se constituíram, procuramos refletir acerca da incessante procura pelo acordo entre o corpo e a alma. A partir da centralidade corpo-alma, enveredamos por reflexões acerca da essência *versus* aparência, da mortalidade *versus* a imortalidade e da impossibilidade de Don Juan *versus* a permanência da sedução. Finalmente, reivindicando o divino como marca do nascimento e proliferação do donjuanismo, buscou-se refletir acerca da eterna busca humana do “Acordo categórico do Ser”, garantida na imagem de Deus.

¹¹ Ninguém vai rir

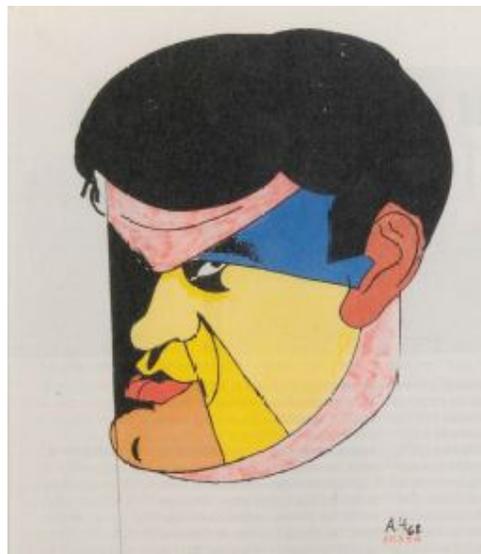
¹² A maçã de ouro do eterno desejo

PRIMEIRA PARTE
Textos e contextos: trajetórias e escolhas

Uma abordagem estética

CAPÍTULO I

Do poeta ao romancista: *textos e contextos*



Gravura 1- caricaturista tcheco Adolf Hoffmeister (1968).

*le romancier naît sur les ruines de
son monde lyrique¹³*

Milan Kundera

No final dos anos sessenta do século XX, envolto por um conturbado contexto político e social, em âmbito mundial e local, Milan Kundera chegou ao romance e aí se instalou, exigindo ser reconhecido como romancista e nada mais além. Embora já tivesse esboçado os primeiros gestos enquanto prosador nos contos de *Risibles Amours*, publicado pela primeira vez em 1963, primordialmente, Milan Kundera é reconhecido como escritor de ficção a partir de *La plaisanterie*, seu primeiro romance, escrito e publicado na então Tchecoslováquia¹⁴ em 1967.

Para a maioria dos leitores, o passado do escritor se apresenta como uma incógnita. Poucos têm conhecimento de que, antes de se tornar um dos romancistas mais célebres do final do século XX, Kundera já tinha uma carreira de literato consolidada na então Tchecoslováquia. Mesmo que antes de assumir a prosa romanesca tenha transitado pela

¹³ O romancista nasce sobre as ruínas de seu mundo lírico –

¹⁴ Vale ressaltar “Checoslováquia” como outra possibilidade de escrita.

dramaturgia, foi como poeta que iniciou a carreira literária e foi também como poeta que se tornou conhecido no país natal.

A atividade poética de Kundera teve início ainda no final dos anos quarenta. O trabalho de pesquisa nos permite afirmar que, um dos motivos que levou Kundera a optar pela poesia passa pela notoriedade adquirida por esse gênero literário no contexto das artes tchecas. Tanto no campo teórico, quanto no âmbito da criação artística, a poesia ganhou destaque nos espaços da cultura tcheca desde os anos iniciais do século XX. Os estudos do teórico da literatura Terry Eagleton nos permitem algumas percepções e acepções sobre o assunto.

Segundo Eagleton, Praga foi um importante celeiro para o desenvolvimento de correntes da teoria literária no século passado. Precisamente, ele nos informa que,

Jakobson foi o líder do Círculo Linguístico de Moscou, grupo formalista fundado em 1915, e em 1920 emigrou para Praga, tornando-se um dos principais teóricos do estruturalismo tcheco. O Círculo Linguístico de Praga foi fundado em 1926 e sobreviveu até a deflagração da Segunda Guerra Mundial. (EAGLETON, 2001. p. 134)

Além dessas informações pontuais, o estudioso prossegue salientado que, em razão da utilização da linguagem, os integrantes do Círculo de Praga demonstraram predileção pela poesia. Conforme Eagleton, Jacobson se notabilizou no âmbito dessa discussão destacando que, em poesia,

as palavras não são reunidas pelos pensamentos que transmitem, como na fala comum, mas tendo em vista padrões de semelhança, oposição, paralelismo, etc., criado pelo seu som, significado, ritmo e conotações (EAGLETON, 2001, p. 136)

Os estudos de Eagleton permitem enxergar a relevância teórica desenvolvida particularmente no campo poético desde a primeira metade do século XX na Tchecoslováquia. Já no campo da produção poética foi em François Ricard – um dos mais respeitados comentadores da obra kunderiana – que buscamos compreender a notoriedade da poesia tcheca e a influência que ela exerceu sobre o jovem Milan Kundera. De acordo com Ricard,

Son amour juvénille pour la poésie et la musique était lié à son admiration passionné de l'art moderne, qu'illustraient dans son pays natal des figures d'une grandeur exceptionnelle, surtout parmi les poètes : Vitezslav Nezval, le fondateur du premier groupe surréaliste tchèque (que Kundera a connu personnellement et qu'il a beaucoup aimé) ; Kostantin Biebl (qui s'est suicidé

en 1951 en se jetant d'une fenêtre) ;Jaroslav Seifert (lauréat du prix Nobel de littérature en 1984) ; Frantisek Halas(l'ami de son cousin, le poète Ludvik Kundera, membre du groupe surréaliste Ra, fondé en 1946) ; Vladimir Holan (dont la poésie sera publiée chez Gallimard avec une préface d'Aragon)¹⁵. (RICARD, 2011a, p. 1401)

Esses poetas, sobre os quais nos fala Ricard, ganharam reconhecimento fora dos territórios tchecos, tornando-se glamorosos representantes da cultura local.

Em resumo, as considerações de Ricard e de Eagleton são relevantes na medida em que, associadas a outras leituras no curso da pesquisa, nos conduzem à percepção de que, tendo nascido em 1929, Kundera não só fora estimulado pelo debate em torno da poesia, como também foi embalado pela linguagem e pelo ritmo de seus versos.

Sobretudo, as considerações tecidas por Ricard demonstram que Kundera iniciou suas experiências literárias inserido em um contexto glorioso para a poesia tcheca. Além das orientações desse estudioso, as muitas leituras da fortuna crítica de Kundera nos levam a percepção de que o jovem escritor conviveu e participou ativamente desse contexto. Sendo assim, deduz-se que, para este artista, a poesia não chegou a ser uma escolha consciente. Em razão do contexto cultural no qual estava inserido, estamos convencidos de que a opção pelo gênero a ser desenvolvido dificilmente poderia ser outra senão o poético. Essa quase imposição do contexto talvez tenha sido um dos motivos da inconstância e do incômodo demonstrado por Kundera em relação aos seus escritos do passado.

1.1- O deslocamento no universo da poesia

Em *Le livre du rire et de l'oubli*, por meio da voz do narrador-autor-personagem desenvolve-se uma ampla reflexão sobre o sentimento de não pertencimento daqueles que se encontram fora do círculo¹⁶. Mesclada ao sentimento do exílio – já que este é o primeiro livro escrito no exílio –, ao citar André Breton e Paul Éluard como integrantes do círculo, naquele

¹⁵ Seu amor juvenil para com a poesia e a música estava ligado a sua paixão pela arte moderna, que ilustravam em seu país natal figuras de uma grandeza excepcional, sobretudo entre os poetas: Vitezlav Nezval, o fundador do primeiro grupo surrealista tcheco (que Kundera conheceu pessoalmente e a quem ele muito amou); Kostantin Biebl (que suicidou-se em 1951 se jogando de uma janela); Jaroslav Seifert (vencedor do prêmio Nobel de literatura em 1984); Frantisek Halas (amigo de seu primo, o poeta Ludvik Kundera, membro do grupo surrealista Ra, fundado em 1946); Vladimir Holan (cuja poesia será publicada na Gallimard com um prefácio de Aragon).

¹⁶ Nesse livro Kundera nos diz que diferentemente da fila, o círculo é uma formação fechada e aquele que se desprende dessa formação jamais pode a ele retornar. Nesse livro – o primeiro escrito no exílio – notadamente, a nostalgia contida na voz do narrador faz eco com o a voz que escreve, mas a pesquisa nos revela que esse sentimento de não pertencimento é algo que acompanhou o autor desde a juventude e ela se faz notar nas ações e escritas do jovem poeta.

momento as reflexões ainda reportam a outro sentimento de deslocamento, aquele que acompanhou o jovem poeta Milan Kundera.

A pesquisa nos mostra que Kundera nunca manteve uma relação harmônica com a poesia. Visivelmente a trajetória poética é marcada por mudanças quase bruscas em curtos espaços de tempo. Kundera inicia sua atividade literária nos anos quarenta, mas conforme François Ricard (2011a), as produções poéticas de Kundera que ganharam maior destaque são as produzidas entre os vinte e quatro e os vinte oito anos, ou seja, nos anos cinquenta – logo depois da primeira expulsão do partido comunista em 1948. Mas de modo geral é possível notar nos três livros dessa época – *L'Homme vast jardin*¹⁷ (*Clovek zabrada sira*) editado em 1953, *Le Dernier Mai*¹⁸ (*Posledni maj*) publicado em 1955 e finalmente, *Monologues*¹⁹ (*Monology*) de 1957 – significativas mudanças tanto do ponto de vista da escolha dos conteúdos quanto do ponto de vista da escrita do poeta²⁰.

No primeiro livro, *L'homme vast jardin*, os versos denotam uma aproximação direta da poesia com as questões políticas e sociais. Em alguns deles, ainda se percebe a filiação do autor aos aspectos político-ideológicos. Todavia, em outros, o dogmatismo do comunismo contemporâneo é o ponto para onde convergem as críticas do escritor. Conservando ainda o aspecto político, denotando menos enfrentamento e mais nostalgia, os versos contidos em *Le Dernier Mai* – seu segundo livro de poemas – serão dedicados à memória de um herói antinazista: Julius Fucik²¹. Já em sua terceira coletânea de poemas, Kundera se afasta dos resquícios políticos e busca o erotismo como tema de sua escrita.

Em *Monologues*, a intimidade erótica começa a dar o tom do que virá posteriormente. Nos poemas desse livro, Kundera já aponta para a importância do patrimônio natural e autêntico pautado na experiência humana. Os versos transcritos abaixo podem figurar como um bom exemplo disso:

Cette rose voulait se donner à tous
Traverser comme un parfum tous les hommes

¹⁷ O homem vasto jardim. – Para a mesma obra, no livro *Comment Devient-on Kundera?*, Martin Rizek (2001) utiliza a tradução *L'homme, ce vast jardin*.

¹⁸ O último maio

¹⁹ Monólogos

²⁰ Dos três livros citados, só não tivemos acesso aos originais do primeiro (*Clovek zabrada sira*) *O homem vasto jardim*. Ainda assim, pudemos ler alguns poemas dele, os quais foram colhidos pelos estudos de Martin Rizek (2001) no livro *Comment Devient-on Kundera?*.

²¹ Segundo fontes de François Ricard, Julius Fucik foi executado em 1943, mas antes redigiu na prisão *Reportage écrit sous la potence*, (Reportagem escrita sobre a potência) obra que restou bastante famosa. (2011a, p.1402)

Et à travers les hommes savourer tout la terre.²²

(KUNDERA apud RIZEK, 2001, p. 76)

Por meio de prenúncios eróticos, esse fragmento textual aponta para a tensão entre a emoção e o intelecto que se verá com frequência e de modo bem mais complexo na escrita ficcional de Kundera. Não é por acaso então que mais de quarenta anos depois esses versos serão retomados na narrativa de *L'indentité*, livro publicado em 1997. No romance, os versos se mesclam aos conflitos com os quais se depara a personagem Chantal diante da consciência da decrepitude do corpo e da iminente consciência da perda da juventude.

Quand elle avait seize, dix-sept ans, elle chérissait une métaphore ; l'avait-elle inventée elle-même, l'avait-elle entendue, lue ? peu importe : **elle voulait être un parfum de rose, un parfum expansif et conquérant, elle voulait traverser ainsi tous les hommes et, par les hommes, embrasser la terre entière**²³.(grifo nosso para evidenciar as semelhanças com os versos do passado) (KUNDERA apud RIZEK, 2001. p. 77)

Em entrevista concedida a Antonin Liehm em 1966, o próprio Kundera diz que *Monologues* continha resquícios do sentimentalismo próprio do poeta lírico que fora, e que agora rejeita (1970, p. 99). Nesse sentido, não se pode ignorar o caráter irônico contido nesse retorno que, em *L'indentité*, faz Kundera.

É evidente que aqui existe um meio riso dirigido primeiro ao poeta que um dia fora e segundo aos leitores de seus romances. Do poeta, ele ri da pretensão lírica que parece se manifestar nos desejos do eu-lírico. Já em relação ao leitor, o riso advém da ingenuidade. Desconhecendo seu passado de poeta, inocentemente esse tende a compartilhar com Chantal o sentimentalismo “idiota” – como certamente diria Kundera – diante da perda da juventude.

²²Tanto no francês quanto no tcheco os textos foram transcritos do livro de Martin Rizek citado no corpo do texto.

Esta rosa queria se dar a todos
Como um perfume, atravessar todos os homens
E, ao atravessar os homens, saborear toda a terra.

Ta růže dát se chtěla všem.
Táhnout jak vůně všemi muži
A v mužích chutnat celou zem.

²³ O trecho do romance foi transcrito do livro de Martin Rizek, o qual utiliza a mesma edição francesa por nós adotada como referência bibliográfica.

Quando tinha dezesseis dezessete anos, ela gostava de uma metáfora; teria sido inventada por ela mesma, teria ouvido, lido? pouco importa: **queria ser um perfume que se difundisse, que conquistasse, queria atravessar assim todos os homens e, pelos homens, envolver a terra inteira**)

Para grande parte da crítica kunderiana, inclusive para nós, esse último livro de poemas já é um prenúncio claro do Kundera romancista. François Ricard (2011), por exemplo, chega a dizer que *Monologues* é a pré-história do romance kunderiano.

Aproximando os dois fragmentos textuais, pretende-se reforçar o argumento de que o projeto romanesco de Kundera se constrói gradativamente e em permanente dialogicidade. O cotejo dos versos com a prosa permite uma dimensão maior a respeito da proposição segundo a qual a obra romanesca de Kundera não nasce nos anos sessenta como comumente se imagina. De acordo com nosso entendimento, ela é fruto das relações do autor com o mundo a sua volta e consigo mesmo.

O percurso que procuramos traçar do poeta ao romancista nos mostra que a travessia efetuada pelo literato é prenhe de conflitos e inadequações os quais se revelam dentro e fora dos textos artísticos. O sentimento de deslocamento no universo da poesia é certamente o mais comum entre eles e, como podemos observar já se ecoava nos versos escritos ainda no anos quarenta. O fragmento transcrito abaixo figura como um bom exemplo disso.

Mes chers amis au pays où je suis né ! Quell distance
me séparait de vous !
Où m'égarais-je, dites-moi où ?
Je sais à présent que c'est trahir
que de vivre replié sur soi seul.²⁴

(KUNDERA apud RIZEK, 2001, p. 66)

²⁴ Tanto no francês quanto no tcheco os textos foram transcritos do livro de Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera?* Ed. L'Harmattan, 2001, p. 66. A sugestão de leitura em língua portuguesa foi pautada na tradução do tcheco para o francês apresentada por Rizek.

Mí rodní! Jak jsem vám byl stale
Vzdálen!
Kam jsem se to jen ztrácel, kam?
Dnes já už vím, že je to zrada,
Žít v sobě jen a sám.

Meus caros amigos do país onde eu nasci! Qual distância
me separava de vocês!
Onde me perdia, diga-me onde?
Eu sei hoje que isto é trair
viver dobrado sobre si mesmo – (Sugestão de leitura em português livre e de minha autoria).

Aqui a voz do eu lírico se ressent do distanciamento em relação aos outros amigos poetas e aos seus compatriotas. Por diversas vezes, em variadas leituras, constatamos que esse sentimento de deslocamento presente na voz do eu lírico pode ser captado na trajetória e na fala de Kundera quando se refere ao passado de poeta.

Ainda que tenha iniciado o percurso literário na poesia, que nela tenha permanecido por vários anos, que por meio dela tenha recebido o reconhecimento do público e da crítica é o próprio autor que, nas poucas vezes em que se refere ao período, evidencia o desconforto em relação a ele. No trecho da entrevista que se segue, Kundera enfaticamente descreve o incômodo quanto ao seu passado de poeta,

Pour tout vous dire, je ne me suis jamais senti bien dans ma peau quand il m'arrivait de me voir affublé de ce titre un peu grotesque : « poète ». Si je rencontrais des copains avec qui j'avais fait de la boxe dans nos années d'adolescence, j'éprenais bien soin de leur faire croire que ce poète Kundera était tout simplement mon homonyme. A l'instant où je me suis rendu compte que je n'étais plus capable d'écrire un vers, j'ai fait ouf ! Quel soulagement, l'affaire était classé !²⁵ (KUNDERA apud LIEHM, 1970. p. 99).

Das palavras do escritor depreende-se que nunca estivera à vontade no universo literário constituído pelos versos. O sentimento de deslocamento, de não pertencimento ao mundo da poesia gera o desconforto com a condição de poeta evidenciado em sua fala. Muito provavelmente, o distanciamento desse passado e o desejo de desvincular a imagem do romancista Milan Kundera daquilo que chama de seu homônimo, o “poeta Kundera”, muito se deve ao incômodo ali sentido.

1.2 Dialogando com a crítica kunderiana

O trabalho de pesquisa nos indica que em torno da postura do autor em negar seu passado de poeta circunda toda uma discussão da crítica. Essencialmente da crítica que aqui denominamos “crítica recepcional” – conforme exposto anteriormante.

Analisando o *corpus* documental fornecido pela “crítica recepcional” percebe-se que, em se tratando da relação de Kundera com seu passado de poeta, os debates hipotéticos desses estudos passam por três veios. O primeiro insinua uma suposta recusa identitária por

²⁵Para ser honesto, eu nunca me senti bem vestido na pele um pouco grotesca de “poeta”. Quando eu encontrava algum amigo com quem eu tinha praticado boxe na adolescência, cuidava logo de fazê-lo acreditar que o poeta Kundera era simplesmente meu homônimo. No momento em que percebi que não era mais capaz de escrever um verso eu fiz, ufa! Que alívio, o assunto estava encerrado!

parte do literato, que jamais fala ou deixa falar de sua vida pessoal. O segundo prossegue pela ideia de uma provável necessidade de afastamento do político-ideológico que caracterizou os escritos do passado.

Se tomarmos por referência os dois primeiros livros de poesia do escritor, veremos que tal como nos demais poetas da época, em Kundera as questões político-ideológicas caminhavam junto com a atividade literária. Sabendo da austeridade com a qual Kundera hoje se refere à filiação da literatura a tais questões, não seria prudente julgar sem valor a teoria de afastamento do político-ideológico sobre a qual se apoia a “crítica recepcional”.

Mas é o terceiro veio de discussões que engloba a hipótese mais comum levantada pela “crítica recepcional”: aquela que associa essa negação do passado de poeta ao desejo de Kundera em construir uma imagem que não só permitisse, mas também facilitasse a universalização do romancista frente a uma segregada “república mundial das letras”²⁶.

De fato, existe uma pertinência inegável no debate da “crítica recepcional”; difícil, portanto, de ser ignorado por qualquer estudo que tenha por objeto a obra kunderiana. Participando dessa corrente crítica, no ensaio intitulado *L'identité refusée: Milan Kundera*, Nancy Huston (2004)²⁷ salienta que Kundera não tem passado. Segundo ela, tal como suas personagens as quais nascem de uma palavra, de um gesto ou de uma vontade estética, o romancista Milan Kundera, que se tornou conhecido fora dos limites territoriais tchecos no final dos anos sessenta, também nascera assim. Por sua vez – reforçando a ideia de uma ação direta de Kundera sobre a construção de uma imagem universal de romancista –, dirão Martine Boyer-Weinmann (2009) e Martin Rizek (2001), que a pergunta que motivou e impulsionou as ações desse escritor foi, “Como tornar-se Kundera?”

Rizek nos faz ver que, em suas discussões sobre os paratextos, Gérard Genette, diz que o texto lido é constituído dos muitos textos que sobre ele se manifestam (GENETTE apud RIZEK, 2001.p. 26). Nesse sentido, ciente da relevância das orientações, entre outros, de Huston, de Boyer-Weinmann e de Rizek as quais procuram compreender e fazer compreender a universalização do autor Milan Kundera e do romance kunderiano como algo construído também e principalmente fora dos textos, procura-se aqui não por uma assimilação ou por uma rejeição, mas pelo diálogo crítico com tais orientações.

²⁶ E no contexto desta pesquisa, quem, mais adiante se proporá a pensar sobre *A república mundial das letras* é a teórica da literatura Pascale Casanova (2002). No âmbito de suas reflexões Casanova discorre acerca das muitas, sutis e variadas leis que regem os espaços literários em âmbito mundial. Entre essas leis, ela destaca a língua, os espaços geográficos e econômicos.

²⁷ A identidade recusada: Milan Kundera – A discussão integra o livro de Huston intitulado *Profeseurs de désespoir* (Professores do desespero) 2004.

A posição dialogal se deve à perspectiva do presente trabalho de pesquisa que reconhece a importância dos estudos citados; entretanto, prefere analisar as exigências e determinações de Kundera de ser lido e reconhecido como romancista e somente como romancista, enquanto algo que transcende a ambição pessoal. De acordo com nossa compreensão, o desagrado para com o passado poético e o “esquecimento” desses textos tem menos a ver com a intenção de criar uma biografia sobre si mesmo e mais com o aperfeiçoamento estético perseguido por Kundera.

Quando nos sugere a busca pela compreensão da obra como um conjunto, nela procurando por elementos formais e regulares, as análises metodológicas a partir dos pressupostos da Epistemologia do Romance nos indicam que a atitude de Kundera em negar o passado não evidencia simplesmente um posicionamento pessoal, mas uma preocupação estético-criadora.

Tal como o pintor em busca do traço perfeito, da luz da sombra, Kundera trabalhou toda a vida sobre os mesmos temas. Observando a trajetória literária desse escritor, desde o poeta, fica evidente que o que o moveu não foi tão simplesmente a ambição pessoal. De acordo com nosso olhar, o que o moveu no passado e ainda o move no presente é sua ambição estética. É o desejo de aperfeiçoamento do conteúdo e da forma que o leva a constante construção e reconstrução, a um “eterno retorno” aos mesmos temas. Não fosse por isso, porque mesmo agora, que já é um romancista mundialmente conhecido e respeitado, ele ainda busca interferir na tradução de sua obra²⁸?

Diante de tal compreensão, pretende-se aqui analisar a postura de Kundera em negar os escritos do passado, enquanto algo que passa também e necessariamente pela elaboração e reflexão de um fazer artístico resultante de uma forte e rara consciência estética. Amparados pela abordagem metodológica da Epistemologia do Romance que nos alerta quanto a importância de se buscar pela gênese dos textos estudados, vemos que é essa privilegiada consciência estética que fez nascer o poeta. A mesma consciência que, impulsionada por alguns fatores específicos, visivelmente amadurece e se transforma com o passar dos anos.

²⁸ Em entrevista concedida em março de 2011, a tradutora Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca – que se ocupou com a maior parte das traduções da obra de Kundera para o português – deixou ver a preocupação do escritor com a tradução de cada palavra. Segundo ela, durante o processo de tradução mantém contato direto com o autor, consultando-o e, dele, recebendo orientações. Como pudemos ver, não foram poucas as vezes em que Kundera se pronunciou acerca de palavras a serem adotadas na tradução. Em conversa recente por e-mail, a tradutora deixa ver que este processo se repetiu na tradução de *Une rencontre* (Um encontro) realizada em 2012.

Em diálogo ainda com os pressupostos da Epistemologia do Romance, segundo nosso entendimento, o amadurecimento da voz que escreve resulta especialmente de uma relação intensa do escritor com o mundo exterior e pode ser dimensionada por várias questões. Mas pela evidência e pela relevância que demonstram no processo de construção do romancista, aqui optamos por ressaltar duas destas questões. A primeira é de ordem histórica e sociológica e se faz notar nas relações estabelecidas com os aspectos externos aos textos. Já a segunda é da ordem do crítico literário e se faz notar na relação do autor com outras atividades exercidas no universo da literatura.

1.3 O contexto histórico e social

A trajetória do sujeito histórico e do literato Milan Kundera é toda ela marcada por extremos que, como aponta Eric Hobsbawm (1995), caracterizaram a vida no século XX. Nascido em 1929 na cidade de Born e vivendo em Praga na Tchecoslováquia, Kundera sentiu de perto as contingências de duas guerras mundiais e foi por elas, especialmente pela segunda, diretamente afetado. Depois de resgatado pelos russos do horror do regime nazista –em 1948 –, juntamente com todos os seus compatriotas tchecos, o escritor viu seu país e, com ele, sua história e sua cultura, serem, vinte anos mais tarde – em 1968 –, esfacelados pela ação devastadora de seus “salvadores”: os russos²⁹.

Sob a organização do Regime Socialista Soviético, a invasão à Praga no final dos anos sessenta teve por objetivo suprimir as ideias libertárias e libertadoras que efusivamente emergiam no âmbito político e cultural e se disseminavam na sociedade tcheca. Em resumo, a invasão russa, esteticamente rememorada e narrada no romance kunderiano *L'insoutenable légèreté de l'être*, constituiu-se em uma ação definitiva para por fim a qualquer resquício de liberdade no país de Kundera.

É importante, salientar que a efervescência da mundialmente conhecida Primavera de Praga e a invasão dos tanques russos à Praga coincidem com o fim da atividade poética e

²⁹A história da Tchecoslováquia é tão breve e extrema como disse Hobsbawm ter sido a história do século XX. Criada como país após a Primeira Guerra Mundial, em 1918, com a dissolução do Império austro-húngaro a Tchecoslováquia subsiste até 1989. Nesse curto espaço de existência, o país no qual Kundera nascera esteve sob o domínio dos nazistas de 1938 até fins da Segunda Guerra Mundial, quando foi libertado pelos russos. Em 1948 o poder político no país passou aos domínios do comunismo soviético, que em 1968 entrou com as forças armadas na capital para por fim ao movimento que ficaria conhecido como “A Primavera de Parga”.

–Ver melhor, em HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX - 1914-1991*. Companhia das Letras, 1995 e www.czechtrade.com.br/sobre-a-republica-tcheca/historia/ (consulta realizada em 25/05/2013).

com o nascimento do romancista Kundera. Se o contexto de efervescência cultural contribuiu para o nascimento do romancista, a ação política dos russos custaria ao escritor a proibição da circulação e da comercialização de seu primeiro romance em território tcheco. Ademais, a presença russa na Tchecoslováquia obrigaria Kundera, anos mais tarde, a deixar sua terra, optando pelo exílio voluntário. Particularmente, a referência a esses fatos políticos e culturais e históricos pretende ilustrar e reforçar a percepção do leitor quanto a uma permanente e intensa convivência do literato com as questões externas a sua escritura.

Levando em conta o alerta que registra Antonio Candido (2006), quanto à aproximação literatura e sociedade, poder-se-ia dizer que da mesma maneira que não se faz ilustração de uma época ou de uma cultura, a literatura kunderiana não está alijada das contingências históricas e sociais nas quais se constituiu. Amparadas pelos estudos de Candido e guiados pelas orientações metodológicas da Epistemologia do Romance, que nos alertam para a necessidade de uma sensibilidade histórica no processo hermenêutico, sentimo-nos autorizados a afirmar que, em Kundera, tanto o poeta quanto o romancista emergem e se alimentam das relações com o contexto social e cultural.

Inegavelmente, as transformações pelas quais passaram a sua escritura resultam da proximidade e envolvimento do sujeito Kundera com o universo externo que a circunda. E essa proximidade e envolvimento estarão, de um modo ou de outro, nela refletido. Nesse sentido, estamos cientes de que negar as relações texto e contexto no processo interpretativo da obra kunderiana “é querer, como só o barão de Munchhausen conseguiu, arrancar-se de um atoleiro puxando para cima os próprios cabelos” (CANDIDO, 2010, p. 22).

Quando pretende exprimir a exata relação do artista com o meio, Antonio Candido toma de empréstimo as palavras de Sainte-Beuve quando esse salienta que,

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (SAINTE-BEUVE apud CANDIDO, 2010, p. 28)

Percebemos que, em sua longa trajetória de escritor, seja como poeta ou como romancista, Kundera nunca esteve indiferente às questões externas. O que nele transforma com o passar dos anos é este espelho e esta a mônada individual citados por Saint-Beuve. Por sua vez, esta transformação irá interferir diretamente no modo como Kundera capta e transporta para dentro da obra literária as questões sociais ao transformá-las em conteúdo

literário. Esse amadurecimento do processo criativo de Kundera será um dos fatores responsáveis pelo fim do poeta e emergência do romancista.

O percurso histórico intencionalmente realizado por nosso trabalho de pesquisa deixa ver que, tanto mais amadurece do ponto de vista humano, menos Kundera se rende às questões políticas. E, conseqüentemente, mais ele se separa dos ideologismos e mais sua obra ganha autonomia literária.

Um bom exemplo disso pode ser percebido na sua relação com o comunismo. Se o jovem poeta escreveu boa parte de seus versos aderindo ou se colocando ardorosamente frente às ações do que entendia como um comunismo dogmático, a pesquisa nos mostra que o romancista, conhecido de todos nós, procura se posicionar de modo bem mais reflexivo diante dos aspectos políticos. Enquanto romancista, o que de fato interessa a Kundera não é evidenciar um posicionamento pessoal frente às questões políticas e sociais como se viu no poeta. O que deseja narrar é a convivência do homem com tais questões. Sobretudo, seu desejo enquanto romancista é compreender e esteticamente representar as interferências dos aspectos externos na vida e nos modos de ser do homem e da arte literária de seu tempo.

Segundo Hegel, a criação estética é composta pela percepção sensível que se constitui na ideia cujo processo histórico transforma em pensamento (2001). Em Kundera, a relação com as questões históricas e sociais estará refletida em sua escrita. Por sua vez, isso permite uma observação a respeito das transformações na percepção sensível do escritor em relação ao mundo, em relação a si mesmo e, conseqüentemente, em relação à arte que produz.

Pensando assim, estamos de comum acordo com François Ricard, quando este discorre sobre o assunto. Para o crítico é necessário insistir que, se Kundera

a tourné le dos à poésie de sa jeunesse, ce'est pas d'abord parce qu'il n'aimait plus les vers qu'il avait écrits, mais parce qu'il n'aimait plus celui qui les avait écrits. Qu'il ne s'identifiait plus à lui.³⁰ (RICARD, 2011a, p. 1403)

Ao afirmar ser o incômodo de Kundera algo que resulta da incompatibilidade entre o homem do presente e aquele que um dia fora no passado, as palavras de Ricard primeiro desfazem um possível entendimento de que o desconforto, o qual Kundera revela sentir em relação à poesia, resulte de sua rejeição ao gênero literário. Em seguida, as palavras do comentador dão a ver que o problema de Kundera não é em relação à poesia, mas em relação

³⁰ virou as costas à poesia de sua juventude, primeiramente não é porque não gostava mais dos versos que havia escrito, mas porque não gostava mais daquele que os havia escrito. Não se identificava mais com ele.

ao jovem que, diante do totalitarismo do idílio, portanto, cego pelo “lirismo”, um dia a escrevera.

Ao utilizar a expressão lirismo, Kundera não se refere aos versos propriamente ditos. Com essa palavra, ele cria um conceito que define uma espécie de atitude do escritor que, além de romanceada, denota o egoísmo e a vaidade diante da vida. Para o literato,

la notion de lyrisme ne se limite pas à une branche de la littérature (la poésie lyrique), mais qu'elle désigne une certaine façon d'être et que, de ce point de vue, le poète lyrique n'est que l'incarnation la plus exemplaire de l'homme ébloui par sa propre âme et par le désir de la faire entendre³¹. (KUNDERA, 2005, p. 106)

Em resumo, na concepção kunderiana, o termo lirismo reflete a atitude do homem que, concentrado em si mesmo e com a visão embotada pelo ardor sentimental é incapaz de ver o outro, de compreender ou julgar com lucidez o mundo em torno de si (2005, p. 106). Nos espaços da criação literária, o lirismo destacado por Kundera atua ingenuamente e pretensiosamente no sentido de querer unir sentimento, arte e revolução, tal como ironicamente se viu em Jaromil – uma das mais significativas personagens kunderianas no âmbito dessa reflexão. E, pelo que nos diz François Ricard (2011a), é para essa atitude e não para poesia que Kundera vira as costas. Pois, de acordo com o próprio escritor, « *la passage de l'imaturité à la maturité est le dépassement de l'attitude lyrique*³² » (2005, p. 107)

Dessa maneira, pode se dizer que, na trajetória do literato, a poesia coincide com a idade lírica e o romance coincide com a idade madura, ou, como diz o próprio Kundera, com a “idade antilírica”. Daí subtrai-se um dos motivos para com o desgosto em relação ao poeta. Pois, para o escritor, o que faz com que um romance seja bom não é a ausência de poesia, mas a ausência de lirismo, já que em essência o romance é poesia, mas “poesia antilírica” (2005, p. 106).

Na medida em que nos alerta para a relevância de se conhecer a história de construção da obra, o trajeto epistemológico sugerido pela Epistemologia do Romance traz uma visão mais aprimorada da relação do autor com a própria obra. Essa nuance tende a reforçar em nós a compreensão segundo a qual, a decisão do literato em abandonar a poesia vai muito além de uma ambição pessoal, como quer os estudos recepcionais. Legitimados e

³¹a noção de lirismo não se limita a um ramo da literatura (a poesia lírica), mas designa certa maneira de ser, e desse ponto de vista o poeta lírico não é senão a encarnação mais exemplar do homem encantado pela própria alma e pelo desejo de fazer que ela seja ouvida.

³² a passagem da imaturidade à maturidade é a superação da atitude lírica

amparados pelos estudos até aqui realizados acerca da interferência do contexto na construção do romancista, sentimo-nos autorizados a formular nossas compreensões sobre o assunto: ao operar transformações e alterar a percepção do sujeito que escreve, as contingências históricas e sociais asseguram o amadurecimento pessoal e vão, gradativamente, impondo ao escritor outros meios e modos em relação à compreensão e à produção do literário.

Mas, além das relações com o contexto político social, as muitas e variadas relações com o contexto literário tcheco podem ser compreendidas como outros relevantes aspectos no que se refere à metamorfose observada entre o poeta e o romancista. De acordo com nossa compreensão, além das questões de ordem sociológica, mas não dissociada delas, as atividades desenvolvidas por Kundera no âmbito da literatura e em torno dela também vão interferir diretamente nos modos de perceber e, conseqüentemente, de produzir o literário. E é essa a segunda questão por nós compreendida como a mola propulsora no que se refere às transformações gradualmente ocorridas do poeta ao romancista.

1.4- O crítico no contexto literário tcheco dos anos sessenta

Além de escritor, nos espaços da literatura, Kundera atuou enquanto professor de literatura e de cinema. Ademais, exerceu a atividade de editor, de tradutor, de crítico literário e de ensaísta. Ao mesmo tempo em que o exercício dessas atividades lhe exigia um posicionamento reflexivo acerca da literatura, a sua maneira, cada uma delas lhe permitiu o contato com outras possibilidades estéticas além da poesia.

Em seu livro *A crítica literária e os Críticos Criadores no Brasil* (2012), José Luís Jobim inicia suas reflexões procurando situar a contemporaneidade da crítica, os seus dilemas e impasses, bem como os fundamentos e problemas sobre os quais se debruça “ao produzir um livro de/sobre crítica literária” (2012, p. 08). Pelo debate de Jobim, interessamo-nos especialmente, por aquilo que o crítico diz constituir seu interesse primeiro, ou seja, “autores que além de textos literários, também produziram crítica.” (2012, p. 07).

Dito isso, Jobim apresenta Machado de Assis, Antonio Carlos Secchin e João Almino como os autores escolhidos para suas digressões. Não sendo aleatória, a escolha é justificada nas palavras do crítico quando diz, “Minha hipótese sobre estes críticos criadores é que há uma interseção entre o que escrevem *sobre* literatura e o que produzem *como*

literatura.” (2012:07). Zelando para que essa escolha não se encaminhe no sentido de estimular qualquer tentativa generalizadora, Jobim esclarece,

Esta interseção não existe nos mesmos termos para cada um deles, mas estaria presente no trabalho de todos. **O que implica que todos estes autores dialogam com um certo quadro de referências já presente, uma instância pré-constituída em relação ao próprio texto literário, à qual de alguma maneira fazem referência no próprio momento da gênese textual.** (JOBIM, 2012, p. 07) (grifo nosso)

Milan Kundera insiste em afirmar que em si o crítico decorre do literato e não o inverso. Entretanto, é notório que, ainda que não nos mesmos termos que qualquer um dos autores citados por Jobim, muitas das escolhas literárias de Kundera estão diretamente relacionadas com as atividades que exerceu *sobre* a literatura. E, de acordo com a compreensão adquirida no curso da pesquisa é possível afirmar que em Kundera, a opção pelo romance, passa por essa importante interseção entre o crítico e o criador anunciada por Jobim. Notadamente, em seus romances, Kundera também dialoga com um quadro de referências pré-constituídas. Tudo nos faz crer que, além dos estímulos do contexto externo captados pelo sujeito histórico, a consciência estética kunderiana se alimentou regularmente do paralelo estabelecido entre o escritor de literatura e o pensador da literatura.

Indiscutivelmente, a importância de Milan Kundera no universo da literatura é mensurada, sobretudo, enquanto criador do objeto estético literário. Por isso em seus estudos, Martin Rizek (2001) apropriadamente, sintetiza a relação entre o crítico e o artista que deve ser observada pelo pesquisador da obra de Kundera. Segundo Rizek, não só pela qualidade crítica dos escritos, a atividade do pensador não pode ser negligenciada na medida em que ela coloca em pauta não só a *finesse* e a arte de escrever, mas também os gostos e predileções os quais marcarão as escolhas e a trajetória do artista no âmbito de sua produção literária (2001, p. 85).

O contingente de leituras nos permitiu observar que nesse autor, o crítico e o criador sempre andaram de mãos dadas. Por meio do *corpus* documental selecionado, observa-se que o posicionamento de crítico da literatura, oficialmente assumido por Kundera, só ocorre no final dos anos cinquenta – momento em que se observa substancial mudança na escrita literária kunderiana. A pesquisa nos revelou ainda que a atividade crítica de Kundera se destacou e, de certa maneira, se oficializou nos prefácios e posfácios, bem como ao realizar estudos mais completos sobre a obra de renomados autores da prosa.

E não é ninguém mais senão o próprio Kundera, a nos falar sobre o assunto. Em resposta à pergunta de Antonin Liehm (1970) a respeito de sua relação com as questões teóricas da literatura, Kundera dirá que

Chargé d'enseigner la littérature à la Faculté du Cinéma et donnant ces cours à de futurs praticiens, je m'étais abondamment consacré aux questions posées par le métier, la technique de la prose. Cette recherche devait ensuite aboutir à un livre, *L'Art du roman*, centré sur Vladislav Vancura³³. Seulement, s'il me faut être absolument sincère, j'ajouterai que j'avais eu alors un motif supplémentaire de m'absorber si fort dans la réflexion théorique : l'insatisfaction que me valait mon travail pratique d'écrivain. Le drame que j'ai intitulé *Les Propriétaires des clés* a été écrit dans l'anxiété : saurais-je encore composer quoi que ce soit³⁴? (KUNDERA apud LIEHM, 1970, p. 100)

Tais considerações contribuem para a nossa discussão particularmente em três momentos:

- No momento em que o escritor diz ser a técnica da prosa que, por meio do ofício de professor, a ele se impunha;
- Quando as palavras do autor dão a ver que a relação com as questões teóricas sobre a literatura se intensificaram num momento em que a carreira de escritor de literatura encontrava-se suspensa ou emperrada e, por fim;
- No momento em que o escritor reforça sua insatisfação quanto à carreira de escritor (poeta).

Acrescentando-se às ocorrências acima, o fato de Kundera escrever, nesse momento, um texto em prosa (*Les propriétaire des clés*) e não em verso e sabendo ainda que a partir daí o autor irá produzir somente textos prosaísticos, parece-nos bastante procedente a afirmativa de que a relação com o universo crítico reflexivo, no qual se inseriu Kundera, foi também condição *sine qua non* para optar pelos caminhos em direção a prosa romanesca.

1.4.1 Kafka: uma referência

³³ Um dos principais prosadores tchecos que, entre as duas guerras, foi executado pelos nazistas.

³⁴ Encarregado de ensinar literatura na Faculdade de Cinema e dando cursos a futuros profissionais, eu estava profusamente dedicado às questões colocadas pela matéria, a técnica da prosa. Esta pesquisa resultaria em seguida em um livro, *A arte do romance*, centrado em Vladislav Vancura. Mas honestamente, devo acrescentar que havia então um motivo suplementar para me absorver tanto na reflexão teórica: a insatisfação com meu trabalho prático de escritor. O drama que intitulei *Os proprietários das chaves* foi escrito na ansiedade: Saberei-eu ainda compor o que quer que seja?

Na resposta a Liehm, Milan Kundera se refere ao estudo crítico por ele realizado sobre a arte de Vladislav Vancura o qual sob o título de *L'art du Roman*³⁵ foi publicado em 1960. Entretanto, oportunamente Martin Rizek (2001), nos dirá que antes da consolidação desse estudo crítico, na condição de editor, Kundera já havia posfaciado três volumes desse mesmo escritor (2001, p. 85). É notório que a relação estabelecida com os escritos do consagrado romancista tcheco Vladislav Vancura muito contribuiu para a aproximação de Kundera com o universo romanesco. Mas além de Vancura, a pesquisa nos mostra que, nesta travessia, Kafka é a referência de destaque para o escritor.

A incursão pela trajetória literária de Kundera nos indica que o contato com a obra kafkaniana se deu no início dos anos sessenta e desde então, ela passa a ser uma referência positiva para o crítico e para o criador do romance. Como bem observa François Ricard, os anos sessenta são um marco na vida política e cultural dos tchecos. No contexto político, ainda que sob o domínio de Moscou, observa-se que os tchecos vivem e pensam de modo bem mais livre (2011a, p. 1405). Essa liberdade se refletirá também no campo da cultura. No transcurso da história tcheca do século XX, os anos sessenta serão os mais fecundos e eufóricos para as inovações e produções em todos os ramos culturais. E, nesse contexto, a literatura aparece com um papel central marcado expressamente pela reabilitação de Kafka no país.

Envolto por uma aguda discussão sobre os jargões políticos na prosa contemporânea, o ressurgimento oficial de Kafka na Tchecoslováquia se deu no Congresso de Liblice, organizado pela União dos Escritores Tchecos entre os dias 27 e 28 de maio de 1963. Ricard, Rizek e outros mais assinalam que Milan Kundera participou direta e ativamente dessa reabilitação e desse contexto cultural. De nossas leituras e observações saltam aos olhos a importância da interação de Kundera com este movimento cultural específico.

O caloroso debate em torno da literatura kafkaniana antes, durante e depois do Congresso de Liblice interferiu diretamente na carreira literária de Kundera. Em um primeiro momento ele contribuiu para com a opção pelo romance. E em um segundo momento esse debate irá influenciar e orientar as escolhas realizadas enquanto romancista.

Ao analisar a prática crítica em Machado de Assis, Jobim dirá que, aquilo que nos autores criticados, ele “elogia é o que adotará como prática; o que condena é o que evitará.” (2012, p. 54). Pensando nas palavras de Jobim sobre Machado, observamos que, em Kundera

³⁵ A arte do Romance

Embora mais tarde Kundera adote o mesmo nome para uma de suas mais conhecidas obras ensaísticas, o livro do qual nos fala Antonin Liehm, foi escrito ainda em solo tcheco e apresenta uma discussão diferenciada de *A Arte do Romance* publicado já na França em 1986 conforme Ricard.

a posição crítica diante dos escritos de Kafka assume duas vertentes: uma voltada para a crítica literária da obra analisada e a outra voltada para a obra literária propriamente dita. Mas em qualquer uma das duas posições assumidas, a do crítico da crítica ou do crítico literário, o que Kundera elogia é o que adotará como prática, o que condena é o que evitará tanto nas leituras das obras analisadas, quanto trazer para a literatura que produz.

Desse modo, tomando como referência os estudos sobre Kafka, primeiro dirigiremos nosso olhar para a relação do crítico de literatura com o criador de literatura.

1.4.2-O crítico criador: *desejo de aproximação*

Não se pode ignorar as possibilidades latentes de uma discussão sobre o fazer crítico de Kundera como revelador de um desejo em orientar a leitura da própria obra, bem como em ficcionalizá-la. Todavia, estamos convencidos de que mais importante que isso é destacar que as análises críticas de Kundera buscam compreender os elementos constitutivos do romance. Sobretudo, elas procuram entender como tais elementos permitem ao romancista melhor acessar, melhor explorar, melhor compreender e melhor fazer compreender as possibilidades da existência humana.

A pesquisa nos conduz à percepção de que, em Kundera, a relação com os escritos de Kafka intensificam e aprimoram a atitude reflexiva – aquilo já considerado no século XVIII por Hegel (2001) como primordial para a qualidade do objeto esteticamente produzido. Evidentemente esse contato minucioso com a literatura kafkaniana faz acelerar a transmutação do poeta ao romancista. Para nós é inquestionável que a leitura crítica da obra de Kafka teve papel fundamental na metamorfose pela qual Kundera foi se fazendo romancista.

As constantes análises e referências a Kafka que se observarão nos textos teóricos, denotam não só a admiração, mas uma espécie de desejo do “crítico-criador” em se aproximar do fazer literário kafkaniano. Esse desejo primeiro se fará notar naquilo que, na opinião de Kundera, Kafka faz magistralmente: a conjugação entre realidade e ficção na obra literária (1980).

Para Kundera, Kafka, como ninguém, descreve a alienação política em uma perspectiva existencialista, como sendo uma dimensão universal da condição humana. Kafka é, em sua opinião, um exemplo da perfeita conjugação imaginação/realidade no âmbito da escritura romanesca. Na compreensão de Kundera é o critério do inverossímil que possibilita

essa grandeza na escritura kafkaniana. Ao romper com as barreiras do verossímil, embora não se abstraia da história, Kafka não pretende ilustrá-la. Para Kundera, mesmo que extrapole qualquer limite de objetividade, a imaginação onírica, na escritura kafkaniana, “*n’est pas, à la manière romantique, une evasion rêveu ou une pure subjetivité, mais un moyen de pénétrer la vie réelle, de la démasquer, de la surprendre*”³⁶.”(1980 :51) .

O encontro da medida certa para explorar a vida vivida e a vida imaginada – de modo a não tornar a literatura um espaço de descrição material da realidade nem um espaço puramente onírico – que tanto Kundera elogia na obra kafkaniana é uma busca que atravessa toda sua obra romanesca.

Entre tantos, alguns bons exemplos dessa incessante tentativa no sentido de interligar sonho e realidade como fizera Kafka, em nossa concepção, encontram-se em *La vie est ailleurs* com a junção de Jaromil (o poeta real) com Xavier (o poeta dos sonhos), na narrativa do mundo das crianças habitado por Tamina em *Le livre du rire et de l’oubli* ou ainda no encontro *post-mortem* de Goethe e Ernest Hemingway em *L’immortalité*. Tal como em Kafka, embora fixados na vida vivida das personagens, esses momentos da narrativa kunderiana se apresentam como momento de fuga, de suspensão da realidade. Ou como ele próprio certamente diria, como um momento de escape do critério do verossímil³⁷ (2005, p. 90).

Além da conjunção realidade e imaginação, entre vários, um aspecto que também receberá bastante atenção e notoriedade por parte de Kundera é o modo como Kafka representa a sexualidade em seus romances.

³⁶ não é à maneira romântica, uma evasão sonhadora ou pura subjetividade, mas um meio de penetrar a vida real, de desmascará-la, de surpreendê-la.

³⁷ É importante ressaltar que aqui usamos a palavra tomando-a de empréstimo das reflexões de Kundera. Em vários momentos, como aqui, ao mencionar a palavra “verossímil”, Kundera parece referir-se estritamente à parte dos estudos aristotélicos que preveem a verossimilhança como um critério da representação poética que situa a mímese nas fronteiras do possível. As leituras nos levam a percepção de que para Kundera, o critério do verossímil, estabelece uma relação, mesmo que deformada, obrigatória, direta e de dependência com o real.

Essa compreensão kunderiana, sobre o verossímil se choca com os pressupostos acerca da mímese “externa” e “interna” já desenvolvidos por Luiz Costa Lima (1980), por exemplo. Pelos estudos deste teórico, depreende-se que a partir de uma coerência “interna” e “externa”, mesmo o inverossímil, participa do critério do verossímil desde que haja nele uma correlação com o todo da narrativa. A partir dos estudos sobre a verossimilhança em *A Poética* de Aristóteles, Lígia Militz da Costa também nos diz que “tudo é verossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível; o paralogismo como armação persuasiva falsa, exemplifica a afirmação.” (2001, p. 54).

As nossas leituras nos dão a ver que a preocupação de Kundera quanto ao verossímil como um critério de criação literária está centrada na compreensão de dependência com o real que parece atribuir à verossimilhança. E dentro dessa compreensão, esse critério acabaria por interferir na autonomia do literário, algo que, como veremos mais adiante, torna-se uma de suas incessantes buscas enquanto romancista.

A pesquisa revelou que o erotismo começa a tomar consistência na obra kunderiana no final dos anos cinquenta. Como já mencionamos, em seu último livro de poemas, intitulado *Monologues*, os versos se afastam dos temas políticos e se concentram nas questões eróticas. Visivelmente, a leitura que faz de Kafka contribuirá no sentido de ampliar essa perspectiva erótica já existente no poeta e cuja presença no romance será incorporada pela personagem de Don Juan. O contato com Kafka certamente contribuiu para a materialização da abstração erótica nas personagens donjuanescas no interior da consciência criadora de Milan Kundera.

No tocante à sexualidade, Kundera se mostra fascinado pela maneira inovadora como Kafka constrói as cenas de sexo em seus romances. Mais precisamente, ele se rende à maneira audaciosa e elegante como Kafka coloca em cena o “coito”. Segundo o literato, a presença do “coito” nas narrativas kafkanianas contraria toda a história do amor romântico apreçoado pela sexualidade moderna e aceita pelos predecessores de Kafka³⁸ (1993, p. 58-59). Na percepção do Kundera crítico literário,

Les romans du XIX siècle, bien que sachant analyser magistralement toutes les stratégies de la séduction, laissent la sexualité et l'acte sexuel lui-même occultés. Dans les premières décennies de notre siècle, la sexualité sort des brumes de la passion romantique. Kafka fut l'un des premiers (avec Joyce, certainement) à l'avoir découvert dans ses romans. Il ne dévoile pas la sexualité en tant que terrain de jeu destiné au petit cercle des libertins (à la manière du XVIII), mais en tant que réalité à la fois banale et fondamentale de la vie de tout un chacun. Kafka dévoile les aspects existentiels de la sexualité : **la sexualité s'opposant à l'amour ; l'étrangeté de l'autre comme condition, comme exigence de la sexualité ; l'ambiguïté de la sexualité : ses côtés excitants qui en même temps répugnent ; sa terrible insignifiance qui ne diminue nullement son pouvoir effrayant, etc.**³⁹ (Grifo nosso) (KUNDERA, 1993. p. 59).

³⁸ É importante destacar que em Kundera é possível também observar uma admiração evidente pelo modo como Flaubert, ainda no século XIX, conduziu a questão da sexualidade em seu trabalho. Contudo, para ele, Kafka é o primeiro, na história do romance moderno, a desnudar por completo as cenas sexuais.

³⁹ Os romances do século XIX, sabem analisar magistralmente todas as estratégias da sedução, deixando o sexualidade e o ato sexual ocultados. No primeiro decênio de nosso século, a sexualidade saiu das brumas da paixão romântica. Kafka foi um dos primeiros (com Joyce, certamente) a tê-la descoberto em seus romances. Ele não desvela a sexualidade como terreno de jogos destinados ao pequeno círculo dos libertinos (à maneira do século XVIII), mas enquanto uma realidade banal e fundamental da vida de cada um de nós. Kafka desvela os aspectos existenciais da sexualidade: **a sexualidade opondo-se ao amor; as diferenças do outro como condição, como exigência da sexualidade; sua ambiguidade: seus lados excitantes e ao mesmo tempo repugnantes; sua terrível insignificância que não diminui absolutamente em nada seu poder assustador, etc.**

As cenas de sexo são o ponto de partida da escritura romanesca kunderiana, do mesmo modo, nelas se concentram e se revelam toda a ambiguidade da vida vivida pelas personagens. Essa vontade de fazer do sexo um aspecto inteiramente ligado à alteridade humana que, enquanto crítico, tanto elogia em Kafka é aquilo que irá eleger como centro de sua prosa romanesca e que se efetivará através de seus Don Juans.

A sexualidade em oposição ao amor atravessa toda a obra romanesca kunderiana e ganha destaque em uma longa e complexa reflexão sobre o *Homo sentimental* desenvolvida na quarta parte de seu sexto romance: *L'immortalité*. Em várias passagens desse romance é possível perceber a junção entre o crítico e o criador. Existe aí uma grande semelhança entre o que formula criticamente sobre a sexualidade em Kafka e o que narra literariamente sobre o assunto. Algumas passagens do livro *L'immortalité* podem bem ilustrar essa afirmativa, vejamos algumas delas:

le public a refusé de voir en Christine un amour de Goethe tout simplement parce que Goethe couchait avec elle. Car le trésor de l'amour et le trésor du lit apparaissaient comme deux choses incompatibles. Si les écrivains du XIX siècle aimaient conclure leurs romans par des mariages, ce n'était pas pour protéger l'histoire d'amour d'un ennui matrimonial. Non, c'était pour protéger du coit.(...) Les grandes histoires d'amour européennes se déroulent dans un espace extra-coital⁴⁰ (KUNDERA, 2011, p. 167)

La notion européenne de l'amour s'enracine dans le sol extra-coital. Le XX siècle, qui se vante d'avoir liberté la sexualité et aime se moquer des sentiments romantiques, n'a su donner à la notion d'amour aucun sens nouveau (c'est un naufrage de ce siècle) de sorte qu'un jeune Européen, lorsqu'il prononce mentalement ce grand mot, se trouve ramené sur les ailes de l'enchantement,⁴¹(...) (KUNDERA, 2011, p. 168)

Cela ne signifie nullement que l'amour extra-coital fût innocent, angélique, enfantin, pur :au contraire, il recelait tout ce qu'on peut imaginer d'inferral en ce bas monde⁴².(KUNDERA, 2011, p. 167)

As três passagens escritas pelo literato estão diretamente interligadas ao que anteriormente nos disse o crítico sobre a sexualidade nos romances de Kafka. Ademais, ao

⁴⁰ o público recusou-se a ver em Cristina um amor de Goethe simplesmente porque Goethe dormia com ela. Pois o tesouro do amor e o tesouro da cama apareciam como duas coisas incompatíveis. Se os escritores do século XIX gostavam de terminar seus romances com casamentos, não era para proteger a história de amor da monotonia matrimonial. Não, era para protegê-la do coito.(...) As grandes histórias de amor europeias se desenrolam em um espaço extra-coital.

⁴¹ A noção europeia de amor tem raízes no solo fora do coito. O século XX, que se vangloria de ter liberado a sexualidade e gosta de ridicularizar os sentimentos românticos, não soube dar à noção de amor nenhum outro sentido (é um dos naufrágios deste século), de modo que um jovem europeu, quando pronuncia mentalmente essa grande palavra, se vê transportado nas asas do encantamento (...)

⁴² Isso não significa absolutamente que o amor fora do coito fosse inocente, angélico, infantil, puro: ao contrário, ele encerrava tudo o que se pode imaginar de infernal neste mundo.

confrontarmos os trechos escritos do ponto de vista teórico e os escritos do ponto de vista literário, reforçamos a proposição de que, tal como nos disse Jobim sobre os autores com os quais trabalha, há em Kundera uma interseção entre o que escreve sobre literatura e o que produz como literatura (2012, p. 7).

1.4.3 A crítica do criador

Reiteramos que, nos posicionamentos críticos de Kundera sobre a literatura produzida por Kafka, é possível perceber uma proximidade com o próprio fazer literário. Todavia, Kundera não se revela somente como um leitor crítico da obra de Kafka. Em relação aos escritos kafkanianos, ele se fortalece também como leitor e comentador da crítica elaborada sobre Kafka. E é notório que os posicionamentos assumidos na condição de crítico da crítica kafkaniana também não destoarão da própria prática literária.

Para melhor explicar a questão proposta, poder-se-ia dizer que, quando inicialmente se posiciona como crítico da crítica, ou seja, a respeito do que considera equívocos sobre a leitura de Kafka, Kundera aponta em três direções. Na primeira direção, ele indica aquilo que privilegiará em sua crítica. Na segunda, indica aquilo que reivindicará para seus escritos enquanto criador de literatura.

Além dessas duas direções, o trabalho de pesquisa revela que há uma terceira questão intrínseca na crítica que Kundera elabora a respeito dos posicionamentos críticos vigentes sobre a obra de Kafka: aquela que revela o incômodo com algumas leituras críticas construídas em torno de sua própria obra. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que a filiação à obra kafkaniana revelará, no próprio Kundera, muito do gosto, muito de sua relação com a própria obra e, por consequência, muito do descontentamento acerca das análises críticas realizadas sobre sua obra.

A posição do crítico em relação aos escritos kafkanianos interferiu nas opções e escolhas do romancista que se constituía já no início dos anos sessenta. Do mesmo modo, a posição do crítico em relação à crítica kafkaniana se fortalecerá no final desse mesmo período. Nesse sentido, pode se dizer que o contato de Kundera com a obra de Kafka muito contribuiu para o nascimento do romancista que dentro ou fora dos textos sempre se posicionou contra qualquer manifestação de engajamento da arte e, especialmente em favor da autonomia literária.

Apoiado em um rigoroso trabalho de pesquisa sobre a obra kunderiana, acerca da reabilitação de Kafka no contexto tcheco, diz François Ricard que, em 1980,

Antonin Liehm rappellera avec quelle ferveur, depuis la réhabilitation de l'oeuvre de Kafka lors d'un colloque international tenu en Bohême (à Liblice) en 1963, le public intellectuel tchèque se détourne de l'idéologie officielle et s'ouvre aux oeuvres nouvelles, si anticonformistes qu'elles soient⁴³. (RICARD, 2011 a. p. 1406)

Pelas palavras de Ricard, é possível perceber que, através de Kafka, propunha-se uma releitura das relações com os ideologismos políticos no contexto tcheco da época. Mas diferentemente de grande parte de intelectuais que propunham uma leitura ideologizada de Kafka, desde o início Kundera defendeu uma leitura que privilegiasse a obra. Uma leitura completamente diferente daquela realizada por Max Brod em 1926. Para Kundera, as considerações e posicionamentos desse crítico criaram uma imagem de Kafka desalojada do domínio estético. Ao analisar a crítica pretendida por Brod a Kafka, Kundera concluirá que, diferentemente do que deve ser a crítica literária, *“elle n'examine pas la valeur de l'oeuvre: les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence dévoilés par l'oeuvre, les innovation esthétiques par lesquelles elle a infléchi l'évolution de l'art, etc.”*⁴⁴ (1993, p. 57).

A crítica à crítica ideologizada de Kafka, bem como a proposição de uma leitura da obra e não do cidadão Kafka, talvez tenha sido uma das primeiras manifestações do escritor Milan Kundera contra o maniqueísmo e simplificações tanto no ato de produzir quanto no ato de interpretar a obra de arte.

Os posicionamentos críticos de Kundera sobre a escrita kafkaniana nos mostra que, além do apreço e da admiração (e obviamente em razão deles), existe o desejo de, enquanto romancista, se aproximar daquilo que no âmbito do romance fez seu predecessor. Nesse sentido, notamos que, além de crítico (ou em razão dele), Kundera se torna um aprendiz, um discípulo de Kafka. Já os posicionamentos referentes à crítica kafkaniana nos revela o incômodo, que demonstra sentir com a recepção de sua própria obra romanesca. Incômodo que levará Kundera a construir um amplo campo de discussão estética, no qual se observa considerável insistência no sentido de reivindicar a autonomia da obra de arte em relação aos demais discursos.

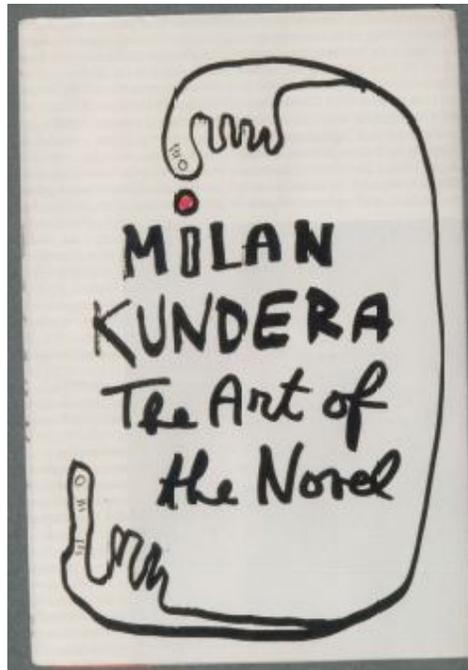
⁴³ Antonin Liehm lembrará com qual fervor, após a reabilitação da obra de Kafka em um colóquio internacional ocorrido na Bohêmia (em Liblice) em 1963, o público intelectual tcheco se volta contra a ideologia oficial e se abre às obras novas, por mais anticonformistas que elas sejam.

⁴⁴ ela não examina o valor da obra: os aspectos até então desconhecidos da existência desvendados pela obra, as inovações estéticas com as quais as quais ela marcou a evolução da arte etc.

A busca quase obsessiva pela autonomia da arte que produz, em relação a outros discursos, se faz notar com maior intensidade, nos primeiros anos do autor na França. Do modo como veremos no capítulo subsequente, a pesquisa nos mostra que essa busca acompanha-o desde o nascimento do romancista.

CAPÍTULO II

O romancista e o romance: reflexões e escolhas



Gravura 2 – Kundera

*Le romancier n'est ni historien ni prophète: Il est explorateur de l'existence.*⁴⁵

Milan Kundera

*Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde*⁴⁶.

Milan Kundera

As duas epígrafes expõem um dos maiores incômodos que de perto acompanhou o nascimento e o estabelecimento do romancista Kundera: o deslocamento da arte do romance de sua perspectiva estética.

Depois de sua longa trajetória e das transformações que nessa trajetória sofreu, Kundera é hoje visto como um dos maiores escritores da contemporaneidade no campo do romance. Contudo, como bem lembra Martin Rizek, poucos leitores sabem que paralelamente

⁴⁵O romancista não é nem historiador nem profeta: ele é um explorador da existência.

⁴⁶O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana, na armadilha em que se transformou o mundo.

à criação artística de um universo leve e irônico, de uma inteligência fascinante, encontra-se um autor que se debate em seus textos e em torno deles para impor não somente sua obra, mas, sobretudo, para impor a autonomia literária dela (2001, p. 39).

Entrecruzando a compreensão apurada do contexto ao conhecimento e experiência sobre a arte do ponto de vista teórico, Kundera começou por recusar qualquer modo de criação que não fosse movido puramente pelo desejo de esteticamente representar e, por meio da representação, conhecer e proporcionar conhecimentos sobre o homem. Na mesma medida, como vimos em Kafka, também recusou qualquer leitura que não privilegiasse a existência esteticamente representada enquanto objeto primeiro de análise da obra literária.

Desse modo, no nível da criação, Kundera destaca a exploração da existência como objetivo primeiro do literato e, no nível da interpretação, desfia suas críticas às análises deslocadas da obra literária. Opondo-se a uma prática comum no contexto literário tcheco, como vimos anteriormente, essa postura de Kundera já se manifestava na proposição de uma leitura não ideologizada de Kafka. Entretanto essa mesma postura ganha novos contornos, quando mais recentemente, Kundera desfia sua ironia à recepção de *Os versículos satânicos* do escritor iraniano Salman Rushdie (1993, p. 35). As críticas de Kundera se encaminham especialmente ao julgamento moral em detrimento do texto literário.

2.1- O julgamento moral na obra literária

Em suas inserções críticas a respeito da recepção de Rushdie no Ocidente, tal como nos indica Hegel (2001) em seus estudos estéticos, Kundera nos faz ver que se moral existe na obra literária, ela é interna à obra. Sendo assim, o olhar de fora elimina o efeito estético, ou seja, o efeito que sobre nós terá a obra de arte. Por isso, Kundera considera que qualquer pré-julgamento da obra fora dela é falso especialmente porque, ao julgar moralmente uma obra eu impeço que ela me fale. Sobretudo, eu impeço que seus efeitos ajam em mim.

Em razão desse posicionamento, em Kundera, a procura pela independência da obra em relação a qualquer fato extraliterário acompanha de perto o nascimento do romancista e parece intensifica-se na medida em que se consolida como tal. Desse modo, em *Les testaments trahis* – no espaço dedicado à discussão sobre a recepção de Rushdie dentro e fora dos limites iranianos –, Kundera destaca a sobreposição de um fato extraliterário – o “ataque” ao islã – em detrimento do texto literário (1993, p. 37).

Na percepção de Kundera, a obra de Rushdie não foi condenada somente pelo regime de Khomeini. Ao apresentá-la exclusivamente por meio dos trechos incriminados no

Irã, desde o começo, segundo Kundera, a imprensa mundial, transformou uma obra de arte em um simples “corpo de delito”. Assim, analisa ele: enquanto a imprensa e comentaristas se perguntavam pela liberdade de expressão do escritor; pelos limites do autor ao blasfemar uma religião; ao blasfemar um povo; e ainda, se os ataques não eram um modo de fazer publicidade e vender o livro, os literatos, os intelectuais e os iniciados dos salões esnobaram o romance sem jamais tê-lo lido (1993, p. 34-37).

Para Kundera, a grande ironia disso tudo é que a única coisa que ficou de *Os versículos satânicos* foi o fato real: Rushdie havia atacado o Islã. Pelas reflexões finais do escritor sobre o assunto, depreende-se que mesmo antes de ser lido, o livro já havia sido moralmente julgado e condenado. Desse modo, segundo Kundera, lamentavelmente, o texto do livro se perdera numa discussão irrelevante e desnecessária para qualquer obra de arte. E quando os aspectos aparentemente factuais dominaram a discussão, o texto propriamente dito « *n'avait plus aucune importance, il n'existait plus* »⁴⁷ (1993, p. 37).

Ao desfiar suas críticas à recepção mundial da obra de Salman Rushdie, Kundera parece traduzir o incômodo diante da própria experiência. O ressentimento para com a crítica, que insiste no atrelamento de sua obra aos aspectos extraliterários, muito bem se manifesta em suas palavras. Em nota do autor contida numa edição de *La plaisanterie* publicada em 1985 e aqui, colhida dos estudos de Rizek, referindo-se à recepção inicial de seu primeiro romance dirá Kundera,

Aujourd'hui, les rumeurs de l'actualité ont depuis longtemps oubliés le Printemps de Prague ainsi que l'invasion russe. Grâce à cet oubli, paradoxalement, La plaisanterie va pouvoir redevenir enfin ce qu'il a toujours voulu être : roman et rien que roman⁴⁸. (KUNDERA apud RIZEK, 2001, p. 84)

O entrelaçamento texto e contexto, que tanto prejudicou a recepção da obra de Rushdie no Ocidente, pode perfeitamente ser observado na recepção dos textos kunderianos dentro e fora do território tcheco. Desse modo, o incômodo sentido com a submissão de sua obra aos ideologismos políticos e morais fez com que Kundera desenvolvesse, tanto no plano teórico quanto no plano da criação artística, um campo amplo de discussões acerca da liberdade e autonomia da obra literária.

⁴⁷ não tinha mais nenhuma importância, ele não existia mais.

⁴⁸ Hoje os exploradores da atualidade, depois de longo tempo, esqueceram a Primavera de Praga assim como a invasão russa. Graças a esse esquecimento, paradoxalmente, A brincadeira poderá voltar enfim, a ser aquilo que sempre quis ser: romance et nada senão um romance.

2.1.1- Busca da autonomia no plano teórico

Intitulado *Ce Roman que je tiens pour une oeuvre majeure*⁴⁹, o prefácio de Luis Aragon à *La Plaisanterie* em 1968, apresenta aos leitores franceses o romance e o romancista Kundera. Apesar do visível encantamento do poeta francês, sua leitura e, por consequência, o que escreveu sobre o primeiro romance kunderiano contribuiu para a recepção desses escritos fosse conduzida e marcada por uma perspectiva ideologizada da obra (1968, p 07-13). Visivelmente incomodado com esse fato, Kundera empreende uma busca pela autonomia que se tornou uma das marcas fundantes de sua trajetória literária enquanto romancista. O incômodo em relação às tentativas de submeter o literário ao domínio de outras narrativas levou o autor a concentrar boa parte de suas análises críticas à refutação de um possível atrelamento do romance à Filosofia ou à História.

Em particular, ele refuta a ideia de que o romance deve produzir uma narrativa histórica ou filiada a correntes filosóficas. Embora reconheça e faça sobressaltar o diálogo histórico-filosófico no âmbito de sua produção romanesca, em um primeiro momento, talvez ainda contaminado pelo riso de *La plaisanterie* ou, talvez, pela ausência de argumentos mais articulados, Kundera brinca com a insistência da crítica em efetuar essa relação de dependência quando na interpretação de seu primeiro romance. Salientando o caráter insensato da filosofia que pratica, ele reivindica sua insensatez filosófica como um direito de nascença. Pois quem nasce no dia 1º de abril, diz ele, não tem qualquer compromisso com a verdade, ainda que isso tenha uma significação metafísica, ironiza (KUNDERA apud LIEHM, 1970, p. 98).

Entretanto, à medida que se afirma na atividade romanesca, o autor parece sentir necessidade de reivindicar, com maior autoridade, a autonomia de sua narrativa literária. Isso ocorre tanto para fazer frente ao atrelamento em relação ao contexto histórico que caracteriza as interpretações de sua ficção, quanto para se interpor frente à sugestão de uma filiação de sua escrita às correntes filosóficas. Assim, a inegável pertinência e coerência tanto de Jorn Boisen (2005), quando realiza uma leitura do autor apoiado pela concepção de niilismo em Nietzsche, quanto de Nancy Huston (2004), ao evidenciar a proximidade e a provável influência do existencialismo sartreano na literatura kunderiana, deparam com o enfrentamento do autor quando este assevera ser

⁴⁹ Este romance que olho como uma obra maior.

l'erreur des erreurs, penser que le rapport entre la philosophie et la littérature s'effectue à sens unique, que les « professionnels de la narration », tant qu'ils sont obligé d'avoir des idées, ne peuvent que les emprunter aux « professionnels de la pensée ». Or le virage qui a discrètement détourné l'art du roman de sa fascination psychologique (de l'examen des caractères) et l'a orienté vers l'analyse existentielle (l'analyse des situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine) a eu lieu vingt ou trent ans avant que la mode de l'existentialisme ne se soit emparée de l'Europe ; et il a été inspiré non pas par les philosophes mais par la logique de l'évolution de l'art du roman lui-même⁵⁰. (KUNDERA, 2005. p. 79-80)

A partir dessa compreensão, no caminhar do debate, Kundera rejeita a categoria de romance filosófico adotada pela crítica literária do século XX. Para ele, todo bom romance pratica a filosofia, porque todo bom romance pensa. Portanto, antes de “Romance Filosófico”, prefere falar em “Romance que Pensa” (2005, p. 85).

Do mesmo modo que salientou Martine Boyer Weinmann (2009), Kundera parece acreditar que « *le roman moderne prend le relais de la méditation philosophique pour se faire connaissance de l'existence, expérience concrète du monde et phénoménologie du sensible* »⁵¹ (2009, p. 15). Nesse sentido, quanto a uma possível filiação da literatura às correntes filosóficas vigentes, ele dirá que a arte romanesca é sim um lugar do pensamento sobre o sujeito, mas ao contrário da Filosofia, o romance é uma grande hipótese, uma grande questão, e, sendo assim, não dispõe de um sistema para comprovar, para chegar a uma verdade. O romance é uma grande questão, mas não há quem vá responder a essa grande questão e a sabedoria do romance, diz ele, é exatamente sua ignorância⁵². Ademais, para fechar a discussão, Kundera apresenta a personagem como o grande elemento de diferenciação da literatura em relação à Filosofia. Segundo ele, enquanto a filosofia desenvolve seu pensamento num campo puramente abstrato, a arte do romance procura pela experiência da vida vivida pelas personagens.

Já em relação aos aspectos históricos, Antonio Candido alerta quanto à importância de se observar a relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a

⁵⁰o erro dos erros, pensar que a relação entre a filosofia e a literatura se efetua num sentido único, que os “profissionais da narrativa”, já que são obrigados a ter ideias, não podem senão tomá-las emprestado aos “profissionais do pensamento”. Ora, a transformação que discretamente desviou a arte do romance de sua fascinação *psicológica* (do exame dos personagens) e a orientou para a análise *existencial* (a análise das situações que esclarecem os principais aspectos da condição humana) aconteceu vinte ou trinta anos antes que a moda do existencialismo tomasse conta da Europa, e foi inspirada não pelos filósofos, mas pela lógica da evolução da própria arte do romance em si mesma.

⁵¹o romance moderno toma a retransmissão da meditação filosófica para se fazer “conhecimento” da existência, experiência concreta do mundo e fenomenologia do sensível

⁵²Tais considerações encontram-se em uma entrevista-debate concedida em 1980 e intitulada *Milan Kundera à bâtons rompus*, disponível na sala de recursos áudio-visuais da Biblioteca Nacional da França-BNF. Sob identificação-NUMA-41596.

realidade, posto que mesmo ao procurar observar e transpor a realidade para dentro do texto literário, não se pode esquecer que “toda mimese é sempre uma forma de poiese” (2010, p.22). Desse ponto de vista, Kundera é taxativo em afirmar serem o histórico e o filosófico, pelo estético, remodelados no âmbito do texto literário (2005, p.79-80).

Em síntese, poder-se-ia dizer que, pelas análises de Kundera, o romance é sim um lugar de representação do sujeito ou da condição dele dentro da História⁵³; porém, o que fascina o romancista diante dos movimentos da História é o fato de ela ser como um projetor que gira em torno da existência humana e a cada movimento efetuado, projeta luzes sobre suas possibilidades inesperadas. Sendo assim, assevera: se a História permanecesse imóvel, dentro dela, as particularidades da existência não se iluminariam nem se revelariam, (2005, p. 85). Por isso, na medida em que não podem ser ignoradas pelo trabalho estético, há que se criar condições para lidar com circunstâncias históricas.

Com tal consciência, Kundera apontará quatro princípios os quais, segundo ele, regem sua maneira de lidar com as circunstâncias históricas em sua obra. Passemos então a eles.

- O primeiro princípio é designado pela economia. Nesse sentido as circunstâncias históricas são tratadas como um dos objetos indispensáveis à ação.
- O segundo princípio nos diz que entre as circunstâncias históricas, só guarda aquelas que criam para suas personagens uma situação existencial reveladora.
- O terceiro princípio nos diz que diferentemente da historiografia, ele não se ocupa da história da sociedade, mas do homem. Nesse sentido, a importância atribuída a uma circunstância histórica será na medida de sua importância para a vida de uma personagem.

⁵³ Desde a primeira metade do século XX, os estudos históricos ganham uma perspectiva mais interdisciplinar com a *Escola dos Annales*. E mais no final deste mesmo século com Jacques Le Goff e Pierre Nora, por exemplo, os objetos de estudo da História se ampliam no sentido de considerar toda atividade humana, inclusive a literária, como espaço de estudos do passado. Em seu Livro *História e História Cultural*, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2003), discorre longamente acerca do assunto permitindo-nos uma compreensão mais ampla a respeito das novas abordagens pretendidas pelos estudos históricos. A reflexão sobre a história se faz necessária porque, notamos que, quando se refere à História, notadamente Kundera refere-se à História positivista. Aquela preocupada com a cronologia dos acontecimentos e centrada basicamente em fatos reais e verificáveis.

- O quarto princípio, em suas palavras, vai além, quando por meio dele compreende que não apenas a circunstância histórica deve criar uma nova situação existencial, para uma personagem do romance, mas que a História em si mesma deve ser compreendida e analisada como uma situação existencial.

(KUNDERA, 2011a, p.662-663)

Com os quatro princípios norteadores, Kundera procura deixar claro que o que de fato interessa ao romancista não é a historiografia, mas a existência que se afigura dentro dela. Ademais, nutre a certeza de que a narrativa romanesca se diferencia e muito da narrativa histórica, uma vez que diferentemente desta, as formulações do escritor, nascidas da e amparadas pela imaginação, ainda que não se evadam por completo da realidade, não têm nenhum compromisso com a veracidade dos fatos.

Diante da trajetória literária empreendida por Kundera, nota-se que a atitude reflexiva é o que lhe indicava a necessidade de procurar a autonomia da literatura frente às imposições ideológicas que circunscreveram seu fazer literário.

A pesquisa revelou ser possível observar ainda que, do alto da experiência enquanto sujeito histórico e enquanto escritor, fazendo uso de uma consciência ética e esteticamente orientada, fugindo, portanto, de qualquer tentativa de tratar o conteúdo de sua arte como conjunto teórico, como um sistema de onde fosse possível formular uma verdade, o romancista Kundera não se contentou com a condição de observador do mundo. Enquanto escritor do romance, todo o tempo ele reivindicou um posicionamento estético-literário que pressupõe vivência, que requer distanciamentos e aproximações do mundo vivido.

Assim, a partir da própria experiência e do olhar crítico de observador, Kundera não vira às costas nem à Filosofia, nem à História. Ao contrário disso, ele as requer todo o tempo, mas fundamentalmente enquanto aspectos que iluminam a vida do homem de seu tempo.

Uma vez que traz para dentro da obra fatos que remetem a sua vida pessoal, pode se dizer que muitas das escolhas estéticas de Kundera contribuem para a confusão entre realidade e ficção⁵⁴ que acompanha a recepção de seus textos. Mas o que verdadeiramente

⁵⁴ Em geral Kundera traz para dentro do texto literário aspectos que se identificam com sua vida pessoal. Além da figura de um narrador que é o autor e personagem simultaneamente e das “coincidências” de nomes de familiares ou amigos, vários dos aspectos vividos pelas personagens se

parece incomodar o escritor é o fato de sua obra ser analisada como reprodutora de correntes filosóficas ou como tradutora de fatos históricos. Por isso, todo o tempo, o crítico Kundera defende não a submissão, mas um diálogo estético tanto com a Filosofia quanto com a História.

Se a busca pela autonomia consumiu e consome boa parte das discussões teóricas e críticas de Kundera, essa mesma busca acompanha o criador de literatura. As narrativas kunderianas, em geral, reservam parte de suas meditações à autonomia da arte. Não são poucas as vezes em que a problemática constitutiva da vida das personagens se funde e se confunde com a problemática da arte. Daí a importância de estendermos nossos olhares nessa direção.

2.1.2- Busca da autonomia no plano da criação estética

Uma ampla meditação sobre a autonomia da arte atravessa todo o mundo romanesco de Kundera. Mas observando que essa discussão aparece sob diversas reflexões, aqui optamos por pensar um pouco sobre duas delas: aquela desenvolvida em torno da atitude lírica do artista e a outra que destaca a atitude *kitsch*. Embora a ideia sobre o *kitsch* decorra da noção de lirismo, para melhor compreender estas duas palavras-chaves que de maneira expressa ou veladamente atravessam o conjunto da obra romanesca kunderiana, procurar-se-á aqui dirigir o olhar para cada uma em separado. A análise desses dois conceitos em Kundera será aqui empreendida com base na leitura dos romances *La vie est ailleurs* e *L'insoutenable légèreté de l'être*.

2.1.2.1- A atitude lírica

A rejeição da arte enquanto instrumento de disseminação, manutenção e reforço de uma ideologia oficial ou como descrição pura e simples de um fato real é duramente

confundem com a história de vida do autor. Ludvik de A brincadeira é um bom exemplo disso. Ludvik é o nome do pai de Kundera e de um primo poeta surrealista, que tanto admirou. Além de tudo isso, a expulsão do partido comunista vivida por Ludvik também ocorreu com Kundera. Em *A Lentidão* por sua vez, a narrativa é conduzida por um narrador carinhosamente chamado pela esposa Vera (nome da esposa de Kundera) de Milankun. Estas “coincidências” estão em todas as narrativas, não porque descrevem a vida do autor, mas sim porque participam de um jogo criador, guiado pela ironia do escritor frente à ingenuidade do leitor. Fazendo isso, Kundera parece brincar com aquilo que tanto o incomoda, a necessidade dos leitores de buscarem na obra, em detrimento do texto literário, a descrição da realidade vivida pelo criador.

criticada já no segundo romance de Kundera, *La vie est ailleurs*. Jaromil, personagem central da narrativa, figura como bom exemplo quando se trata de pensar a arte dentro da arte.

Jaromil é uma criação ficcional relevante no contexto da obra romanesca de Kundera e, de certa forma, nesta personagem, sintetiza grande parte do que até aqui abordamos na trajetória de constituição do romancista Milan Kundera. Ao contrário do que se pensa e afirmam muitas análises, Jaromil não é uma representação contra a poesia ou contra a má poesia. Para Ricard, o romance de Kundera foi escrito para desmitificar “a poesia enquanto território privilegiado da afirmação, da embriaguez e da “autenticidade”. A poesia enquanto último refúgio de Deus.” Nesse sentido, diz o comentador, “mesmo que se leia este romance como uma sátira contra os versos ruins, essa é uma excelente maneira de se defender contra o que, na verdade, é uma atitude muito mais radical: a destruição das últimas defesas da inocência.”⁵⁵ (1991, p.382).

La vie est ailleurs constitui-se em uma das maiores e mais corrosivas sátiras, não contra a poesia, mas contra uma atitude lírica do poeta Jaromil e dos leitores. Jaromil é ironizado porque, na sua arrogância juvenil e revolucionária, coloca a arte a serviço de um ideal idílico, constituído pela utopia de uma sociedade harmoniosa onde a vida privada e pública forma uma unidade e todos se reúnem ao redor das mesmas vontades. Onde o corpo individual e social desconhecem distinções ou as contradições. Já o leitor merece ser motivo de riso quando ingenuamente se deixa enredar pelas armadilhas do texto, identificando-se com o protagonista, e, por diversas vezes, fundindo-se e compartilhando de seu desejo idílico.

Diferentemente do que pressupõe a atitude lírica, a prosa é o lugar onde reina “incerteza, aproximação, disparidade, jogo, paródia, desacordo entre a alma e o corpo como entre palavras e coisas, o mascarar, o erro...” (RICARD, 1991, p. 382). A partir da aproximação dos muitos discursos de Kundera sobre o assunto com as análises de Ricard, pode-se inferir que são esses elementos constitutivos não só do romance, mas da arte, que estão em perigo. E é a reunião desses elementos, deixa ainda entrever Ricard, que denunciam o antilirismo do romance e os quais também permitem ao autor ironicamente fazer de Jaromil a figura de Satã, ou “uma cópia de Deus, mas (como num espelho) uma cópia invertida, degradada, falsa, irônica, absurda, uma cópia que tenta fazer-se passar por seu modelo...” (1991, p. 382).

⁵⁵ O artigo de François Ricard – como já dissemos, um dos maiores estudiosos da obra de Kundera – intitulado *O ponto de vista de Satã*, foi escrito em 1978. O artigo de Ricard integra a versão do romance *A vida está em outro lugar* traduzida para o português e publicada em 1991 no Brasil pela editora Nova fronteira.

É esse posicionamento antilírico do romance kunderiano que exige do leitor também a assunção de um ponto de vista de Satã. Pois só o posicionamento que requer desconfiança, dissimulação e mascaramento evitará que seja apanhado pela atitude escarnecedora do romance. A astúcia permitida pela reflexão crítica no processo de leitura pode ajudar a manter afastados os desejos de identificação com a ingenuidade ou “idiotice” as quais Jaromil recorre quando procura assegurar a verdade de seus julgamentos e posicionamentos. O que procura Jaromil é o acordo entre alma e corpo, entre as palavras e as coisas, enfim, a ordem, a harmonia e a exatidão em tudo e em todos. Nesse sentido, só a assunção de um ponto de vista de Satã sobre a certeza contida em qualquer conhecimento, pode levar à consciência aquilo que as certezas de Jaromil o impedem de ver. Ou seja, que

a toda realidade mistura-se a mesma quantidade de irrealidade, de que em toda ordem subsiste uma desordem ainda mais profunda, e de que eu mesmo sou outro e menos que eu mesmo, o que, definitivamente, não merece mais do que uma gargalhada...(RICARD, 1991. p.383)

Embora não consiga enxergar seu próprio paradoxo, pior ainda, se veja e aja contrariamente aquilo que realmente é, tornando caricatura de si mesmo, Jaromil é exatamente a reunião de todas essas contradições anunciadas por François Ricard, as quais envolvem a vida, portanto, constitutivas da arte. O protagonista kunderiano vive no mundo real como Jaromil e no mundo dos sonhos como Xavier. Assim, nele, realidade e irrealidade se misturam.

Tanto a atitude da mãe ao criar um mundo perfeito para filho, quanto as certezas lineares de Jaromil, tem por princípio a ordem, o acordo consigo mesmo. Mas ironicamente, no romance, o princípio da ordem se choca com a profunda desordem interior da personagem. Ainda que não perceba, Jaromil é incapaz de se harmonizar inteiramente com ao mundo criado pela mãe. Do mesmo modo, sua desordem interior se revela pela incapacidade em estabelecer um acordo categórico entre seu corpo e sua alma. Mesmo adepto da ordem comandada pela razão e devotado aos ideais idílicos impostos pelo totalirismo, Jaromil é incapaz de comandar o próprio corpo.

Ainda que se cerque de verdades e certezas, Jaromil nunca fora ele mesmo. Crescera guiado pelos princípios da mãe e, pelo direcionamento e comando dela tornou-se poeta. Desse modo, ao se dar conta de que a revolução não precisava dos poemas escritos no passado e sob a dominação da mãe, opta por destruí-los. A atitude de destruir os versos também representa um meio de destruir as ligações com a mãe, com a infância

meticulosamente construída por ela. Romper com os versos da infância não é simplesmente reconhecer a idade adulta e abandonar a idade-lírica como um dia fizera o próprio Kundera.

Em Jaromil, a atitude de rasgar os versos é, sobretudo, romper com a opressão do espaço privado, é uma tentativa de transgredir e ganhar os espaços sociais. Mas ironicamente, no romance, ainda que nele busque a liberdade e que não consiga enxergar, o espaço social é, para Jaromil, uma espécie de continuidade da dominação do espaço privado. Ao romper com os domínios da mãe, o poeta torna-se obediente aos desígnios do partido. Ao rasgar os versos do passado, o protagonista deixa de ser o poeta criado e direcionado pela mãe e passa a ser o poeta que agora escreve sob o comando da revolução.

Ao criar um Ser invertido como Jaromil, notadamente Kundera não só subverte as condições de produção de sua arte, como ironicamente, de dentro do próprio texto, ri de qualquer atitude que não reconheça a autonomia da arte. Ele ri de qualquer atitude que, no processo de interpretação, procure no objeto estético uma verdade seja ela qual for ou que no processo de criação coloque-a a serviço dessa mesma verdade. Para o literato, tal como a poesia se tornou o território do idílio em seu tempo, se há algo que pode ameaçar o romance não é o esgotamento de sua forma e de seu conteúdo, mas sim a mentalidade totalitária (qualquer que seja), dedicada à implantação de uma verdade unilateral.

Finalizando a discussão, é possível afirmar que, com a figura invertida do poeta Jaromil, Kundera faz ver, em primeiro plano, a existência de dois tipos de criação. O primeiro é decorrente dos ideais idílicos e se constitui como assimiladora e divulgadora desses ideais. Já o segundo tipo de criação é aquele que se constitui com a finalidade única de fazer frente a essa obediência da arte⁵⁶. Nesse sentido, a pesquisa nos mostra que, para Kundera, nos dois casos, a atividade criadora é coordenada pela atitude lírica. Isto porque tanto em um quanto em outro caso, a arte é criada com uma finalidade que não se encontra em si mesma, mas fora dela. O que, segundo Hegel (2001), descaracteriza o objeto estético.

Mas na própria constituição de seu romance, Kundera nos dá a ver a existência de um terceiro tipo de criação: aquele que, a partir de uma prática antilírica, de dentro do próprio fazer literário, a tudo isso não propriamente se opõe, mas se impõe. Com a figura invertida de Jaromil, ele consegue conciliar aquilo que prevê no âmbito da reflexão crítica. Aliando cognição e imaginação, com auxílio da ironia, em *La vie est ailleurs* Kundera se aproxima de

⁵⁶ No passado, enquanto poeta, Kundera salienta que agira guiado pela atitude lírica. Neste sentido, poder-se-ia afirmar que Jaromil é, também, uma reflexão do romancista que muito se aproxima da própria trajetória literária.

uma escrita autônoma e livre da submissão aos discursos externos sem, no entanto, deles prescindir.

A história de Jaromil é narrada desde o seu nascimento até sua morte. No todo da trajetória da personagem e do romance, compreende-se que a atitude lírica de Jaromil de modo algum interessa ao criador enquanto aspecto político. A narrativa kunderiana mais e mais desvela o lirismo da personagem como condição de toda a sua existência. E sendo condição existencial, o lirismo de Jaromil se estende ao campo de sua criação poética. É, portanto, o embotamento da visão de sua condição lírica que o impossibilita de ver, sentir e julgar, com autonomia e clareza, o mundo a sua volta. É a atitude lírica que faz dele poeta em dois espaços diferentes. Nos espaços comandados pela mãe e, posteriormente, nos espaços comandados pela “revolução” comunista. E é a atitude lírica o que leva a construção de uma arte, que mais tarde, Kundera chamará de *kitsch*.

2.1.2.2- A atitude *kitsch*

Em *La vie est ailleurs*, o *kitsch* ainda não havia sido formulado como um conceito. Mas, com o poeta Camarada Jaromil e a ironia expressa a tudo que ele encarna no universo da arte, Kundera já colocava em cena o que, mais tarde, sua posição crítica e meditativa sobre o próprio fazer literário iria permitir-lhe denominar de atitude *kitsch*.

Em seu dicionário de termos literários, Massaud Moisés (2004) começa suas intervenções sobre o *kitsch* traçando um percurso etimológico da palavra. Segundo os registros de Moisés, a palavra deriva do alemão e vem de lixo. Ainda quanto à etimologia, ele diz que há possibilidades do termo ter vindo de *kitschen*, “no sentido de fazer um móvel novo de um velho”. A palavra também poderia ter surgido na relação com *verkitschen*, com o sentido de “baratear, trapacear, receptar...”. Amparando-se em posições teóricas de vários estudiosos, em linhas gerais, Massaud Moisés faz ver que, a partir do século XX, o *kitsch* foi difundido como sendo “arte de mau gosto” e especialmente relacionada com o consumo, com a cultura de massas.

Em *L’art du Roman*, a palavra *kitsch* é destacada na sexta parte do livro. Ali, ela figura em uma espécie de dicionário onde, para evitar mal entendidos na compreensão de sua obra e especialmente na tradução dela, Kundera procura definir o sentido de palavras ou expressões amplamente utilizadas na tecitura de seus romances. Sobre o sentido da palavra *kitsch*, no contexto de suas narrativas, diz ele

Quando j'écrit L'Insoutenable Légèreté de l'être, j'étais un peu inquiet d'avoir fait du mot « kitsch » un des mots-clés du roman. En effet, récemment encore, ce mot était quasi inconnu en France, ou bien connu dans un sens très appauvri. Dans la version française du célèbre essai de Hermann Broch, le mot « kitsch » est traduit par « art de pacotille ». Um contresens, car Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une simple oeuvre de mauvais goût.⁵⁷ (KUNDERA, 2011a, p. 722-723)

Tomando então a definição de *kitsch* enquanto algo para além de uma simples ideia de arte de mau gosto e se aproximando do que diz sobre o lirismo, Kundera destacará a existência da atitude *kitsch*, do comportamento *kitsch*. Buscando apoiar-se em Hermann Broch⁵⁸, na tentativa de formular seu pensamento dirá,

Le besoin du kitsch de *l'homme-kitsch* (*Kitscmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX siècle. Puisqu'en Allemagne et en Europe centrale le XIX siècle était beaucoup plus romantique (et beaucoup moins réaliste) qu'ailleurs, c'est là que le kitsch s'est épanoui outre mesure, c'est là que le mot kitsch est né, qu'il est encore couramment utilisé. À Prague, nous avons vu dans le kitsch l'ennemi principal de l'art. Pas en France. Ici, à l'art vrai, on oppose le divertissement. À l'art grand, l'art léger, mineur. Mais quant à moi, je n'ai jamais été par les romans policiers d'Agatha Christie ! En revanche, Tchaikovski, Rachmaninov, Horowitz au piano, les grands films hollywoodiens, *Kramer contre Kramer*, *Doutor Jivago* (ô pauvre Pasternak !), c'est ce que je déteste, profondément, sincèrement .⁵⁹ (KUNDERA, 2011a, p.722-723)

⁵⁷ Quando eu escrevia *A Insustentável Leveza do ser*, fiquei um pouco inquieto por ter feito da palavra “kitsch” uma das palavras-chaves do romance. Na verdade, ainda recentemente, esta palavra era quase desconhecida na França, ou bem conhecida em um sentido muito empobrecido. Na versão francesa do célebre ensaio de Hermann Broch, a palavra “kitsch” é traduzida por “arte de má qualidade”. Um contra-senso, pois Broch demonstra que o kitsch é coisa diferente de uma simples obra de mau gosto.

⁵⁸ Como veremos mais adiante, Broch é também outra grande referência positiva para o Kundera criador do romance literatário.

⁵⁹ A necessidade kitsch do *homem-kitsch* (*Kitscmensch*): é a necessidade de se olhar no espelho da mentira embelezante e ali se reconhecer com comovida satisfação. Para Broch, o kitsch está historicamente ligado ao romantismo sentimental do século XIX. Visto que na Alemanha e na Europa Central do século XIX era muito mais romântico (e muito menos realista) que em outra parte, foi lá que o kitsch desabrochou além da medida, foi lá que a palavra kitsch nasceu, e que ainda é usada correntemente. Em Praga, vimos no kitsch o inimigo principal da arte. Não na França. Aqui, à arte verdadeira se opõe ao divertimento. À grande arte, a arte simples, menor. Mas quanto a mim, nunca me irritei com os romances policiais de Agatha Christie! Em compensação, Tchaikovski, Rachmaninov, Horowitz no piano, os grandes filmes hollywoodianos, *Kramer versus Kramer*, *Doutor Jivago* (oh pobre Pasternak!), é o que eu testesto profunda, sinceramente.

A esta tentativa de definição do *kitsch* Kundera acrescenta ainda, “a aversão que Nietzsche experimentou pelas “palavras bonitas” e pelos “casacos de parada” de Victor fico cada vez mais irritado pelo espírito do *kitsch* presente nas obras cuja forma se pretende modernista Hugo foi a repugnância pelo *kitsch* em seus princípios.”

Embora as ideias sobre o *kitsch* estivessem presentes já nas primeiras narrativas de Kundera, e embora nas digressões teóricas acima ele procure ampliar nosso olhar sobre a atitude *kitsch*, é somente em *L'insoutenable légèreté l'être*, seu quinto romance, que de fato o escritor irá construir um panorama narrativo bem mais amplo e complexo sobre as possibilidades da atitude *kitsch*.

Nesse romance, de um lado o literato se vale da personagem Sabina que, enquanto artista plástica, se constitui na própria encarnação *antikitsch*. De outro lado, a estrondosa ironia das meditações filosóficas do narrador-autor-personagem, construídas sobre as relações dos grandes temas da humanidade com a “merda”, faz perceber como o ideal de beleza propagada pelo *kitsch* exclui de seu campo de visão as impurezas do mundo.

2.1.2.3.1- O *kitsch* e a “merda”

Ao tomar, enganada, laxativos em vez de soníferos, Helena, personagem do primeiro romance de Milan Kundera, faz que em vez do sentimentalismo previsto na ideia de suicídio, a narrativa se encerre na mais grotesca e hilariante diarreia. Se a narrativa do primeiro romance kunderiano, *La plaisanterie*, subverteu a seriedade característica da atitude *kitsch* e literalmente acabou em “merda”, na sexta parte de seu quinto romance, *L'insoutenable légèreté l'être*, Kundera formula toda uma discussão sobre o *kitsch* a partir da “merda”. Reflexões que, segundo ele mesmo, não poderiam se realizar senão através do romance (2011a).

Integrando a vida do sujeito comum às causas da “Grande História”, suas meditações iniciam-se com a narrativa da morte do filho de Stalin, o qual, também literalmente, morrera pela “merda” ou em razão da pouca importância a ela atribuída.

Após ser acusado de sujar as latrinas do campo de concentração e não limpá-las, o filho de Stalin vai se queixar ao seu superior. Mas este, se julgando importante demais para dar atenção à “merda” do oficial se nega a ouvir as queixas do subalterno. Diante da humilhação e

proférant vers le ciel d'atroces jurons russes, Il s'élança vers les barbelés sous courant à haute tension qui entouraient le le camp. Il se laissa choir sur

les fils. Son corps qui ne souillerait plus jamais les latrines britanniques y resta suspendu⁶⁰ (KUNDERA, 2011b, p. 1336).

Colocando em prática aquilo que nos diz o crítico Kundera, quando assevera que «*Seul le Roman a su découvrir l'immense et mystérieux pouvoir du futile*⁶¹» (2005, p. 35), o narrador-autor-personagem comicamente conclui que, ao contrário do que possa parecer, perder a vida por “merda”, não é morrer de modo absurdo. Segundo ele, se comparada à morte dos alemães que sacrificaram a vida para ampliar seu império em direção ao leste, aos russos que morreram para que o poder de seu país se estendesse em direção ao oeste, «*la mort du fils de Stalin a été la seule mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre*»⁶² (2011b, p. 1338).

Em suas muitas discussões teóricas, como aqui já vimos, Kundera nos faz ver que, em razão de sua futilidade, o “coito” e a deselegância foram excluídos das grandes narrativas históricas ou mesmo das narrativas literárias (1993). Por sua vez, a tessitura das reflexões contidas na “voz filosófica do narrador”⁶³ de *L'insoutenable légèreté de l'être* nos diz que, por motivo semelhante, a “merda” também fora excluída desses discursos. Tomando como referência as narrativas cristãs, ironicamente, o narrador kunderiano destaca que, definitivamente, a “merda” foi negada nos discursos religiosos, especialmente naqueles cuja responsabilidade era criar uma imagem de Deus.

A exclusão do cotidiano nos discursos formadores da imagem de Deus fez com que o narrador kunderiano, desde muito cedo, percebesse a incompatibilidade entre a “merda” e Deus. Por dedução, diz ele em tom de riso, ter percebido «*la fragilité de la thèse fondamentale de l'anthropologie chrétienne selon laquelle l'homme a été créé à l'image de Dieu*⁶⁴» (2011b, p. 1338). Em sua percepção, mediante a ausência de características fisiológicas próprias dos homens tais como comer e defecar, existe uma incoerência nas sentenças religiosas. Diante da constatação, prossegue suas meditações concluindo que,

⁶⁰bradando aos céus atrozos palavrões russos, jogou-se contra a cerca de alta-tensão que cercava o campo. Deixou-se cair sobre os fios. Seu corpo, que nunca mais sujaria as latrinas britânicas, ficou ali pendurado.

⁶¹Só o romance soube descobrir o imenso e misterioso poder do fútil.

⁶²a morte do filho de Stalin foi a única morte metafísica em meio à idiotice universal que é a guerra.

⁶³ A expressão dá nome ao artigo de autoria de Wilton Barroso Filho apresentado e publicado nos anais do XI Congresso Internacional da Abralic-Tessituras, interações e convergências. USP- São Paulo, Julho de 2008.

⁶⁴ a fragilidade da tese fundamental da antropologia cristã, segundo a qual o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus

De deux choses l'une: ou bien l'homme a été créé à l'image de Dieu et alors Dieu a des intestins, ou bien Dieu n'a pas d'intestins et l'homme ne lui ressemble pas⁶⁵ (2011b, p. 1338)

Em linhas gerais, o romance kunderiano nos diz que a “merda” é, para o discurso cristão, « *un problème théologique plus ardu que le mal*⁶⁶ » (2011b, p. 1338). E um desses problemas se revela na própria ideia cristã da perfeição divina no que se refere à Criação. Se « *l'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création*⁶⁷ » (2011b, p. 1340), aceitar a “merda” é colocar em xeque a perfeição divina em relação ao ato da Criação. Nesse sentido, brinca novamente o narrador,

De deux choses l'une: ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters!), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible⁶⁸ (2011b, p. 1340)

Com as divertidas observações e conclusões do narrador a respeito da morte do filho de Stalin tendo por motivo a “merda”, o romance kunderiano remete a dois modelos pautados no *kitsch*: o modelo político do comunismo totalitário e o modelo religioso cristão. Em um primeiro plano, Kundera procura refletir os modos pelos quais nas crenças políticas ou religiosas a atitude *kitsch* aparece em forma de uma crença fundamental, por ele denominada de “*acordo categórico com o ser*”.

O acordo categórico com o ser é exigência de qualquer ideal idílico; por isso, é constantemente requisitado pela arte que o representa: o *kitsch*. A estética *kitsch* toma por referência, ou procura construir no âmbito de suas representações a ilusão de um mundo paradisíaco sem contradições, desacordos ou dúvidas. Especialmente a atitude *kitsch* procura criar esteticamente um mundo sem excrementos ou, como diria o narrador, « *un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas* »⁶⁹ (2011, p. 1340).

O conflito entre harmonia e desordem acentuou-se nos estudos da estética, segundo Ariano Suassuna (2009, p. 52-58), com Aristóteles. Para o filósofo grego, a harmonia, a grandeza e a proporção são as três categorias do belo; entretanto, ainda que, reconhecendo a ausência delas na comédia, Aristóteles não se furtou a tratá-la como uma arte.

⁶⁵ de duas coisas ou uma: ou o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus – e então Deus tem intestinos -, ou Deus não tem intestinos e o homem não se parece com ele.

⁶⁶ um problema teológico mais árduo que o mal

⁶⁷ O instante da defecação é a prova cotidiana do caráter inaceitável da Criação.

⁶⁸ De duas coisas uma: ou a merda é aceitável (então não precisamos nos trancar no banheiro!), ou a maneira que Deus nos criou é inadmissível.

⁶⁹ Um mundo onde a merda é negada e onde cada um se comporta como se ela não existisse.

Mas diferentemente do filósofo grego que, mesmo em uma categoria inferior, previa o feio, o desarmônico e a desordem contidos na comédia como elementos estéticos, o ideal estético do *kitsch* os exclui completamente de suas representações. Kundera entende mesmo que, em se tratando do ser humano, a atitude *kitsch* retira do seu campo de representações tudo aquilo que o homem tem de inaceitável, ou tudo aquilo que uma narrativa- seja ela política, religiosa, histórica, filosófica, estética – entende como inaceitável, impuro, feio, desarmônico etc.

Para Kundera, toda e qualquer atitude *kitsch* propaga uma ideia de belo límpido, harmônico e situado puramente na esfera da ordem. Nesse sentido, Sabina entende que, a festa do primeiro de maio reproduzia bem esse modelo estético. Por isso, o embelezamento do mundo por meio da exclusão do não considerado aceitável, ou seja, da desarmonia, da contradição era a primeira revolta desta personagem kunderiana contra o comunismo. No desagrado de Sabina não havia um caráter ético, mas estético, « *Ce qui lui répugnait, c'était beaucoup moins la laideur du monde communiste (les châteaux convertis en étables) que le masque de beauté dont il se couvrait, autrement dit, le kitsch communiste*⁷⁰ » (2011b, p. 1341).

Em seu quinto romance, brincando com o tema sobre a “merda”, Kundera primeiro subverte a seriedade implacável na qual se sustenta os ideais idílicos. Em seguida, entendendo que esta seriedade se estende ao campo da estética, formula um quadro conceitual próprio sobre a criação *kitsch*. Enfim, com a sátira sobre a morte do filho de Stalin, Kundera inicia uma reflexão valiosa acerca das muitas atitudes *kitsch*. Na ideia do que denomina de *kitsch*, além da extrema necessidade do sério, de uma noção de belo desalojada da vida, condensam outras de suas aversões no que se refere à representação do homem. Vejamos pelo menos duas dessas aversões: ao **sentimentalismo** e às **certezas**.

Acerca do sentimentalismo, Kundera começa afirmando que, no reino do *kitsch*, impera a ditadura do coração. E o sentimentalismo com valor de verdade seria responsável pelo embotamento da visão. Disso, então, decorreria a atitude passiva dos indivíduos que não mais perguntam, apenas assimilam o que lhes é repassado como valor e verdade. Quanto às certezas, o texto parece nos dizer que, embora no reino do *kitsch* totalitário todas as respostas sejam dadas de antemão e excluam qualquer pergunta nova, é ingênuo pensar que essa atitude *kitsch* se revela só no totalitarismo. Contraditoriamente, ela também se mostra na luta contra ele, pois

⁷⁰O que a repugnava não era tanto a feiúra do mundo comunista (os castelos convertidos em estábulos), mas a máscara de beleza com que ele se disfarçara. Dito de outro modo, o *kitsch* comunista.

ceux qui luttent contre les régimes dits totalitaires ne peuvent guère lutter avec des interrogations et des doutes. Ils ont eux aussi besoin de leur certitude et de leur vérité simpliste qui doivent être compréhensibles du plus grand nombre et provoquer une sécrétion lacrymale collective⁷¹ (KUNDERA 2011b, p. 1345-1346)

Kundera nos dá a ver que o *kitsch* não é só uma categoria que se estende do político ao estético; sua presença nos dois campos se deve pelo fato de ser condição de nossa existência. Por isso, com o sentimentalismo e as certezas, duas categorias distintas, mas complementares no âmbito das reflexões kunderianas, subtrai-se que o *kitsch* não é privilégio de alguns homens ou de algumas sociedades. Ele está em todo discurso que se quer coletivista, porque todos eles buscam uma unidade. E ao fazê-lo, frequentemente, se firmam por meio de mensagens prenhes de conteúdo emocional e de certitudes. Nesse sentido, o narrador kunderiano enumera várias espécies de *kitsch*. O *kitsch* católico, o protestante, o judeu, o comunista, o facista, o democrático, o feminista, o europeu, o americano, o nacional e o internacional, são alguns dos exemplos citados por ele (2011b, p. 1336-1349).

De um ponto de vista da criação estética é necessário estar atento às armadilhas do imperativo do *kitsch*, pois se, mascarado, ele esteja em vários discursos, também habita em cada um de nós e pode se revelar nos pequenos desejos. Sabina, por exemplo, passou a vida inteira afirmando que seu inimigo não era o comunismo e sim o *kitsch*. Mas, pergunta o narrador, será que ela também não o carrega, no fundo do seu ser? Para ele, o *kitsch* de Sabina “*c’est la vision d’un foyer paisible, doux, harmonieux, où règnent une mère aimante et un père plein de sagesse*”⁷² (2011b, p. 1347)

Seguindo essa ponta lançada pelo narrador, pergunta-se: Não seria esse lado *kitsch* que fazia Sabina adotar o deselegante chapéu coco como parte imprescindível de seu vestuário? Na medida em que lhe conferia uma imagem deselegante, desarmônica, o chapéu coco era, em Sabina, uma provocação ao espírito *kitsch*. Mas o fato de seu apego a esse objeto estar ligado à memória do avô, de ele ser o único elemento que a aproximava da ideia de família, no mesmo chapéu coco *antikitsch* anula-se qualquer ideia de provocação em favor de uma assimilação. O chapéu coco não seria assim sinônimo de transgressão como aparece no primeiro plano da narrativa. Ironicamente, como insinua o narrador, seria um lar harmonioso

⁷¹os que lutam contra os regimes ditos totalitários não podem lutar com dúvidas e interrogações. Necessitam também de certezas e verdades simples que possam ser compreendidas pelas multidões e provoquem lágrimas coletivas.

⁷²é a visão de um lar cheio de paz, doce, harmonioso, onde reinam uma mãe amada e um pai pleno de sabedoria.

o paraíso idílico alimentado pela imaginação *kitsch* da artista plástica que, no romance, se constitui no maior discurso contra o *kitsch*?

Na contradição de sua personagem, Kundera nos faz ver que, ao mesmo tempo em que se realiza pela sutileza, ao agir sob o apelo do coração e a clareza contida nas certitudes, paradoxalmente, tal como o idílio ou em acordo com ele, o *kitsch* se constitui como uma força brutal e esmagadora da liberdade criadora. As reflexões de Kundera, no fazem ver que, estando em todos os discursos, lugares e pessoas, ele é uma verdadeira armadilha para o criador do objeto estético.

E, para Kundera, só a percepção da arte enquanto espaço autônomo, em relação aos outros discursos que perpassam o *locus* social pode ser garantia de uma arte minimamente livre. Livre não no sentido de estar isolada do mundo, mas no sentido de não estar atrelada ou submetida a qualquer um desses discursos. Conforme suas observações, esta percepção permitirá escolhas que poderão assegurar à obra autonomia literária. Em Kundera, como veremos mais adiante, se o *kitsch* existe ele é frequentemente pelo riso ou pelo erotismo, ou pelos dois, simultaneamente, destronados, desarmonizados... . Estamos convictos de que são estas presenças incisivas que garantem ao romance kunderiano certa liberdade em relação ao império do *kitsch*, lembrando que tanto o riso quanto o erotismo se mantém na obra romanesca de Milan Kundera por intermédio das personagens de Don Juan.

2.2- O romance e o romancista

2.2.1- Interpolando os tempos

De acordo com Bakhtin, se Dostoiévski “ascultava as vozes dominantes, reconhecidas e estridentes da sua época, ou seja, as ideias dominantes, principais (oficiais e não oficiais)”, ele também demonstrou capacidade de ouvir “vozes ainda fracas, ideias ainda não inteiramente manifestadas, ideias latentes ainda não ascultadas por ninguém exceto por ele” (2008, p.100). Em suma, Dostoiévski ouvia “ideias que apenas começavam a amadurecer embriões de futuras concepções de mundo. (2008, p. 100)”.

A capacidade de escutar a própria época como um grande diálogo, de ouvir as diversas vozes que socialmente se pronunciam ou aquelas silenciosas ou silenciadas nos espaços sociais ou ainda as ideias não formuladas – capacidade que Bakhtin eleger como uma das grandezas no fazer literário de Dostoiévsk –, é também característica latente da escrita de Milan Kundera. A capacidade de perceber não só o que está iluminado, mas principalmente

aquilo que se encontra nas trevas, na penumbra é que permite a Kundera fazer dialogar as diversas vozes, tempos e culturas diferentes nos espaços de seus romances. Para ouvir e perceber o tempo presente como um imenso diálogo, do modo descrito por Bakhtin, faz-se necessário a Kundera um movimento paradoxal que requer aproximação e afastamento.

De acordo com Giorgio Agambem (2009), aquele que adere plenamente a sua época, não consegue vê-la nitidamente, portanto, não é capaz de executar relações fora desse tempo com outras épocas e culturas. Sobretudo, não é capaz de se interpor às vozes oficiais e dominantes de seu tempo. O movimento de aproximação e distanciamento que resulta em uma percepção mais elaborada e crítica do presente é próprio daquele que age como contemporâneo. E, para Agambem, além de perceber o escuro do presente, o contemporâneo é “aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história...” (2009, p.72).

Ao confrontar as duas intervenções teóricas – a de Mikhail Bakhtin em torno do dialogismo e da polifonia e a de Giorgio Agambem acerca do contemporâneo – com a trajetória literária de Kundera nota-se que a capacidade de antecipar questões ainda não ditas, não formuladas, tal como orienta Bakhtin, contribuiu significativamente para que Kundera percebesse o próprio tempo como um momento de reconfiguração de práticas e pensares cujo desenvolvimento se deu efetivamente por mais de trezentos anos na história da humanidade e do romance moderno. Nesse sentido, é possível afirmar que, a capacidade de agir enquanto contemporâneo de seu tempo, nos termos de Agambem, foi o que permitiu a Kundera diferenciar-se e efetuar mudanças e transformações estéticas no âmbito de sua escritura e na história do romance moderno.

O posicionamento metodológico que assumimos com a Epistemologia do Romance nos faz ver que, na posição de contemporâneo do próprio tempo, a partir da atividade literária, Kundera busca entender primeiramente a condição humana no seu tempo. A partir daí, notamos que, fazendo dialogar passado e presente e os interpolando continuamente, o processo reflexivo do criador se encaminha para duas vertentes diferentes, porém complementares. A primeira envereda pelos campos meditativos sobre a literatura, especialmente o romance, como sistema maior e no qual está integrado e participa. Na segunda vertente, nota-se a preocupação do escritor em refletir sobre a própria prática enquanto ficcionista. Em resumo, Kundera parece querer compreender os rumos e o lugar do romance, do romancista em geral e o seu próprio no contexto intelectual, social e político de um mundo que se inquieta, se interroga, se desconstrói e se degrada frente a um amontoado de ideias que se propagou como verdades ao longo de toda a modernidade.

2.2.2- O olhar de Kundera para o romance moderno

Para Milan Kundera, a arte que produz está inteiramente vinculada a um sistema maior: O romance moderno. E em suas concepções, o romance moderno nasceu com as formas “grotescas” dos seres esboçados por François Rabelais no século XVI e que no século XVII, com Miguel de Cervantes, se constitui como tal (2011a).

Apresentando corpos imperfeitos e piores de materialidade, os seres rabelaisianos não só se contrapunham ao ideal clássico de belo ou do sublime platônico, como também, ao seu modo, zombaram do culto ao espírito em detrimento do corpo, algo que caracterizou o medieval. As criações ficcionais de Rabelais, espantosamente, revelavam desejos muito além do espírito. Elas possuíam corpos que exageradamente ou grotescamente, comiam, urinavam, defecavam e copulavam; corpos sacudidos por gestos exagerados e descoordenados, bem como pelo riso.

Kundera parece deixar ver que, fazendo sobressaltar o riso desmedido, ao mesmo tempo em que faziam emergir com tal vigor o corpo rejeitado pelo ideal platônico, encoberto pelos véus da fé medieval, as personagens de François Rabelais também se constituíam em paradoxos do pensamento que se anunciava: o pensamento moderno.

O exagero, o inusitado, o fantástico em Pantagruel e Panurge permitem um riso fácil. Ademais, aliados ainda a uma centralidade do corpo e uma espécie de desrazão, paradoxalmente, se antecipam à seriedade das formulações de René Descartes, por exemplo, que, no século XVII, elegendo o atributo racional como o maior valor humano, elevará o homem moderno à categoria de “senhor e dono” da natureza e das próprias ações.

Pelas leituras e observações de Kundera, depreende-se que, a partir de Rabelais, a narrativa literária romanesca começa a experimentar aquilo que fará dela a arte da modernidade. Segundo Kundera, enquanto lugar do indivíduo, no curso de sua existência, o romance moderno constituiu-se em um espaço paralelo às ciências, à Filosofia e à História.

Ao procurar pelas especificidades do romance em relação à épica, Georg Lukács dirá que, enquanto gênero literário, o romance se empenha em narrar as angústias e os conflitos que o homem moderno conhece e experimenta na trajetória de uma busca incessante e solitária de si mesmo (2000, p. 26).

Mas, além de lugar do indivíduo, em seus estudos referentes à obra de Rabelais, Bakhtin (1999) nos fez ver que o romance é o lugar do prosaico, do cotidiano. Em suas meditações, o estudioso russo revelou a existência, no interior da obra rabelaisiana, do diálogo entre dois mundos paralelos na sociedade medieval: o oficial, representado especialmente pela Igreja e o Estado, e outro não-oficial, representado pela vida além dos muros das instituições. Ou seja, aquele mundo cujo desenvolvimento se dava nas feiras, nas ruas, nas festas populares, enfim, o mundo das pessoas comuns. Muitos dos elementos que regiam as relações entre esses dois mundos só puderam e podem ser hoje analisados e conhecidos mediante aos estudos das narrativas literárias, já que nas narrativas da História tradicional eles não figuram.

Embora não intencionalmente, Kundera dialoga diretamente com o pensamento de Bakhtin, pois, para ele, diferentemente da Filosofia ou da História positivista, a partir, portanto, de um olhar que não ignora, mas extrapola os domínios da racionalidade moderna, o romance sempre se apresentou como um lugar possível de se narrar a vida cotidiana e as contradições humanas. Diante dessa percepção, Kundera deixa ver que, embora lamentavelmente, muito da alegria rabelaiseana tenha se perdido, ao longo de sua trajetória pela modernidade, em cada época e cultura na qual emergiu, o romance cumpriu sua missão primeira: ocupar-se com, e representar as causas humanas.

2.2.3- A existência como objeto do romance

De acordo com François Ricard⁷³, ao trabalhar o romance como uma arte que possui seu próprio método (a prosa e a ironia), seu próprio material (a personagem) e seu próprio objeto (a existência humana), Kundera traz inovações para o romance Moderno (2011b, p.50). Além de concordar com a proposição do crítico, entendemos que a ação transformadora operada por Kundera no âmbito do romance, sobre a qual discorre François Ricard, decorre, sobretudo, de uma visão “histórica” do gênero.

Na concepção kunderiana, o romance só pode ser pensado a partir do nascimento do sujeito moderno e a partir de uma história da evolução do próprio romance. E, para ele, como já se disse anteriormente, é Rabelais que, no século XVI, inicia a caminhada histórica do gênero no Ocidente. Ainda que sob seu olhar a compreensão de romance moderno não possa ser dissociada das questões relativas à vida dos sujeitos, o escritor desenvolve suas discussões estabelecendo os limites entre história da humanidade e história do romance.

⁷³ Revista *Le Magazine Littéraire*, nº 507, 2011 - Dossier - Milan Kundera.

Para Kundera, mesmo que o romancista de hoje possa apenas nutrir uma inveja nostálgica da liberdade e alegria de Rabelais, a história do romance se distingue inteiramente da história da humanidade. Pois se a história do romance nasceu da liberdade do homem, acompanhando-lhe constante e fielmente desde o princípio dos tempos modernos, a história da humanidade ao homem se impôs como uma força estranha sobre a qual ele não tem nenhum acesso. Nesse sentido, diz o romancista, «*par son caractère personnel, l'histoire d'un art est une vengeance de l'homme sur l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité.*⁷⁴» (1993, p. 27)

Como já se disse, sobretudo, pelas intervenções kunderianas, o romance se constitui em um lugar para pensar o próprio romance enquanto arte moderna e enquanto espaço de representação da existência do sujeito moderno. Por isso, Kundera insiste no fato de que o romance de seu tempo é a ponta de um fio histórico que começou a ser tecido por Rabelais no século VI. Além disso, o ficcionista destaca a importância de se compreender que esse fio se prolongou impulsionado pelas transformações na vida dos homens, bem como pelos modos de compreendê-la a partir da modernidade.

Em *L'art du roman*, através de modalidades textuais que oscilam entre entrevistas e ensaios, Kundera constrói um panorama reflexivo acerca do romance, o qual há muito vinha buscando defender. Esse livro não só condensa a insistência em reafirmar o seu próprio e o romance em geral, como espaço de exploração da existência, como também sugere a relevância de se considerar essa mesma existência à luz da modernidade. Nesse sentido, em *L'art du roman*, o caráter variacional e fragmentário dos textos se articula e se sustenta na compreensão segundo a qual: se por meio do caráter unilateral das ciências modernas o mundo fora reduzido a um simples objeto de exploração técnica e matemática, promovendo o esquecimento do Ser, nos interstícios da História, com a arte romanesca, a literatura se encarregou de abrir as cortinas e colocar em cena a vida concreta do homem (2011a, p.639-651).

Nas palavras de Milan Kundera, «*un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence*⁷⁵ » (2011a, p. 640). Assim, diz ele, enquanto Miguel de Cervantes e seus contemporâneos se perguntavam pela aventura humana, Samuel Richardson enveredou pelos caminhos da vida secreta dos sentimentos do homem. Se Balzac descobriu o enraizamento dos homens na história, Flaubert explorou a

⁷⁴ Por seu caráter pessoal, a história de uma arte é uma vingança do homem sobre a impessoalidade da História da humanidade.

⁷⁵ um por um, o romance descobriu, à sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência.

terra até então incógnita do cotidiano e do tédio. Enquanto Tolstoi inclinou-se sobre as interferências do irracional nas escolhas e ações do homem, Marcel Proust sondou o tempo passado. E, se James Joyce sondou o extenso presente, Thomas Mann, por sua vez, interrogou o papel dos mitos que, vindos do fundo dos tempos, teleguiam nossos passos (2011a, p. 640-641).

Em sua maioria, os discursos kunderianos se encaminharam até aqui, no sentido de ressaltar a percepção da arte romanesca enquanto, antes de tudo, objeto estético, dotado, portanto, de sensibilidade, imaginação, liberdade e autonomia tanto na concepção quanto na representação da realidade vivida. Mas, neste momento, buscando pelas orientações metodológicas da Epistemologia do Romance, faz-se importante reiterar que, ao apresentar a vida como objeto, no fazer artístico desse escritor, a arte romanesca se constrói de um ponto de vista em que, de modo autônomo como aqui já se disse, o estético mantém um diálogo vivo e permanente com os fenômenos históricos tanto quanto com os filosóficos. O “gesto epistemológico”, nos leva a compreensão de que, em Kundera, se a existência humana é pensada de dentro da arte, os modos e os meios de representá-la (a existência) também o são.

2.3-Ruminação e metaficção

2.3.1- O eterno retorno como anseio estético

Pelas reflexões decorrentes de leituras das obras de Milan Kundera, confrontadas aos seus escritos teóricos, percebe-se a pertinência das considerações de Martine Boyer-Weinmann, quando a estudiosa reitera que Kundera fez do romance um espaço de reflexão sobre o próprio romance. E, de acordo com ela, ao fazê-lo, «*Le monde romanesque pour Kundera revêt essentiellement la forme d'une méditation pensive*⁷⁶ » (2009, p. 23).

Impulsionadas e mediadas então pela reflexão, a elaboração e reelaboração minuciosa do conteúdo e da forma tornam-se traços marcantes na atividade literária romanesca kunderiana. A leitura da obra realizada pelo viés cronológico, como sugere a Epistemologia do Romance, deixa ver dois aspectos nesse sentido: o primeiro é que embora opte por uma literatura aparentemente simples e anedótica, de maneira alguma essa leveza despreziosa na qual resulta a escrita kunderiana demanda menos da ação criadora ou do intérprete. A simplicidade aparente, a falsa objetividade e o anedótico característicos dos

⁷⁶o mundo romanesco para Kundera assumiu essencialmente a forma de uma meditação profunda.

textos romanesco desse escritor, paradoxalmente, encobrem o cuidado quase artesanal no que se refere à manipulação dos elementos estéticos. O segundo aspecto é decorrente do primeiro e diz respeito aos efeitos que tal zelo, visível e gradualmente, produz na qualidade estética e semântica dos textos⁷⁷.

Numa compreensão semelhante àquela de Martine Boyer-Weinmann sobre o romance kunderiano enquanto espaço de reflexão sobre o próprio romance, em seu livro *Une fois ne compte pas*⁷⁸, Jorn Boisen prossegue a discussão segundo a qual o romance para Kundera é compreendido enquanto um espaço de reflexão sobre o sujeito representado e sobre a tecitura do romance moderno. Nesse sentido, Boisen começa afirmando que « *L'oeuvre de Kundera n'est pas de celles qui se laissent prendre au vol. Elle exige plutôt l'excavation, l'incessante reprise ou ce que Nietzsche nommait la « ruminatio*⁷⁹ » (2005, p. 18).

Se a percepção de rinação reivindicada pelas análises de Boisen decorre das teorias nietzschiniana, a expressão « *une fois ne compte pas*⁸⁰ » que dá nome ao livro do comentador, figura nas páginas iniciais do quinto romance de Milan Kundera: *L'insoutenable légèreté de l'être*. Importante ressaltar que essa mesma expressão também resulta das reflexões empreendidas por Nietzsche acerca da teoria do eterno retorno. Desse modo, dialogando com o pensamento do filósofo alemão, já no primeiro parágrafo do livro de Milan Kundera, ouve-se a voz do narrador que profere:

L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras: penser qu'un jour tout se répètera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répètera encore indéfiniment! Que veut dire ce mythe loufoque?⁸¹ (KUNDERA, 2011b, p. 1141)

Se a teoria do eterno retorno restou inacabada no conjunto do pensamento nietzschiniano, o narrador do romance kunderiano tratou de iluminá-la. De acordo com ele,

⁷⁷ a figura do narrador ou as variações sobre um mesmo tema são dois bons exemplos da evolução estética e semântica dos textos, aspectos que mais a frente retornarão no âmbito desta discussão.

⁷⁸ Uma vez não conta

⁷⁹ a obra de Kundera não é daquelas que se deixam apanhar num voo. Ela exige antes a escavação, a incessante reprise ou isto que Nietzsche denominava de “rinação”.

⁸⁰ uma vez não conta

⁸¹ o eterno retorno é uma ideia misteriosa e, com ela, Nietzsche colocou muitos filósofos em dificuldade: pensar que um dia tudo se repetirá tal como foi vivido e que essa repetição ainda se repetirá indefinidamente⁸¹ uma vez não conta

⁸¹ o eterno retorno e! Que quer dizer esse mito insensato?

Le mythe de l'éternel retour affirme, par la négation, que la vie qui disparaît une fois pour toutes, qui ne revient pas, est semblable à une ombre, est sans poids, est morte d'avance, et fût-elle atroce, belle, splendide, cette atrocité, cette beauté, cette splendeur ne signifient rien⁸². (KUNDERA, 2011b, p. 1141)

Dessa maneira, nascida de tais reflexões que inicialmente o narrador tece sobre as teorias nitezschinianas, a personagem central de *L'insoutenable légèreté de l'être* já é apresentada enquanto um ser que encarna o incômodo do escritor no que se refere à leveza de uma vida vivida uma única vez. Uma vida sem repetições, sem outras possibilidades de ser experimentada. Nesse sentido, Tomas é ele próprio a negação do princípio de acabamento, disto que poderia ser a finitude de uma vida que nasce, vive e morre nas páginas de um único romance, indo-se sem deixar vestígios.

Ao repetir para si mesmo o provérbio alemão "*einmal ist keinmal, une fois ne compte pas, une fois est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout*"⁸³ (2011b, p. 1145), é como se Tomas traduzisse em palavras a angústia do escritor diante da percepção da impossibilidade de se apreender a amplitude da vida em um único movimento imaginado pelo criador. Como nos disse Hegel (2001), o processo de criação não é somente iluminação, mas elaboração. Pela voz de sua criação ficcional, Kundera parece deixar ver que para apreender a complexidade das vidas que procura representar é necessário, a partir de novos e diferentes olhares e situações, laboriosamente, a elas retornar sempre.

Aqui, tem-se por princípio que, as digressões do narrador as quais culminam com as conclusões ambíguas de Tomas sobre a experiência da repetição, não só subvertem uma possível filiação do romance à teoria nitezschiniana, como também extrapolam a simples discussão sobre a existência do modo frequentemente analisado. Atentos ao campo de reflexões da Epistemologia do Romance, reiteramos, portanto, a percepção do entrelaçamento entre o estético e o filosófico no fazer literário de Kundera. Sendo assim, no âmbito dessa discussão, entende-se que ao reivindicar a ideia do eterno retorno nitezschiniano, o romancista vale-se das reflexões filosóficas, para, de modo ambíguo e mesmo irônico, imprimir ao seu texto, sobretudo, uma discussão metaficcional.

É verdade que em um plano mais evidente destaca-se uma discussão filosófico-existencial esperada pela maioria dos leitores, porém, se relacionamos essas reflexões

⁸² O mito do eterno retorno afirma, por negação, que a vida que desaparece de uma vez por todas, que não mais voltará, é semelhante a uma sombra, é sem peso, está morta desde antes, e por mais atroz, bela, esplêndida que seja, essa atrocidade, essa beleza, esse esplendor, não significam nada.

⁸³ *einmal ist keinmal* uma vez não conta, uma vez é nunca. Não poder viver senão uma vida é como não viver nunca.

contidas no romance com outras, literárias ou não, percebemos a existência aqui de um segundo plano. Nele, nota-se que, sutilmente, as digressões filosóficas, ironicamente, tomadas de empréstimo em Nietzsche, se mesclam ao estético-literário e as discussões se encaminham para o processo criador o qual consome o escritor. Um processo pautado na repetição e que, portanto, nega a ideia segundo a qual « *tout est vécu tout de suite pour la première fois et sans préparation*⁸⁴ » (2011b, p. 1145)

As palavras que embalam o nascimento de Tomas na consciência criadora deixam ver a luta empreendida pela escrita kunderiana a qual se constrói amparada e problematizada pela questão: “*mais que peut valoir la vie, si la première répétition de la vie est déjà la vie même?*”⁸⁵ (2011b, p. 1145). Contudo, a compreensão do metaficcional só poderá se amparar em uma visão da obra kunderiana como algo que se constrói dialogicamente, nos moldes pensados por Bakhtin. Nessa perspectiva se a obra romanesca kunderiana participa de um sistema maior, o romance moderno; cada texto em particular, também participa de um projeto maior o qual se sustenta na ideia de conjunto.

2.3.2 – O peso e a leveza do escritor

Do mesmo modo que não nascem na primeira página de um livro, as reflexões contidas em um livro de Milan Kundera também não se esgotam na última página dele.

Participando de um universo temático próprio e requisitando quase sempre os mesmos elementos, sob perspectivas diferenciadas, cada romance de Kundera se constrói em diálogo vivo e dinâmico tanto com os outros que o precederam, quanto com aqueles que dele procederão. Sendo assim, acredita-se que uma leitura relacional do conjunto dos textos seja capaz de captar o caráter dialogal e metaficcional das reflexões que constituem este mundo autônomo criado por Kundera.

Certamente, uma leitura dessa natureza, não fracionada, permitiria a percepção de não ser por acaso que toda a discussão sobre o eterno retorno de Nietzsche se desenrola em torno de Tomas, personagem que resulta da experiência da vida vivida por várias vezes. Já esboçado por diversas vezes, em situações e possibilidades diferentes nos romances precedentes, Tomas não vive pela primeira vez em *L'insoutenable légèreté de l'être*. Do mesmo modo que se constitui em embrião de Rubens – personagem que em *L'immortalité* o

⁸⁴ tudo é vivido de imediato pela primeira vez e sem preparação.

⁸⁵ mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? –Optamos aqui pela palavra ensaio, em razão do sentido que se estabelece no todo do parágrafo.

procede no curso da sedução –, Tomas renasce e continua a trajetória de outras personagens que o precederam, tais como Martin e o Dr Havel de *Risibles amours* e Klima da *La valse aux adieux*.

De modo algum, pode se dizer que o sedutor e protagonista do quinto romance kunderiano “entra em cena sem preparação”. Tomas é uma reelaboração de outras vidas, e com essa reelaboração, o autor procura experimentar, a partir de outras possibilidades criadas, as variações de sentidos e sensações já vivenciados por outras de suas personagens. Isso ocorre porque, em Kundera, existe uma obsessão quanto à configuração e reconfiguração contínua dos elementos estéticos, os quais ditam as perspectivas semânticas da obra.

Em um fazer permanente, a obra caminha em um processo de amadurecimento, mas esse crescimento se dá mediado pela relação dialogal com aquilo anteriormente produzido. A leitura relacional do conjunto dos textos romanescos permite ver que, a cada volta, nesse movimento cíclico dialógico e evolutivo, o escritor parece repensar e com isso, descobrir, ou entender melhor, aquilo que busca no âmbito de sua escritura.

Mas se por um lado, tais descobertas fornecem às narrativas maior densidade e complexidade, por outro lado, o processo do qual resultam revela os conflitos e angústias que acompanham o escritor nessa trajetória literária orientada pelo retorno. Pois, se é verdade que o autor esteja consciente da leveza das vidas vividas (representadas) uma única vez, ele também tem consciência de que a opção pelo retorno é, para o escritor, “o mais pesado dos fardos”. É nesse sentido então que, fazendo uso da ironia, o narrador kunderiano, em um segundo momento, retoma as digressões a partir da seguinte hipótese: « *si chaque seconde de notre vie doit se repetir un nombre infini de fois, nous sommes cloués à l'éternité comme Jésus-Christ à la croix*⁸⁶ » (2011b, p. 1142)

Por meio da voz reflexiva do narrador, o escritor revela consciência quanto à impossibilidade de se apreender a vida em um único movimento. Ao mesmo tempo, ele entende que, para representá-la em suas inúmeras possibilidades, é necessário retornar incessantemente a outras vidas. Na escrita ficcional de Kundera evidencia-se a consciência de que cada representação é ínfima diante da vastidão de possibilidades que compõe uma vida. Desse modo, por meio da voz irônica do narrador, há o reconhecimento de que o apego às vidas representadas surge como uma “ideia atroz”. Pois, por mais que na representação literária se busque a substancialidade da vida, mais se constata que « *dans le monde de*

⁸⁶se cada segundo de nossas vidas deve se repetir um número infinito de vezes, estamos pregados à eternidade como Cristo na Cruz

*l'éternel retour, chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité*⁸⁷ » (2011b, p. 1142)

Se, como afirma Boisen, o leitor de Kundera se vê forçado ao exercício da ruminação para apreender os sentidos que lhe escapam (2005, p. 18), pensamos que isso ocorre porque, desse exercício resulta a escritura prosaística do autor. A postura de ruminante diante da própria escritura leva Kundera à frequente reformulação dos elementos estéticos e temáticos.

Das considerações de Boisen, nos vem outra proposição, a de que em Kundera, o ato de pensar a própria escrita se mescla às reflexões que perfazem a representação da vida e das causas do homem de seu tempo. Essa proposição nos permite afirmar que a escrita romanesca kunderiana resulta de um posicionamento estético-filosófico, em que o ato de pensar a existência coordena e direciona o trabalho estético do criador. Assim, se observa que, a partir desse posicionamento, orientado por uma perspectiva espaço-temporal, do alto de sua prática, Kundera procura compreender seja o lugar do romancista, seja o lugar do gênero romanesco. Ele busca tal compreensão tanto no espaço que denomina de pátria supranacional do romance, quanto no momento por ele compreendido como o tempo dos “Paradoxos Terminais da Modernidade”.

2.4- O espaço e o tempo do romance kunderiano

2.4.1- O espaço supranacional do romance

Começamos, nossa discussão lançando um olhar sobre a ideia do romance moderno, nela considerando a noção de Literatura Mundial em Kundera.

Se Kundera rejeita a dominação político-ideológica do romance, ele também se manifesta contrário às limitações espaciais impostas à criação literária. Sendo assim, na perspectiva espacial, o escritor reconhece e busca subverter os limites impostos ao romance, faz isso especialmente quando discute a literatura e especificamente o romance como um lugar de domínio universal, para além das fronteiras econômicas, históricas e geográficas. A ideia do romance enquanto espaço supranacional apresenta-se em vários momentos do

⁸⁷no mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma insustentável responsabilidade – A palavra responsabilidade poderia ser substituída por leveza, se pensarmos no todo da obra.

discurso de Kundera, tal como no trecho abaixo quando, de um ponto de vista pessoal, discorre sobre o romance europeu.

Je parle du roman européen non seulement pour le distinguer du roman (par exemple) chinois, mais aussi pour dire que son histoire est transnationale ; que le roman français, le roman anglais ou le roman hongrois ne sont pas en mesure de créer leur propre histoire autonome, mais qu'ils participent tous à une histoire commune, supranationale, laquelle crée le seul contexte où peuvent se révéler et le sens de l'évolution du roman et la valeur des oeuvres particulières.⁸⁸. (KUNDERA, 1993. p. 41)

Nessa mesma linha de raciocínio que capta a riqueza do gênero romanesco europeu na interação com as diversas histórias e culturas, o escritor prossegue refletindo em torno do assunto e se posicionando de modo conclusivo, como no trecho que se segue,

Si l'Europe n'était qu'une seule nation, je ne crois pas que l'histoire de son Roman aurait pu durer avec une telle vitalité, une telle force et une telle diversité pendant quatre siècles. Ce sont les situations historiques toujours nouvelles (avec leur contenu existentiel nouveau) surgissant une fois en France, une fois en Russie, puis ailleurs et encore ailleurs, qui remirent en marche l'art du roman, lui apportèrent de nouvelles inspirations, lui suggèrent de nouvelles solutions esthétiques.⁸⁹. (KUNDERA, 1993. p. 42)

Essa compreensão segundo a qual «*la diversité culturelle est la grande valeur européenne*»⁹⁰ (2005, p. 45) faz-se ecoar fortemente em artigos e ensaios publicados logo que, em 1975, o escritor se instala na França. Na Revista *Le débat* das Edições Gallimard, o assunto foi abordado primeiramente no artigo intitulado *Prague poème qui disparaît*⁹¹, publicado em junho de 1980. Três anos mais tarde, a discussão é retomada no artigo intitulado *Un Occident kidnappé: ou la tragédie de l'Europe Centrale*⁹², publicado em 1983 na revista *Le débat* de número 27.

⁸⁸Falo de *romance europeu* não apenas para distingui-lo do romance chinês (por exemplo), mas também para dizer que sua história é transnacional; que o romance francês, o romance inglês ou o romance húngaro não têm capacidade de criar sua história autônoma, mas que todos participam de uma história comum supranacional, que cria o único contexto em que podem ser revelados o sentido de evolução do romance e o valor das obras particulares

⁸⁹Se a Europa fosse uma só nação, não acredito que a história de seu romance pudesse ter resistido com uma tal vitalidade, uma tal força e uma tal diversidade durante quatro séculos. As situações históricas sempre novas (com seu novo conteúdo existencial) aparecendo uma vez na França, uma vez na Rússia, depois noutro lugar fizeram a marcha do romance continuar, trazendo-lhe novas inspirações, sugerindo-lhe novas soluções estéticas.

⁹⁰a diversidade cultural é o grande valor europeu

⁹¹ Praga poema que desaparece

⁹² Um Ocidente sequestrado: ou a tragédia da Europa Central

No primeiro artigo, reconhecendo aquilo que sentencia Pascale Casanova: “a língua é um dos principais componentes do capital literário” (2002, p. 33), Kundera inicia o seu texto com a ideia segundo a qual aquilo que é produzido na língua de seu país está fadado ao ostracismo, tal qual, diz ele, ocorrera com a obra de Jan Mukarovsky. Segundo Kundera, a obra de um dos fundadores do estruturalismo, escola literária mundialmente conhecida, « *est restée inconnue, parce qu’écrite en tchèque.* »⁹³ (1980, p. 50)

Se no primeiro artigo Kundera aborda a questão da língua como valor, ali também ele iniciará uma discussão sobre o valor cultural próprio de cada uma das pequenas nações. De suas análises subtrai-se que, a partir de uma observação, do conhecimento, do reconhecimento e da legitimização dessas culturas no contexto da Europa, a literatura europeia ganharia substancialmente no que se refere ao seu potencial polifônico. Para Kundera, a interação do universo literário europeu com as pequenas nações implicaria no aumento da diversidade necessária à criação e à vitalidade da arte. Pois, diferentemente do que se imagina, diz ele, os pequenos não são necessariamente os imitadores dos grandes. De acordo com o romancista,

la perspective d’un petit n’est pas celle d’un grand. L’Europe des petits nations est une autre Europe, elle a un autre regard et sa pensée forme souvent le vrai contrepoint de l’Europe des grands⁹⁴ (1980, p. 50).

Essa discussão irá tomar corpo no segundo artigo mencionado – *Un Occident kidnappé: ou la tragédie de l’Europe Centrale* – e, por sua vez, se estabelecerá em 1993 nos ensaios de *Les testaments trahis*. Em 2005, mais uma vez será retomada no livro *Le rideau*, quando o romancista, enquanto teórico do romance, assim formula seu ideal de Europa: “*le maximum de diversité dans le minimum d’espace*”⁹⁵ (2005, p. 45)

Se para Kundera, ainda que não explorado integralmente, foi o caráter transnacional do romance europeu que lhe conferiu a força, a vitalidade e a diversidade necessárias para ultrapassar os quatro séculos de história, hoje a supremacia do romance exige a transgressão dos limites continentais, mais especificamente dos limites europeus. Desse modo, segundo ele, a permanência e continuidade do gênero na contemporaneidade dependem da capacidade criadora em reavivar a força, a vitalidade e a diversidade essenciais à arte do romance. E hoje,

⁹³restou desconhecida, porque é escrita em tcheco.

⁹⁴a perspectiva de um pequeno não é aquela de um grande. A Europa das pequenas nações é *uma outra Europa*, ela tem um outro olhar e seu pensamento forma, frequentemente, um verdadeiro contraponto da Europa dos grandes.

⁹⁵O máximo de diversidade no mínimo de espaço.

segundo o escritor, esses elementos emergem sobremaneira dos romances situados abaixo do paralelo trinta e cinco. De acordo com o literato

Les romans créés au-dessous du trente-cinquième parallèle, quoique un peu étrangers au goût européen, sont le prolongement de l'histoire du roman européen, de sa forme, de son esprit, e son même étonnamment proches de ses sources première ; nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les oeuvre de ces romanciers non-européens.⁹⁶ (KUNDERA, 1993. p. 44)

Se tais reflexões ensaísticas já se faziam presente em *Les testaments trahis*, bem mais tarde, elas prosseguem em *Le rideau* quando Kundera deixa ver o romance enquanto uma “ponte prateada” que liga sua Europa Central à América Latina dos amigos Carlos Fuentes, Júlio Cortázar e Gabriel Garcia Márquez. Todavia, é mesmo na prática da escrita literária que o romancista coroa tais reflexões. De modo particular, faz isso no romance *L'immortalité* publicado em 1992.

Ao retomar Goethe como personagem sedutor e encarnação da imortalidade, no interior desse romance, metaforicamente, Kundera pensa e ambigualmente narra o caráter sedutor e permanente da literatura. Além da sedução e da imortalidade características da obra literária, nenhum representante da literatura poderia estar mais associado à ideia de “Literatura Mundial” que o escritor alemão.

Amparada pelas leituras de Paul Valéry, Pascale Casanova (2002) discorrerá longamente sobre a constituição de uma república mundial das letras. Mas é apoiando-se nos estudos de Fritz Strich que ela apresenta Goethe como um dos fundadores da ideia de Literatura Mundial. Segundo Casanova, os estudos de Strich deixam ver que, com sua perspectiva de “*Weltliteratur*”, Goethe foi um dos primeiros na história da literatura a reconhecer a necessidade de se pensar o texto literário a partir de “uma noção concreta “de comércio de ideias entre os povos” evocando um mercado de intercâmbio mundial universal” (STRICH, apud CASANOVA, 2002, p. 28).

Para François Ricard, entretanto, Kundera não só discute e narra a ideia de literatura mundial; de acordo com o comentador, mais do que realizar o intercâmbio entre literaturas de diversas línguas e culturas, tal como propunha Goethe, ao mudar de gênero literário, de país e

⁹⁶ Os romances criados abaixo do paralelo trinta e cinco, apesar de um pouco estranhos ao gosto europeu, são prolongamento da história do romance europeu, de sua forma, de seu espírito, e estão mesmo estranhamente próximos de suas primeiras fontes; em nenhum outro lugar a velha seiva de Rabelais corre hoje tão alegremente quanto nas obras dos romancistas não europeus

de língua, Kundera é um escritor que efetua esse intercâmbio na transmutação da própria experiência. Na trajetória enquanto romancista que mais e mais se torna depende do caráter ‘transnacional’ e ‘translinguístico’ do romance, na concepção de Ricard, Kundera não só favoreceu, mas impulsionou a reatualização da noção de literatura mundial. (2011b, p. 50)

A compreensão de François Ricard sobre o assunto é significativa, na medida em que vai além da ideia do próprio Kundera quando este compara o romance como uma imensa pátria supranacional, em que, desde o princípio dos tempos modernos, coabitaram, entre outros, a Itália de Boccaccio, a França de Rabelais, a Espanha de Cervantes a Alemanha de Goethe e, mais tardiamente no século XX, a Europa Central de Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, bem como a América Latina de Marquez e Fuentes (2005). A partir do que expõe François Ricard, poder-se-ia dizer que o valor das reflexões empreendidas por Milan Kundera se destacam no âmbito das discussões sobre os aspectos temporais e espaciais do romance, na medida em que elas não advêm de uma percepção puramente teórica, ou mesmo da prática literária.

O valor dessas discussões se ampliaria pelo fato de que o autor pensa e age do alto de sua experiência, enquanto literato e enquanto sujeito histórico. De modo geral, poder-se-ia dizer que as inovações por Kundera trazidas para o âmbito da discussão sobre a ideia de literatura mundial resultam de uma lógica artística fundada na própria experiência enquanto romancista que perpassou, ultrapassou e, muitas vezes, assimilou gêneros literários, culturas, espaços geográficos e línguas diferenciados em sua trajetória.

Mas, se Kundera consagrou parte de suas reflexões ao espaço de produção do romance, discussão muito mais ampla e complexa foi dedicada ao tempo sobre qual se deu a emergência de sua obra romanesca: o tempo dos “Paradoxos Terminais da Modernidade”.

2.4.2- Os “Paradoxos Terminais da Modernidade”

A obra romanesca kunderiana emerge e se desenvolve em um período da história, por ele mesmo, denominado de “Paradoxos Terminais da Modernidade”. Para designar o período conturbado no qual vive enquanto sujeito histórico e enquanto romancista, Kundera se utiliza do termo “Paradoxos Terminais”. De acordo com o jornalista Christian Salmon⁹⁷, a expressão Paradoxos terminais refere-se à época situada no último ato dos Tempos Modernos.

⁹⁷ Na verdade o jornalista complementa o pensamento de Kundera sobre o termo. O teor completo dessa entrevista está disponível na obra *A arte do Romance de Milan Kundera*.

Ampliada então pela intervenção de Salmon, a expressão se difundiu como “Paradoxos Terminais da Modernidade”. E desde que o termo fora materializado em palavras, as noções de paradoxo, término e modernidade acompanham de perto as interpretações da obra literário-romanesca de Milan Kundera. É preciso ter claro, entretanto, que a ideia de paradoxos terminais que acompanha a obra romanesca de Kundera é, sobretudo, herança do escritor austríaco Herman Broch.

Enquanto romancista, Milan Kundera está inserido na perspectiva temporal em que, segundo David Harvey (2002), a dualidade entre eterno/imutável *versus* efêmero/fugidio estão prestes a se superar em favor do efêmero e do fugidio. Uma vez que, segundo o literato, o romance se constituiu em um lugar de representação da vida dos sujeitos modernos, a partir das novas problemáticas existenciais que se apresentam, é preciso pensar os modos e meios de representar o homem em um tempo de contradições, em tempos de “Paradoxos Terminais da Modernidade” (2011a, p. 644-643).

Assim, ao mesmo tempo em que reivindica a tradição do romance moderno em escritores como Rabelais, Cervantes, Diderot e Flaubert, Kundera adota como referência expressa de sua escrita, uma literatura própria do século XX. Uma literatura que, já no início desse século, anunciava os dilemas entre os paradoxos modernos. Para Kundera, essa literatura foi desenvolvida, entre outros, por Franz Kafka, Wiltold Gombrowicz, Jaroslav Hasek, Robert Musil e Hermann Broch.

Conforme o pensamento kunderiano, esses escritores fazem parte de um seletivo grupo de romancistas que além de alterar os contornos de uma estável geografia do romance, de irem numa contracorrente do lirismo dominante na Europa de suas épocas, também compreenderam as iminentes transformações nos sistemas e valores que marcaram a constituição e orientação das ações do sujeito no curso da modernidade (2005). No âmbito do exercício estético, segundo Kundera, eles perceberam o esgotamento da compreensão de um sujeito estável e soberano.

Na medida em que reivindicavam as possibilidades da existência humana como centro de suas representações, a percepção quanto às transformações nos processos de subjetivação impunha a esses escritores a adoção de perspectivas estéticas diferentes. Desse modo, o comentador da obra romanesca de Milan Kundera, Kvetoslav Chvatik, dirá que essa série de romancistas « *a cherché dans le roman la possibilité d’exprimer une nouvelle*

*conception dans un monde dont la science et la philosophie n'étaient plus capables de fournir une image totalisante*⁹⁸» (1995 :10).

Procurando uma maneira para representar o sujeito de seu tempo de um ponto de vista estético, portanto, autônomo, mas simultaneamente integrado ao histórico-filosófico, ainda que não tenham constituído um grupo, uma escola ou um movimento literário, esses escritores são, para Kundera, a sua plêiade dos grandes romancistas da Europa Central. Porque todos eles, diz o escritor, conceberam o romance como uma grande *poesia antilírica* (2005). E para Kundera

L'attitude anti-lyrique, c'est la méfiance face à ses propres sentiments et face à ceux des autres. L'attitude anti-lyrique, c'est la conviction qu'il y a une distance infinie entre ce qu'on pense de soi-même et ce qu'on est en réalité ; une distance infinie entre ce que les choses veulent être ou pensent être et ce qu'elles sont. Saisir ce décalage, c'est briser l'illusion lyrique. Saisir ce décalage, c'est l'art de l'ironie. Et l'ironie, c'est la perspective du roman.⁹⁹(KUNDERA, apud, RICARD, 2011a, p.1400)

As palavras do autor não só reforçam a rejeição quanto à atitude lírica, quanto nos mostram que sua admiração por essa plêiade particular vai além das transformações que esses escritores de países e de línguas periféricas, operaram na geografia do romance ou na “república mundial das letras” no século XX. Sobretudo, o que neles lhe fascina, é a prática mesmo do romance. Uma prática que não se intimidou diante do lirismo dominante na Europa naquele tempo ou, menos ainda, diante dos modelos e normas estabelecidas para a arte. Uma prática que, mediada pela forte consciência tanto estética quanto histórica e filosófica, testa, dialoga, inventa, discute e interroga, com talento e autoridade, a si mesma. Para Kundera, esses escritores são os “poetas do romance” e, portanto,

Passionnés par la forme e par as nouveautés; soucieux de l'intensité de chaque mot, de chaque phrase; séduits par l'imagination qui tente de dépasser les frontières du “réalisme”; mais en même temps imperméable à toute séduction *lyrique*: hostiles

⁹⁸procurou no romance a possibilidade de exprimir uma nova concepção da realidade e uma nova forma de orientação em um mundo cuja ciência e a filosofia não eram mais capazes de fornecer uma imagem totalizante

⁹⁹O trecho foi extraído do texto *Biographie de l'oeuvre*, escrito por François Ricard como posfácio do V.I de *La Pléiade* de Milna Kundera. De acordo com Ricard, o trecho citado foi extraído de uma entrevista publicada em 1979 pela revista *Liberté*.

A atitude antilírica, é a desconfiança face a seus próprios sentimentos e face aos dos outros. A atitude antilírica é a convicção que existe uma distância infinita entre o que se pensa de si mesmo e o que se é na realidade; uma distância infinita entre isto que as coisas querem ou parecem ser e isto que elas são. Compreender esta diferença é atenuar a ilusão lírica. Compreender esta diferença é a arte da ironia. E a ironia, é a perspectiva do romance.

à la tranformation du roman em confession personnelle; allergiques à toute ornementalisation de la prose; entièrement concentres sur le monde réel. Ils ont tous conçu le roman comme une grande poésie anti-lyrique¹⁰⁰. (2005, p. 66)

Notadamente para Kundera, além de Kafka, o austríaco Herman Broch se destaca no âmbito dessa discussão.

2.4.3.1- A herança estética de Broch

Convencido do entrelaçamento arte-ciência e da necessidade de mudança tanto no que se refere à concepção, quanto no que se refere à produção das artes, especificamente da arte romanesca; no início dos anos trinta do século passado, Broch escreveria

Ce à quoi aspire la philosophie: représenter le monde et trouver à partir de cette représentation la voie de l'éthique et du fondement des valeurs, cette mission de la philosophie semble désormais revenir à la littérature et plus particulièrement à la littérature narrative.¹⁰¹. (BROCH apud CHEVATIK, 1995:10)

Em seu livro, *Homens em tempos sombrios* (2008), Hannah Arendt discorre longamente sobre os extenuantes esforços de Broch na tentativa de unir cognição e imaginação. Arendt deixa ver que a tensão que emanava do processo criador de Broch e que o consumia vinha da consciência da degradação dos valores - como ele mesmo assim a nomearia – cada vez mais real no século XX.

Com o zelo em anunciar ser uma opinião pessoal, Kundera dirá que os esforços em mesclar arte e cognição levaram o romancista a uma espécie de síntese conclusiva no ensaio sobre a degradação dos valores no terceiro volume de *Os sonâmbulos*. Embora saliente que isso teria ferido a indispensável relatividade do romance, também dirá, em primeiro lugar, que a formulação expressa do romance como espaço de conhecimento do ser, implicará em uma transformação profunda da forma do romance a partir de Broch. E, em um segundo momento,

¹⁰⁰ Apaixonados pela forma e por sua novidade; preocupados com a intensidade de cada palavra, de cada frase; seduzidos pela imaginação, que tenta ultrapassar as fronteiras do “realismo”; mas ao mesmo tempo impermeáveis a toda sedução lírica – hostis à transformação do romance em confissão pessoal; alérgicos a toda ornamentação da prosa; inteiramente concentrados no mundo real. Eles conceberam o romance como uma grande poesia antilírica.

¹⁰¹ É isto o que aspira a filosofia: representar o mundo e encontrar a partir dessa representação a via da ética e do fundamento dos valores, essa missão parece, doravante, tornar-se à literatura e mais particularmente, à literatura narrativa.

sentença que, tal como toda grande obra, a de Broch contém muito de inacabado e, portanto, tudo do que visou sem atingir, pode nos fazer compreender a necessidade

1.d'un art *dudépouillement radical* (qui permette d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde moderne sans perdre la clarté architectonique) ;
2. d'un art du *contrepoint romanesque* (susceptible de souder em une seule musique la philosophie, le récit et le rêve) 3.d'un art de *l'essai spécifiquement romanesque* (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique)¹⁰².
(KUNDERA, 2011a, p. 681)

Favorecido pela amplitude que o tempo lhe permite, em relação ao seu predecessor, são exatamente o despojamento radical, o contraponto romanesco e o ensaio especificamente romanesco as lições que Kundera herdará de Hermann Broch. São elas que ele procura seguir quando se dispõe a representar e pensar ficcionalmente o homem que, diante da degradação dos valores, descoordenada e paradoxalmente, gesticula nos últimos atos dos tempos modernos.

É assim que em Broch e em Kundera coincide o ceticismo diante da história, a negação de qualquer evidência de esgotamento das possibilidades da forma romanesca, a compreensão de que diante da exigência cada vez maior de especialização, o romance pode ser a única alternativa para manter as relações da vida na sua totalidade. Mas, sobretudo, nos dois romancistas coincide a percepção do espírito de continuidade na tessitura do romance, os dois entendem que o romance está inserido em um sistema maior, o sistema constitutivo do romance moderno. Tanto um quanto o outro, entende que a construção de um romance só pode se dar em diálogo com a tradição. E, a tradição para Kundera é aquela cujo início se dá com Rabelais.

A alegria e o riso rabelaisianos, sobrepostos pela seriedade do romance do século XIX, são alguns dos elementos que Kundera procura restituir no romance de seu tempo. Nesse sentido, ante a difícil tarefa de conciliar o riso de Rabelais e a degradação valorativa de Broch, dirá que aqueles que, na feitura do romance, ignoram o fio puxado pelo renascentista no século XVI

Ne disent rien de nouveau, n'ont aucune ambition esthétique, n'apportent aucun changement ni à notre compréhension de l'homme ni à la forme

¹⁰² 1.de uma nova arte do *despojamento radical* (que permita abraçar a complexidade da existência no mundo moderno, sem perder a clareza arquitetônica); 2.de uma nova arte do *contraponto romanesco* (suscetível de soldar em uma só música a filosofia, a narrativa e o sonho); 3.de uma arte do *ensaio especificamente romanesco* (quer dizer, que não pretenda passar uma mensagem apodítica, mas continue hipotética, lúdica ou irônica).

romanesque, se ressemblent l'un l'autre, sont parfaitement consommables le matin, parfaitement jetables le soir[...] les grandes oeuvres ne peuvent naître que dans l'histoire de leur art et en *participant* à cette histoire [...] Rien ne me semble donc plus affreux pour l'art que la chute en dehors de son histoire, car c'est la chute dans chaos où les valeurs esthétiques ne sont plus perceptibles¹⁰³.(1993, p. 29)

Das palavras do escritor depreende-se que o movimento dialogal entre o passado e o presente impede a esterilidade e o engessamento da escritura permitindo, portanto, a continuidade e a evolução do romance. Mas como trazer de volta a alegria e o riso solto de Rabelais em tempos sombrios e de extrema degradação dos valores? Como fazer rir diante de uma sensação de vazio cada vez mais iminente? A época de Rabelais tinha diante de si uma perspectiva, uma proposta, um projeto anunciado pela racionalidade, mas e agora, para onde se caminha? Diante disso, a grande questão que parece inquietar o romancista Milan Kundera é: Como narrar, sem perder de vista nem o riso de Rabelais, nem a degradação valorativa de Broch, a aventura do homem que, solitário e perdido, marcha pelos Paradoxos Terminais da Modernidade?

Sendo assim, de acordo com Boisen, existe uma grande questão que impulsiona a ação criadora no universo dos paradoxos terminais, e, a grande interrogação que direciona o fazer artístico de Kundera é: Como escolher uma experiência que pareça por essência insaciável, que se mascare constantemente sob nossos olhos, como dar uma significação a uma existência onde toda verdade sobre o homem tenha a forma de uma questão, como fazer irradiar o ser do sentido quando todas as estruturas sociais visam o esquecimento do Ser? (2005, p. 20).

Impulsionado por essa grande questão, num longo processo de fazer-se enquanto escritor, Kundera deixa a poesia e chega ao universo romanesco. É, em suma, essa questão tão bem formulada por Boisen que permite ao literato encontrar o material primeiro de sua escrita: A personagem ficcional.

¹⁰³ 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.[...] as grandes obras não podem nascer senão inseridas na história de sua arte e *participando* desta história. [...] 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.

2.5- A personagem de ficção

2.5.1 O ego experimental

Grosso modo, Kundera define o romance como uma meditação sobre a existência vista através de seres imaginários. Assim sendo, a personagem de ficção deve ser vista para além de sua capacidade imitativa, na prosa romanesca desse autor, ela é bem mais que uma simulação dos seres reais. Em Kundera, cada personagem constitui-se em um eu particular, o qual carrega consigo uma espécie de “código existencial” que o configura e o identifica na mesma proporção em que o diferencia dos demais (2011a). Nesse sentido, em sua atividade literária, os seres criados são, por ele mesmo, denominados “egos experimentais”.

Avesso ao coletivismo totalizador e homogeneizador de sua época, empenhado, portanto, em restituir as diferenças e a pluralidade que constituem a vida, na concepção kunderiana do termo, expressa no livro *L'Art du roman*, os “egos experimentais” são seres intencionalmente criados (2011^a). Extrapolando a condição de simples simulação dos seres reais, esses seres imaginários permitem ao romancista experimentar e testar as possibilidades humanas, do ponto de vista do humano. O que importa em cada eu imaginado para compor um romance não são suas características físicas, mas sim aquilo que, subjetivamente, nele há de mais particular, pois é conforme suas particularidades que a partir das experiências vividas, sentem as circunstâncias históricas.

Em seus estudos sobre a condição humana, Hanna Arendt (2010) afirma que das particularidades contidas em cada indivíduo resulta a condição do homem. Segundo ela, são também os aspectos individuais um dos responsáveis por determinar a condição de sujeição do homem aos fenômenos externamente vividos. Em Kundera percebemos a ressonância desse pensamento de Arendt, particularmente diante do privilégio assegurado às individualidades quando postula a ideia de “ego experimental”. Os “egos experimentais” de Kundera nos mostram que embora os fatos externos sejam os mesmos, cada um se relaciona com os fenômenos históricos e sociais de acordo com a valoração do vivido.

Segundo Kundera, no valor atribuído a cada ação e situação experienciada encontra-se o “código existencial”, ou seja, aquilo que move e caracteriza cada Ser em particular. Tanto a valoração, quanto as minúcias da personalidade que constituem o “código existencial” de cada Ser criado são reveladas gradativamente nas ações, circunstâncias, situações inesperadas, no acúmulo das experiências ou ainda, e principalmente, nas relações com outros eus. O que significa dizer que, mesmo antecipadamente tendo o autor, uma visão

geral daquilo que caracteriza cada “ego experimental”, de maneira nenhuma há uma totalização desse olhar. Para Kundera, no modo de ver, pensar e compreender a realidade por intermédio de experiências individuais e concretas de seres criados ficcionalmente, reside um dos grandes méritos da narrativa literária romanesca. Pois, em se tratando das relações com o conhecimento sobre o homem, essa particularidade da prosa romanesca, torna-a um divisor de águas entre a subjetividade humana e a objetividade proposta pelo pensamento científico que se instalou a partir das formulações cartesianas.

Sendo o romance um espaço de representação e de reflexões sobre o sujeito na sua relação com o mundo, do modo compreendido pelo autor, os “egos experimentais” garantem a autonomia da arte literária em relação aos sistemas de verdade propostos pela Filosofia, bem como em relação ao compromisso com a realidade ou com a veracidade dos fatos narrados pela História factual. Kundera insinua que, além de distanciar a narrativa literária da abstração e da síntese filosófica ou da factualidade histórica, os egos experimentais também possibilitam ao texto literário construir um conhecimento menos homogêneo ou inflexível e mais plural e relativo, tanto da realidade vivida quanto do outro (2011a).

Por entender que, na condição de eus experimentais, os seres ficcionalmente criados permitem um reconhecimento do mundo e da condição do sujeito dentro dele, aquilo que sugere a escrita de Kundera em relação à relevância da personagem, se aproxima das discussões teóricas de Anatol Rosenfel e Antonio Candido sobre a personagem de ficção. As considerações dos dois teóricos dialogam com a percepção do romancista e teórico da literatura na medida em que o primeiro busca refletir acerca da relação “Literatura e Personagem” e o segundo pensa diretamente “A personagem no romance”.

2.5.2- A personagem ficcional: *uma abordagem teórica*

Em suas discussões sobre literatura e personagem, Anatol Rosenfeld começa por nos informar que em função da elaboração do criador, a personagem de ficção apresenta maior coerência que os seres reais, por isso esses seres nos trazem um conhecimento menos disperso e mais coeso sobre a vida. Ele dirá que,

Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos - em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que

produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomático de certos estados ou processos psíquicos - ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, 2009. P. 35)

Segundo Rosenfeld, as personagens fictícias encontram-se integradas em um amplo espaço composto por sistemas de valores que as regem, valores de ordem, ética, religiosa, moral, política e social, tal como acontece na vida dos seres humanos. Com isso, ele entende que a obra de arte pode ser compreendida sim como uma realidade provável; possível, portanto, de ser analisada como espaço fecundo para aquisição do conhecimento sobre o outro. Mas um conhecimento que rejeita o fechamento, a conclusibilidade, a síntese, enfim, um conhecimento que procura por possibilidades e que, aberto ao devir, quanto mais nos permite saber, mais aponta para o “inesgotável” e para o “insondável”.

Para Antonio Candido, sobre a possibilidade de fazer existir o que não existe, recai o grande paradoxo da literatura, especialmente do romance. De acordo com ele, nesse paradoxo encontra-se o problema da verossimilhança já que o verossímil depende das possibilidades de um ser fictício, ou seja, “algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (2009, p. 55). Para o teórico, poder-se-ia dizer que o romance se baseia, antes de tudo, nas relações estabelecidas entre o ser vivo e o ser fictício. A personagem é, em sua percepção, a concretização do romance. Sendo assim, na esteira do pensamento de Rosenfeld, que vislumbra a possibilidade de conhecimento do outro na literatura por meio da atuação da personagem, Antonio Candido no ensaio intitulado *A personagem do Romance* (2009), vai além afirmando que,

uma das funções capitais da ficção, é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. (CANDIDO, 2009, p. 64)

Para Candido, é a personagem que, no espaço entre a realidade e a ficção, permite o conhecimento. Mas nesse ponto ele alerta para o fato de que, o conhecimento possibilitado pela personagem de ficção passa necessariamente pela capacidade do autor de fazer da personagem um ser crível, isto é, um ser com características que o identifique aos seres reais. Sem nenhuma pretensão de descrever fielmente uma situação vivida por um ser real em

particular, segundo esse teórico da literatura, as situações experimentadas pela personagem devem ser idênticas às reais e aquelas cotidianamente vividas pelos seres humanos. Mas a identificação pura e simples não é suficiente. É necessário que tal como o “ego experimental” descrito por Kundera, a personagem viva o enredo e as ideias, e os torne vivos, prenhes de sentido (CANDIDO, 2009, p. 54). Essa força da personagem é que comunicará algo tanto ao escritor quanto ao leitor.

Para que o ser fictício adquira vida, uma vida que comunique algo, que evidencie algum saber, que extrapole a imitação pura e simples da realidade, há que se pensar no campo em que essa vida brotará. Há que se pensar na inter-relação, autor/personagem/leitor. Parece-nos que na concepção de Candido, qualquer conhecimento extraído da personagem de ficção passa necessariamente por essa tríade. Mais que isso, entretanto, o teórico nos alerta para a importância de se pensar na concepção que preside o romance e na intencionalidade do romancista. Por vezes, ele parece fazer crer que a construção e a credibilidade da personagem estão diretamente ligadas a estes dois aspectos.

Assim como salienta Rosenfeld, Candido nos dirá ainda que, tal como a vida, o romance nos apresenta seres fragmentários. A diferença entre a vida real e o romance, alertamos, é que enquanto aquela “é imanente a nossa própria experiência, é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos” (CANDIDO, 2009, p. 58), a vida vivida pelas personagens do romance, “é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.” (CANDIDO, 2009, p. 58). Pelas intervenções do teórico da literatura, ao ser criado e racionalmente elaborado, além de incondicionalmente legítimo, o conhecimento adquirido por meio do romance é também mais coeso e menos fragmentário.

As contingências da vida vivida nos impossibilitam, muitas vezes, uma compreensão mais elaborada dos seres humanos. Mas, por meio da relação coerente dos valores que compõem a personagem de ficção, nos é possível um entendimento menos fluido e mais estável sobre o outro. Para Candido, a personagem é presidida por uma lógica interna de sua construção, por isso ela é mais coesa e menos variável que os seres reais. Partindo dessa premissa, isto é, de uma lógica interna que rege a criação da personagem, ele nos dirá finalmente que,

A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva

da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda; mas que sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. (...) a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 2009, p. 59)

A aproximação da discussão de Rosenfel e Candido com as observações de Milan Kundera permite afirmar que na mesma medida em que são responsáveis por dizer algo ao leitor, as personagens são também responsáveis por fazer o escritor compreender melhor os seres com os quais se relaciona no processo de criação. A compreensão dos desejos e dos sentimentos individuais que movem as personagens interfere diretamente no andamento da narrativa literária.

2.5.3- Da relação criador-criatura

Na percepção do romancista Kundera, a relação estabelecida com o ego experimental durante o processo de criação é que levará o autor a compreender as possibilidades deste Ser. As experiências individuais de cada um desses seres é que irão adequar ou negociar com aquilo pré-estabelecido pelas intenções do romancista. O que equivale dizer que a intencionalidade do escritor, mencionada por Antonio Candido, resvala constantemente na força da personagem que gradativamente se revela e se impõe no processo de sua própria criação.

Refletindo acerca dessa força comunicativa dos egos experimentais, Kundera relata uma experiência significativa na relação criador/criatura durante o processo de criação:

Prenez *La vie est ailleurs*, la troisième partie : le héros, le toimide Jaromil, est encore puceau. Un jour, il se promene avec son amie qui, tout d'un coup, pose sa tête sur son épaule. Il est au comble du bonheur et même phisiquement excité. Je m'arrête sur ce mini-événement et je constate : « le plus grand bonheur qu'avait connu Jaromil, c'était de sentir une tête de jeune fille posée sur son épaule ». À partir de cela je tâche de saisir l'érotisme de Jaromil¹⁰⁴. (KUNDERA, 2011a, p. 657)

¹⁰⁴ Pegue *La vie est ailleurs*, a terceira parte: o herói, o tímido Jaromil, ainda é virgem. Um dia está passeando com sua amiga que, de repente, encosta a cabeça em seu ombro. Ele fica no auge da felicidade e mesmo fisicamente excitado. Paro nesse mini-acontecimento e constato: “a maior felicidade que havia conhecido Jaromil era sentir a cabeça de uma moça pousada em seu ombro.” A partir daí procuro apreender o erotismo de Jaromil.

Nas concepções de Mikhail Bakhtin (2003) o processo criador se revela na obra, sendo nela, portanto, o único lugar no qual devemos procurá-lo. A presença do estudioso do romance é aqui bastante viável, pois, o que nos diz Kundera a respeito da personagem Jaromil se assemelha e muito aquilo que o teórico russo trata no primeiro capítulo de seu livro intitulado *A estética da criação verbal* (2003).

Aquilo dito por Kundera está muito próximo das reflexões tecidas por Bakhtin quando este discorre sobre as tensões existentes entre as forças que regem a relação autor e personagem na obra literária (2003, p.04 a 20). Em resumo, diz ele que o autor é o coordenador dessa tensão, o que lhe exige perspicácia no sentido de não deixar ser dominado pela personagem, nem tão pouco se posicionar como um carrasco diante dela. Segundo ele, para que o objeto da criação resulte em algo esteticamente valoroso, é necessário que o autor observe atentamente cada gesto, ação e pensamento de sua criação, deixando-a livre para lhe comunicar ou revelar algo. E que essa revelação, muitas vezes surpreendente, leve o escritor a modificar os traços já definidos para a construção desse Ser, e, por consequência, altere também os rumos definidos para o romance (2003, p. 20).

Das concepções bakhtinianas, subentende-se que para a obra resultar em algo de valor estético, que possibilite o conhecimento do outro como quer Rosenfeld e Candido, é fundamental ser a relação dialógica entre autor e personagem a condutora do processo criador. Em síntese, o que nos diz Bakhtin é algo muito semelhante ou mesmo idêntico ao que nos diz Kundera a respeito de sua relação com a personagem Jaromil.

2.5.4- O autor, a personagem e o leitor

É no romance *L'immortalité* onde Kundera irá expressar, na prática de seu fazer literário, a relação dialógica entre criador e criatura. Aqui a relação autor personagem se concretiza tal como sugere Bakhtin: no interior da obra. Mas na relação autor personagem destacada pelo pensamento bakhtiniano, do alto de sua prática, o romancista acrescenta a participação do leitor já destacada e valorizada por Antonio Candido.

Na quinta parte desse livro intitulada *Le Hasard*¹⁰⁵, Kundera cria um espaço para si na narrativa. Assumindo uma postura que oscila entre narrador, autor e personagem, ele entra no romance e estabelece um diálogo com Avenarius, personagem que desempenha o

¹⁰⁵ O acaso

papel de interlocutor entre o escritor e suas personagens, o mesmo papel que exerceria o leitor.

Com Avenarius, o romancista introduz na relação autor personagem, o terceiro elemento da tríade romanesca, ou como diria Wolfgang Iser (1999), o elemento já previsto na obra literária: o leitor. Com isso, Kundera deixa ver que precisa levar em conta o que sente o leitor no que se refere à construção da personagem. Esse retorno é significativo, pois é a participação de quem lê, seu olhar, ou como diria Iser, sua interação¹⁰⁶, os responsáveis por completar a obra.

Assim, no diálogo com Avenarius, ao mesmo tempo em que dá vazão à imaginação, o escritor revela limitações em relação à compreensão de sua criação, como podemos observar a seguir

Je suis Sûr que tu l'as raccompagnée et qu'elle t'a invité à monter dans son appartement. Elle t'a confié qu'elle était la femme la plus malheureuse du monde. Au même moment, son corps fondait sous tes caresses, il était sans défense et ne pouvait plus retenir ni les larmes ni l'urine¹⁰⁷ (KUNDERA, 1990, p. 360)

Das palavras do narrador-autor-personagem depreende-se que o autor não é o detentor dos direitos sobre as criações ficcionais. Com Avenarius, Kundera deixa ver que na construção da personagem, devem ser consideradas tanto as manifestações da própria personagem quanto as do leitor. De modo algum o olhar do autor sobre suas criações é exclusivo ou totalizador. Por isso, cria uma personagem que, por intermédio da leitura, detém outro olhar sobre a obra, um olhar indagador que, transformado em voz, tece comentários e críticas. Essa é, portanto, uma voz que precisa ser levada em consideração.

Já que não conhece tudo sobre suas criações, tanto quanto da imaginação, Kundera precisa de Avenarius para saber mais sobre suas heroínas (Laura e Agnes). Necessita ouvir o outro construtor da obra literária, o leitor. Para entender melhor suas criações precisa da opinião do leitor para compreender os códigos existenciais que regem Agnes e Laura. É

¹⁰⁶ Quem nos fala sobre a interação é o pensador da recepção Wolfgang Iser. Iser denomina “interação” um tipo de comunicação entre o texto e o leitor. Segundo ele, do mesmo modo que deve respeitar os limites do texto, o leitor não é um receptor passivo de uma mensagem contida e estabelecida pelo texto. Ao preencher os espaços vazios próprios das estruturas textuais, o leitor é participante ativo da construção de sentidos (1999).

¹⁰⁷ Tenho certeza de que você a acompanhou de volta e que ela o convidou para subir para o apartamento dela. Ela te confidenciou que ela era a mulher mais infeliz do mundo. Ao mesmo tempo, seu corpo se dissolvia com suas carícias, estava sem defesa e não podia mais reter nem as lágrimas nem a urina.

nessa pausa com Avenarius que o romancista fala e ouve falar das duas irmãs e, é exercendo simultaneamente o papel de personagem e leitor que seu interlocutor indica ao narrador-autor-personagem, os caminhos para a continuidade das duas personagens, bem como do romance, e, possivelmente, de seu projeto estético.

2.5.5- Don Juan

A incursão epistemológica a que nos propusemos pelo pensamento e pela criação romanesca de Kundera em relação à personagem de ficção, seu modo de nominá-la de compreendê-la, as funções que lhe atribuí dentro da narrativa literária, em diálogo com Anrendt, Rosenfeld, Candido, Bakhtin e Iser permitem-nos pelo menos uma afirmação inicial, qual seja: tanto a emergência quanto a força e substancialidade da obra romanesca kunderiana acontece no momento em que forma e conteúdo ganham representatividade nos egos experimentais.

De tudo até aqui apresentado como componentes do fazer literário de Kundera, nada se sobrepõe à relevância atribuída à personagem de ficção. Pois, será ela, em si mesma, a representação dos elementos captados pelo fazer estético kunderiano, sobre os quais até aqui discorreremos. Mas é importante notar que se, de modo geral, os seres ficcionalmente criados pelo escritor assumam tal grau valorativo, essa importância se acentua naqueles eus cujas experiências são encarnadas em diálogo com a figura mítica e lendária de Don Juan.

Amparados por tal compreensão, sem nenhuma preocupação com os excessos, afirmamos nossa convicção de serem as personagens donjuanescas fundadoras do romance kunderiano. Essa afirmativa nos foi possível a partir da assunção metodológica sugerida pelos estudos acerca da Epistemologia do Romance. Ao entrarmos nas estruturas íntimas dos romances, decompondo-os, procurando neles regularidades, procedimentos formais (BARROSO, 2003), compreendemos ser a personagem de Don Juan o fundamento, o princípio geral que impulsiona o fazer literário romanesco de Milan Kundera. Essas personagens são, de acordo com o olhar desta pesquisa, os fios que tecem, conduzem, interligam e dinamizam o processo criador e, por consequência, as narrativas romanescas desse autor. E ao fazê-lo estes eus experimentais, incansavelmente elaborados e reelaborados pelo autor no curso de sua prosa, fornecem à obra uma noção de conjunto que lhe é própria. Don Juan permite ao autor criar um mundo particular. Como diria Kvetoslav Chvatik (1995),

« *Le monde romanesque de Milan Kundera*¹⁰⁸ »

A compreensão da supremacia dessa personagem ficcional na tessitura da escrita de Milan Kundera é que faz com que a adotemos como o objeto de nossas análises no interior da ficção kunderiana. E mediante a essa compreensão, faz-se importante, antes de iniciar o debate sobre a personagem de Don Juan na obra de Kundera, fazer uma pausa, nela procurando entender a trajetória dessa personagem no tempo e nos espaços da modernidade até o presente dos “Paradoxos Terminais” de Kundera. É com essa proposta, portanto, que passamos para a próxima etapa do trabalho.

¹⁰⁸ O mundo romanesco de Milan Kundera

SEGUNDA PARTE
Em torno de Don Juan

Uma abordagem epistemológica

CAPÍTULO III
De Tirso de Molina a Milan Kundera:
os caminhos de Don Juan na Modernidade



Gravura 3 – Eug. Devéria

DOM JUAN EMERGE DO LADO ESCURO da sociedade, irrompe por de trás das cortinas, desponta das horas incertas da noite, dos desejos guardados de todos nós. Nele se concentram as projeções não realizadas dos homens e das mulheres, e é por isso que se diz que ele não existe. E, por não existir, é capaz de dizer e fazer tudo aquilo que, ainda que muito secretamente, dele se espera. (COJORIAN, 2004, p.07)

Dentre as muitas e variadas razões, Don Juan é reivindicado pela escrita de Milan Kundera devido à compreensão deste de que somos fruto do passado. Defendendo a hipótese de que nossa existência está condicionada às variantes que emanam do poço do passado, Kundera dirá ser ingênuo pensar que somos seres isolados e donos de nossos próprios, pensamentos ou ações. Em suas palavras,

nous pensons agir, nous pensons penser, mais c'est un autre ou d'autres qui pensent et agissent en nous : des habitudes immémoriales des archétypes

qui, devenus mythes, passés d'une génération à l'autre, possèdent une immense force de séduction et nous téléguident depuis (comme dit Mann) « le puits du passé,¹⁰⁹ ». (KUNDERA, 1993, p. 22)

As formulações de Kundera nos deixam ver que em um primeiro estágio somos imitação e continuação. Mas, para além de uma imitação, indica o escritor, somos recriação deste passado. Sendo o homem do presente imitação, continuação e recriação de vidas passadas, os seres criados pela ficção só adquirem substancialidade quando também se fazem continuação, imitação e recriação de vidas passadas. Por isso, Kundera alerta para a importante necessidade de se observar que

l'imitation ne veut pas dire manque d'authenticité, car l'individu ne peut pas ne pas imiter ce qui a déjà eu lieu ; si sincère qu'il soit, il n'est qu'une réincarnation ; si vrai qu'il soit, il n'est qu'une résultante des suggestions et des injonctions émanant du puits du passé¹¹⁰.(KUNDERA,1993, p. 24)

Das palavras do escritor depreende-se que para compreender as existências do presente é necessário retornar ao passado. É preciso interpolar as duas temporalidades a fim de nelas enxergar aquilo que não está dito ou visível no presente. As palavras do crítico e criador da literatura sobre as relações entre o passado e o presente nos remetem mais uma vez ao conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben (2009). Mas, em outra medida, elas também se apresentam como mais uma possibilidade para se justificar a presença incisiva de Don Juan na obra romanesca desse escritor.

Kundera busca representar as existências do presente nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”. E para representar e pensar a condição do homem neste presente crepuscular e fronteiro é preciso compreender que as existências as quais representa participam de uma história mais ampla: a história moderna. Sobretudo é necessário não perder de vista que nessa história elas foram constituídas. Mais importante ainda é compreender que Don Juan faz parte desta história porque dela nasceu (com ela, contra ela ou por conta dela) e foi ao longo de mais ou menos quatrocentos anos, reinventado e ressignificado conforme o tempo, o espaço e o desejo estético de seus criadores.

Além do diálogo com o passado, Don Juan assegura a Kundera a possibilidade de fazer coexistir tempos históricos diferentes em um mesmo romance. Conforme suas

¹⁰⁹ pensamos agir, pensamos pensar, mas é um outro ou são outros que pensam e agem em nós: hábitos imemoriais, arquétipos que, transformando-se em mitos, passados de uma geração a outra, possuem uma imensa força de sedução e nos teleguiam desde (como diz Mann) “o poço do passado” .

¹¹⁰ 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.

considerações, isso é algo que tanto admira em Carlos Fuentes e que até ler *Terra mostra* – romance do amigo mexicano – imaginava ser uma obsessão só sua (1993, p. 25). Mas é importante notar que esta coexistência temporal não se dá de modo desinteressado, como aparenta o escritor.

Na medida em que sugere questionamentos, rediscussão e mesmo destronação dos valores que encarna, alternando-se entre a ideia de continuação e reelaboração, Don Juan é, visivelmente, na narrativa kunderiana, o resultado das sugestões e das injunções que emanam do poço do passado. Com Don Juan, Kundera busca materializar a ideia de que toda representação é por si só uma reelaboração de existências, bem como das artes que as representaram.

Sendo assim, entendemos que a compreensão dessa personagem no interior da obra de Milan Kundera, requer do pesquisador a realização de um percurso pelo passado histórico que a construiu, a adotou e a transformou até que ela chegasse ao século XX, o século de Kundera.

Dessa maneira, ciente de que a escritura kunderiana dialoga com um quadro de referências pré-existentes de Don Juan, antes de direcionar o olhar para o percurso da personagem no interior da obra romanesca de Kundera, pretende-se aqui conhecer melhor o quadro de referências com o qual dialoga o autor e suas criações ficcionais. Nesse sentido, pretende-se, a partir de agora, construir um painel representativo dos momentos de Don Juan no seu percurso pela história e a historiografia das artes modernas.

Em nossa trajetória epistemológica em torno de Don Juan, começaremos sondando o espaço de emergência da personagem: a peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*¹¹¹ do espanhol Tirso de Molina

3.1- Em torno do criador e do espaço da criação de Don Juan ¹¹²

De origem popular do barroco espanhol, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* teve sua autoria atribuída ao Frei Gabriel Téllez que se consagrou escritor dramaturgo sob o pseudônimo de Tirso de Molina (1584-1648)¹¹³. Segundo fontes de Ian Watt, contidas no livro *Mitos do Individualismo Moderno*, nesse pseudônimo, o dramaturgo combinou “tirso

¹¹¹ O burlador de Sevilha e o convidado de pedra

¹¹² Ampliadas ou alteradas, as reflexões expressas nesse momento da discussão fazem parte do artigo *A emergência da entidade Don Juan na obra de Milan Kundera*, publicado na revista de Estudos Literários da Anpoll nº 28 de 2010 em co-autoria com Wilton Barroso Filho - meu orientador.

¹¹³ Fonte ww.los-poetas.com/h/biotirso.htm.- consulta realizada em 25/05/2013.

designação grega do cetro de Dionísio, com *molino*, forma espanhola da palavra moinho.” (1997, p.100)¹¹⁴.

Talvez se faça necessário esclarecer que, em torno da autoria dessa peça ronda toda uma discussão. Ao realizar uma crítica extremamente negativa sobre *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, um século após sua apresentação nos teatros espanhóis, sem qualquer distinção, Carlo Goldoni atribui a peça diretamente a Don Pedro Calderòn de la Barca¹¹⁵.

Em suas *Leituras de Literatura espanhola da Idade Média ao século XVII*, Mario M. Gonzáles (2010), também traz à tona a questão da autoria dessa peça. Além da intrigante semelhança da obra com um trabalho assinado por Calderòn de la Barca, Gonzáles destaca a discussão que se pronuncia pela possibilidade de o texto ter sido atribuído a Calderòn ou a Tirso em razão do prestígio que os dois dramaturgos gozavam junto ao público. Quando na verdade, ele teria sido escrito por Andrés de Claramonte, um autor menos conhecido no cenário da dramaturgia espanhola do século XVII.

Por sua vez, Ian Watt destaca que, muito provavelmente, a versão que chegou até nós não seja a original, já que há indícios de que esta teria não sido escrita, mas sim revista por Andrés de Claramonte. Nesse sentido, segundo o historiador, talvez a peça, por nós conhecida hoje, não seja exclusiva de Molina “nem seja tão fina e tão cuidadosamente apresentada quanto era o original”. (1997, p.101)

Embora as discussões sejam calorosas e tenham ocorrido várias controvérsias a respeito da verdadeira autoria do texto, não se pretende aqui estender o debate. Nesse sentido, far-se-á a opção já adotada pela imensa maioria dos estudos de pesquisa, aquela que atribui a peça ao religioso Frei Gabriel Téllez: Tirso de Molina.

A pequena explanação sobre o assunto funciona senão enquanto informação complementar. A partir das orientações metodológicas da Epistemologia do Romance, nas perspectivas do trabalho apresentado, mais do que a autoria em si, o modo e os meios pelos quais Don Juan emergiu, fez-se e continua a se fazer presente desde que, no século XVII, entrou em cena é o que de fato nos interessa.

¹¹⁴ Mas ainda de acordo com as informações de Watt, o nome literário, entretanto, não foi o único a ser utilizado pelo escritor. Paracuelos de Cabañas e Gil Berrugo de Texares, são exemplos de outros nomes adotados pelo dramaturgo.

¹¹⁵ Um bom trecho dessa crítica encontra-se no livro de Giovanni Macchia intitulado *Vie, aventures et mort de Don Juan* (Vida, aventura e morte de Don Juan), o qual será aqui assumido como uma importante referência bibliográfica. (1990, p.29)

Desde sua aparição há mais ou menos quatrocentos anos¹¹⁶, a figura mítica e lendária de Don Juan ressurgiu em várias épocas, línguas e culturas diferentes. Isto não é só o que dizem muitos dos estudos sobre a personagem, mas é o que se pode observar quando se procura quaisquer referências que tenham por tema o donjuanismo. A longa e variada lista de produções literárias ou teóricas, que colocou a personagem no centro do debate revela, inicialmente, uma dimensão da dificuldade de se falar de Don Juan. Diante do emaranhado bibliográfico que se constituiu ao longo de mais ou menos quatro séculos de pesquisas e análises, a primeira e difícil tarefa de nossa pesquisa constitui-se, portanto, na seleção rigorosa de um *corpus* bibliográfico representativo.

Nesse sentido, pensamos que para adotar qualquer fonte bibliográfica como referência é importante ter claro inicialmente, que, desde sua aparição no século XVII, Don Juan passou a fazer parte do imaginário popular e, portanto, com ele, seguiu transformando-se. Quando no segundo volume de sua obra sobre a lenda de Don Juan, propõe-se a estudar a evolução da personagem do romantismo ao século XX, George Gendarme de Bévotte¹¹⁷ destaca que na extensa e conturbada trajetória de sua existência, «*La vie de Don Juan est transformée, son caractère se modifie d'âge en âge, de pays en pays, d'écrivain en écrivain*¹¹⁸ » (1929, p. 01-02). Sendo assim, o trabalho de pesquisa aqui apresentado está de acordo com Bévotte, quando este parece sugerir que, os estudos em torno da personagem não podem ser estáticos e ou inflexíveis. Pois, ao contrário de qualquer forma fixa, desde que emergiu como personagem no texto de Molina, Don Juan esteve em constante movimentação e transformação.

Quando sentencia, uma vez que “*le symbole contenu dans sa fable ne cesse de changer de sens.*¹¹⁹” (1929, p.01-02), pressupõe-se que, para Bévotte, estudar Don Juan é estudar os movimentos constitutivos dos desejos e sentimentos que o constroem e os quais ele expressa. Nessa condição, em pleno acordo com as orientações de Bévotte, sentimo-nos autorizados em afirmar que, ao longo de sua trajetória, muitas faces da personalidade de Don

¹¹⁶ a data exata de publicação da peça varia, conforme a fonte pesquisada, em geral entre os anos que vão de 1630 a 1635¹¹⁶.

¹¹⁷ Embora seja uma publicação do início do século passado, o interesse pelos estudos desse autor nasceu a partir do contato com outras bibliografias as quais indicam a leitura dessa obra como uma referência significativa em se tratando da pesquisa sobre Don Juan. Os estudos do autor perfazem dois volumes, mas aqui se utiliza apenas o segundo como referência, uma vez que, principalmente, em razão da data de publicação do livro e do curto espaço de tempo que tivemos de pesquisa na França, não houve possibilidades de aquisição do primeiro volume.

¹¹⁸ A vida de Don Juan transformou, sua personalidade se modificou de idade em idade, de país em país, de escritor em escritor.

¹¹⁹ o símbolo contido em sua fábula não cessa de mudar de sentido.

Juan foram modeladas e remodeladas. Portanto, compreender a emergência e os principais momentos de evolução, de decadência e renascimento de Don Juan até que seja reivindicado como fundamento da escrita romanesca de Milan Kundera constitui-se, por hora, o objetivo do trabalho proposto.

3.2- A emergência de Don Juan e a configuração de um mito moderno

3.2.1 A emergência

Mario M. Gozález (2010) é uma relevante fonte bibliográfica desde os primeiros passos desta pesquisa. Como já mencionado, ele procura realizar suas discussões partindo da autoria. Em seguida, procura destacar a criação da personagem Don Juan na relação com a corrente teatral espanhola na qual, declaradamente, se filiava Tirso de Molina.

Na discussão que propõe, González deixa ver o caráter paradoxal da escrita do religioso dramaturgo na medida em que a característica preliminar de sua escritura era, do ponto de vista estético, a busca pela liberdade formal e temática. Segundo o estudioso da literatura espanhola medieval e renascentista, ainda que o teatro de Molina se inscrevesse nas perspectivas do chamado “Teatro Nacional” de Lope de Vega¹²⁰, sua obra supera esse modelo.

Mesmo permanecendo numa vertente popular como previa o teatro de Vega, do ponto de vista formal, o refinamento da construção dramática torna o teatro de Molina mais complexo. A utilização do humor, por exemplo, adquire aqui maior complexidade. Além de colocar em cena o multiforme, a ambivalência e a ambiguidade, o elemento risível¹²¹, que favorece aos aspectos anteriores, também permite maior sentido lúdico à composição. Já do ponto de vista temático, assegura González, Tirso de Molina não só intensifica a presença de assuntos sociais aos temas nacionais de Lope de Vega, como também incorpora o enfrentamento dos sexos.

Com o debate acerca da perspectiva criadora adotada por Tirso de Molina, Mario González deixa ver que, nas composições do dramaturgo, impulsionada pelo riso, a temática social se agrega ao erotismo. Desse modo, se por um lado, a opção pela liberdade e, de certa forma, audácia, contribuiu para que Tirso de Molina fosse proibido de escrever, por outro

¹²⁰ Aparecendo na contramão do teatro erudito, essa proposta teatral é um modelo que apresenta por característica básica a rejeição à perspectiva clássica renascentista.

¹²¹ Enquanto características do riso, esses elementos são destacados por Georges Minois no livro intitulado *História do Riso e do Escárnio* (2003, p. 16).

lado, com a mesma liberdade e audácia impensadas na escritura de um religioso, seu teatro ganha maior complexidade no que se refere à representação e composição das personagens.

Com tais especificidades, Molina supera a tendência do teatro pautado, sobretudo, na ação tal como se observava no modelo de Lope de Vega. Acerca dessa discussão, de modo expressivo, Ian Watt se destaca como um grande admirador da peça, sublinhando que “Molina subordina o tratamento mais estrutural do enredo e dos personagens a uma arquitetura temática verdadeiramente complexa, consistente e poderosa.” (1997, p.107).

A partir da pertinência de suas análises, Mario González deixa ver que *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* é ainda uma peça teatral pautada no ritmo e ação frenéticos da personagem central. Esta característica a inseriria na perspectiva do teatro de Vega. Mas, de outra parte, o crítico nos deixa ver que Tirso de Molina tem a perspicácia de associar ao ritmo e à ação outros recursos cênicos e temáticos, especialmente aqueles ligados à comicidade. Com isso, obtém como personagem um ser para além da pura ação. Um ser bem mais complexo do que previam as comédias populares pautadas no modelo do “teatro nacional” – ainda que pueril em comparação aos seus sucessores¹²².

Para González, essa maior complexidade de Don Juan Tenório em relação às criações do teatro da época se faz notar quando ele agrega em si uma crítica demolidora aos valores éticos, morais, religiosos...,vigentes na sociedade seiscentista.

Interligando o estético aos aspectos históricos e sociológicos, Mario González ressalta que, embora ambientado em outra época, sobretudo, a peça de Molina, “revela a deterioração moral da classe dominante no século XVII”¹²³ (2010, p.423). Em linhas gerais, o crítico literário, dirá que Don Juan emergiu no cenário do século XVII para cumprir um papel orientador e denunciador em relação às mazelas sociais desse tempo. O adensamento da figura arquetípica do bobo e do gracioso na personagem de Catalinón, o servidor de Don Juan Tenório, provavelmente, muito contribuiu para ressaltar o teor crítico e moralista pretendido pelo teatrólogo.

¹²² Essa observação segue as orientações de vários estudiosos, entre eles Mario Gonzáles, Geovanni Macchia, Laymert Garcia dos santos, entre outros. Mas é importante destacar que Ian Watt, considerado uma das mais significativas referências sobre o tema, discorda dessa afirmação. Para ele, Molière, por exemplo, não consegue a força e a expressão que envolve a personagem na peça de Tirso de Molina. Na concepção do trabalho, entretanto, existe uma dificuldade quanto a comparação, uma vez que cada versão de Don Juan resulta de uma proposta estética particular que envolve o criador e o contexto da criação.

¹²³ Acreditamos que a ambientação da peça em outro tempo revela uma estratégia do dramaturgo no sentido desviar o máximo possível da reação que seu trabalho inevitavelmente causaria junto às instituições sociais, em geral.

3.2.2.1- O refinamento do riso

Ao substituir o bobo pelo gracioso, o “teatro nacional” manteve em cena o riso, mas agora, um riso que se afastava da ingenuidade e simplicidade conferidas pelos gestos e ações espalhafatosas do bobo. Parecendo dialogar com Gozález, em sua História do Riso e do Escárnio, George Minois (2003) identifica a primeira metade do século XVII, como o momento de refinamento do riso. Segundo ele,

as novas exigências de refinamento dos costumes e a promoção de valores sérios, da pastoral do medo, da decadência, da ordem e do equilíbrio, provocam uma reflexão sobre o riso e, portanto, uma tomada de consciência sobre sua natureza e seus usos (MNOIS, 2003, p.365).

Com a figura do gracioso o riso se torna mais sutil. Isto porque ele era incumbido de orientar e conduzir o olhar e o ouvido do espectador em direção ao não visível e ao não dito.

Fazendo dialogar as informações e a considerações tecidas por Gonzáles e Minois com outras leituras adquiridas no trajeto deste trabalho de pesquisa, pode-se inferir que, na peça de Tirso de Molina, Catalinón – ou Cagarolão, na tradução para o português –, exerce o papel do gracioso, mas lhe acrescenta outros elementos. Substituindo a bufonaria pela sátira, com essa personagem, “o riso torna-se, antes de tudo um instrumento de crítica social, política e religiosa” (MINOIS, 2003, p.366).

Enquanto servidor de Don Juan Tenório, Catalinón tem função concreta na peça. Isto fará dele presença constante e contundente em praticamente todas as adaptações posteriores¹²⁴, inclusive na prosa de Kundera. Mas, diferentemente do bobo e mesmo do gracioso, aqui os direcionamentos da personagem são mais sutis, mais elaborados e menos diretos. Catalinón (Cagarolão), não aponta, mas, na maioria das vezes, faz Don Juan falar e, assim, expor sua deficiência de caráter. Tal afirmativa pode-se confirmar na passagem abaixo,

¹²⁴ Nas versões aqui apresentadas, Sganarelle em Molière e Leporello em Mozart, são as duas personagens que mais se aproximam do espírito de Catalinón. Em Laclos, a variação dessa personagem pode ser vista em Valmont que, embora aja como o sedutor, é um criado da Marquesa de Merteuil, obedecendo e agindo conforme os direcionamentos dela. Já Kierkegaard, em um primeiro plano, recria o servidor de Don Juan na figura de Eduardo que aparece como personagem figurativa, obediente e ridicularizado todo o tempo por Johannes. Entretanto, é o narrador “A” de Kierkegaard, que de fato se apresenta como a voz seguidora e reflexiva das ações de Johannes. O narrador é nesse caso, uma espécie de evolução da figura do servidor. O narrador como servidor é um recurso largamente utilizado por Milan Kundera, do modo como veremos na terceira parte deste trabalho.

no momento em que Don Juan se prepara para burlar Tísbea, a pescadora que o salvou e o acolheu quando este fugia de mais uma de suas aventuras e se encontrava à beira da morte.

DOM JUAN - Essas duas éguas servem,
pois adestradas estão

CAGAROLÃO- Embora Cagarolão,
sou, senhor, homem de bem;
que não se disse de mim:
“É Cagarolas este homem”:
e sabes pois que esse nome
me assenta ao revés de mim.

DOM JUAN – Enquanto vão pescadores
em divertimento e festa,
as duas éguas apresta,
que só a seus pés voadores
o nosso engano confio

CAGAROLÃO- Enfim, pretendes gozar
Tísbea?

DOM JUAN – Mas se burlar
é já meu hábito antigo,
por que perguntas, sabendo
minha condição?

CAGAROLÃO Sei que és
o castigo das mulheres.

DOM JUAN- Por Tísbea estou morrendo,
Que é boa moça.

CAGAROLÃO- Bom pago
à sua hospedagem ofertas!

DOM JUAN – Néscio, o mesmo fez Enéas
com a rainha de Cartago.

CAGAROLÃO – Os que fingis e enganais
as mulheres, dessa sorte
o pagareis com a morte.

DOM JUAN – Que tanto que me fiais!
Cagarolão com razão
te chamam.

CAGAROLÃO - Teus pareceres
segue, que em burlar mulheres
quero ser Cagarolão.
Lá vem essa desditada.

DOM JUAN – Vai-te, e as éguas aparelha.

CAGAROLÃO – Pobre mulher! Recompensa
vã terá pela pousada!

(MOLINA, 2004, p.117-119)

O diálogo entre Don Juan e Catalinón (Cagarolão), deixa ver que na figura do servidor condensam-se o riso advindo do próprio nome o qual, por si só, revela traços de sua personalidade. Nesse caso, o medo, a reticência e o senso de gratidão e justiça que aparentemente demonstra, se contrapõem à coragem, à audácia, ao mau caratismo, aos excessos e ao coração de pedra que fazem de seu amo “O Burlador da Espanha”.

Embora submetido ao encantamento do amo, o servidor já é aqui o oposto daquele. Ele é o contraponto daquilo que encarna a figura de Don Juan. Sendo assim, a presença de Catalinón (Cagarolão) revela pelo menos dois aspectos iniciais sobre o riso: no primeiro aspecto, nota-se que o riso na cena se afasta da fanfarronice do Bobo e mesmo das insinuações do Gracioso, mostrando que, de um modo ou de outro, a peça de Molina dá um passo à frente na cena teatral de seu tempo.

Por meio dos recursos empreendidos na construção do servidor, em sua *História do riso e do escárnio*, Georges Minois (2003) certamente diria que Molina utiliza “o riso de maneira bem mais consciente, com uma finalidade precisa que é, frequentemente, agressiva, uma arma” (2003, p.366). Pois, tal ainda como disse o historiador sobre o riso na primeira metade do século XVII, seguramente nessa peça, “transformando-se em ironia e humor, o riso bruto perde a naturalidade, civiliza-se, intelectualiza-se e refina-se.”(2003, p.366).

3.2.2.2- O riso entre a moral cristã e a liberdade erótica de Don Juan

Já no segundo aspecto, a mediação do risível é feita pela reflexão moral e pelo temor da punição celestial. Dois elementos não só completamente ausentes na personalidade de Don Juan Tenório, como também, continuamente, por ele, violados. Se por um lado, a reflexão moral e o temor da punição celestial não se encontram na personalidade do protagonista, por outro lado, são essenciais ao andamento da peça. Pois, como bem destaca Renato Mezan (1988), Don Juan Tenório só existe e ganha tamanha dimensão em função daquilo que viola. Nesse sentido, o confronto entre as duas personalidades, na passagem transcrita, faz ver o embate entre as forças antagônicas que caracterizavam a época em que Tirso de Molina abre as cortinas para Don Juan Tenório.

Renascimento *versus* Barroco, antropocentrismo *versus* teocentrismo, gozo da vida *versus* temor da morte são algumas das forças contrárias sobre as quais a peça de Molina se ergue e, sobre as quais, age sua personagem central. À polaridade das forças citadas, somam-se o embate entre as forças da racionalidade *versus* aquelas do mito, da religião, da superstição ou do lado sombrio da natureza humana. Tais forças sobre as quais pronunciou David Harvey¹²⁵ (2002, p. 23) e as quais já se anunciavam no século XVII, foram também o que, de modo contundente, fez Don Juan renascer e se interpor ao longo da modernidade.

Mas neste momento da discussão faz-se importante notar o paradoxo constitutivo da personagem. Na medida em que se insurge enquanto transgressor e violador dos valores cristãos, pode-se afirmar ter sido o aspecto da racionalidade um facilitador para a emergência de Don Juan. Mas se a racionalidade foi um facilitador de sua emergência, o sentido de ordenamento que esta previa, foi constantemente ameaçado em sua presença.

Don Juan se insurgiu também como um contraponto às pretensões das sociedades modernas em exercer sobre as sensações humanas espontâneas um controle mediado pela racionalidade. Controle que intencionava, entre outros fatores, assegurar a ordem e o desenvolvimento social. O riso estudado por George Minois (2003) e a sexualidade sobre a qual se debruçará Michel Foucault (1998) são dois elementos caracterizadores de Don Juan e que, enquanto elementos de diferenciação da condição humana, sempre estiveram sob vigilância na história do homem e também na modernidade.

Pelos caminhos percorridos pelo donjuanismo, nota-se que a necessidade de criar mecanismos discursivos capazes de controlar o sexo e de lhe aplicar interdições, sobre os quais discorre Foucault em sua *História da sexualidade: a vontade de saber* (1988), contribuiu para fazer emergir com tal força e reinar, mais e mais, nos interstícios das sociedades modernas, a sensualidade erótica. Traduzindo o pensamento de Soren Kierkegaard, Renato Mezan dirá que, ao excluir a sensualidade, o cristianismo, paradoxalmente, “a implanta por isso mesmo, e ao mesmo tempo, como outro de si próprio” (1988, p. 84-85). Na mesma medida, é possível pensar que as proibições e interdições sobre os aspectos da sexualidade é que também alimentaram a hipocrisia reinante nas sociedades.

¹²⁵ Em seu livro *A condição Pós-Moderna* David Harvey nos diz que o traço central que percorria as linhas do desenho pensado pelos iluministas era a racionalidade. Segundo ele, “buscando ativamente uma ruptura com a história e a tradição esposada pela modernidade”, os iluministas procuraram assegurar “o desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento” os quais prometiam a liberação definitiva das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, da liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana (2002, p. 23)

E, de acordo com Mario M. Gonzáles (2010) é contra a hipocrisia de sua época que Don Juan Tenório se insurge. É contra ela que – ainda de modo frágil, se comparado à Molière, por exemplo – o teatro de Tirso de Molina esteticamente se mobiliza. Nessa linha de raciocínio, Gonzáles prossegue suas análises reafirmando a perspectiva crítica encarnada por Don Juan Tenório e sobre a qual as opções formais e temáticas de Tirso são cruciais. Das considerações do crítico literário, pode-se inferir que, utilizando-se do riso como um dos principais instrumentos de demolição e desmoralização por um lado, e da sedução – se é que aqui se pode caracterizar Don Juan Tenório como sedutor – como elemento da burla, por outro, Tirso de Molina manipulou sua personagem de modo a levá-la a desmascarar a hipocrisia reinante nos interstícios da sociedade de sua época.

Com o ritmo e ação frenéticos característicos do “Teatro Nacional” de Vega, Tirso de Molina permitiu a sua personagem circular por todos os espaços da sociedade e da intimidade seiscentista. Em suas andanças, Don Juan frequentou desde as alcovas da nobreza, às dos pescadores e artesãos. Interligando riso e erotismo próprios da liberdade e audácia reivindicadas por sua escrita, com Don Juan Tenório o dramaturgo espanhol colocou em cena a fragilidade dos valores e princípios que circulavam nos espaços da sociedade seiscentista.

Fazendo a personagem agir como uma espécie de entidade, um ser fantástico, que se manifestava onde e quando havia espaço para isso, o escritor abalou os pilares rígidos da sociedade. Don Juan ridicularizou a todos e a tudo que o cercava. Ele tornou objeto de riso, os homens traídos e as mulheres burladas. Ao fazê-lo, destronou os valores e princípios que constituíam o tecido social, os quais se encontravam sob o rígido controle das instituições oficiais.

Ao dialogar com o ensaio *A política de Don Juan*, de autoria de Renato Janine Ribeiro (1988), Gonzáles não só prossegue dizendo que, a honra era a coluna de sustentação da sociedade em que circulou Don Juan Tenório, como também aponta em direção a relevância dos estudos de Ribeiro sobre o assunto. De acordo com Renato Janine Ribeiro, das propriedades da época, certamente, nenhuma era mais importante para o nobre do que a honra. Sendo assim, à mulher cabia a tarefa de cuidar e resguardar tal honra. Honra que deveria ser resguardada pelas mulheres, mas que pertencia ao homem – pai, marido, irmão... – que sobre elas mantinha o poder (1988, p. 14). Sabedor disso, ao atacar diretamente a honra, mais grave ainda a honra marital, Don Juan transformou toda a sociedade em objeto de riso.

Apoiando-nos nas reflexões de Michel Foucault (1988), faz-se importante lembrar que, os discursos pedagógicos, familiares e religiosos dessa época foram criados enquanto

dispositivos de controle. Das leituras foucaultianas, depreende-se que eles tinham como uma de suas funções instaurar, controlar e preservar a honra.

Sendo assim, Renato Janine Ribeiro continua salientando que, os homens foram objeto de riso porque, enquanto guardiões da honra, não tiveram competência para administrar esses dispositivos de controle. Seja como marido, pai, irmão, autoridade pública ou religiosa, eles demonstraram fraqueza quando não souberam cuidar do que lhes fora confiado como propriedade: a mulher, ou melhor, a honra que esta apenas portava, mas que na verdade era propriedade deles (1988, p. 14).

3.2.2- Don Juan entre a liberdade do dramaturgo e a moral do religioso

É importante notar, entretanto, que, por mais que Tirso de Molina tenha transgredido as normas estabelecidas e tenha buscado a liberdade formal e temática de sua escrita, ele não se manteve imune nem indiferente ao *locus* de referência temporal e espacial no qual estava inserido.

Se o posicionamento do dramaturgo frente a sua criação já estivesse moldado pelas contradições entranhadas na própria linguagem barroca, o problema de Molina não se resumia tão somente em uma simples dificuldade de separar o demoníaco do sensual na obra de arte. As evidências nos mostram que, mais que nos demais artistas, a relação criador e criatura nesse caso é certamente influenciada pelo aspecto moral do religioso por trás do dramaturgo.

Dessa forma, avaliando o lugar de fala do dramaturgo - membro da igreja - e a visão moralista da época, pensamos ser importante associar outro aspecto a essa discussão.

Segundo Gonzáles, Tirso de Molina pretendeu mostrar que, mais que vítimas das estratégias de um voraz conquistador, as mulheres burladas por Don Juan Tenório foram vítimas da própria fragilidade de caráter. O crítico prossegue afirmando que isso pode ser percebido no comportamento apresentado por diferentes personagens femininas burladas por Don Juan Tenório. Enquanto Tísbea e Arminta¹²⁶, mulheres do povo, foram vítimas do desejo de se identificar com a nobreza, Dona Isabel e Dona Ana, mulheres da nobreza, o foram devido a pouca consistência de seus valores éticos e morais. Amparadas pela hipocrisia

¹²⁶ Tísbea, a pescadora, fora vítima da própria ambição em querer acrescentar um nobre a sua lista de conquistas e Arminta, a aldeã, ao desejar se relacionar com um nobre para ascender socialmente.

reinante nos meios sociais, elas pretendiam violar a regra que previa o sexo somente após o matrimônio¹²⁷.

Mas além da pretensão de denúncia social captada por Gonzáles, voltamo-nos para o teor moralizante presente nesta denúncia. De um ponto de vista moral, sobretudo, nesta altura da peça, as recriminações não recaem sobre o enganador, mas sobre a hipocrisia dos enganados. Molina parece destituir Don Juan de uma existência concreta e, portanto, da responsabilidade pelos próprios atos. Não sendo ele responsável pelo que faz a responsabilidade, a culpa é daquele que se deixa por ele se enredar. Além disso, ao agir como uma entidade, Don Juan só se manifestará onde e quando houver espaço propício para isso.

Apesar do teor moralizante da peça (ou quem sabe por conta dele), estamos certos de que o caráter desvelador, corrosivo e transgressor, assumido por Don Juan, contribuiu significativamente para sua estrondosa recepção junto ao público em geral. Esse traço de sua personalidade também contribuiu para sua permanência constantemente ressignificada ao longo desses quatro séculos. E, na concepção desta pesquisa, Givanni Macchia é, certamente, um estudioso que apresenta aspectos significativos da personagem capazes, portanto, de assegurar a discussão quando o assunto diz respeito à evolução de Don Juan ao longo do tempo.

3.2.3- Don Juan Tenório sob outra perspectiva

As análises de Gonzáles lançam, para a peça de Molina, um olhar sobre os elementos estéticos e sua relação com os aspectos sociais. Complementando essa discussão, Geovanni Macchia também se dirige aos fenômenos sociais, mas opta por um posicionamento crítico e de cunho existencial.

No seu estudo sobre a legenda de Don Juan intitulado *Vie, aventures et mort de Don Juan*¹²⁸ (1990), ele nega a ambição de retrair toda a história da personagem, considerando ser algo longo e já por diversas vezes realizado. Contemplando os objetivos de nosso trabalho, o que faz Macchia então é procurar sublinhar certos aspectos do

¹²⁷ Dona Isabel pretendia se entregar ao noivo Don Otávio e Dona Ana ao homem que amava, De la Mota, mas com o qual fora impedida de se casar já que fora oferecida pelo rei a Don Otávio ex noivo de Isabel. Tanto uma quanto a outra é enganada por Don Juan que se faz passar pelos dois cavalheiros. Elas só foram burladas, porque não agiram de acordo com as regras vigentes na sociedade. Agindo dissimuladamente, por meio da escrita de Molina, essas mulheres se apresentam como reflexos da hipocrisia que reina nos interstícios dos palácios seiscentistas.

¹²⁸ Vida, aventura e morte de Don Juan

extraordinário destino da personagem: os momentos de expansão, de crise, bem como seus eclipses na cena teatral e social (1990, p. 11-12).

À guisa de introdução, Macchia salienta que seu trabalho é uma tentativa de análise da vida de Don Juan no seu dinamismo, no jogo dialético entre as exigências da criação pessoal e o conteúdo anônimo da lenda, entre um herói e uma sociedade que o reclama que, o exprime e também o transforma (1990, p. 11). Primordialmente o que aproxima os estudos de Macchia aos interesses de análises do trabalho proposto aqui é essa relação da existência da personagem com os aspectos individuais e sociais.

Sobretudo, nos interessa no debate de Macchia a compreensão segundo a qual, Don Juan é mais que uma personagem, é um sentimento, um fenômeno pertencente a uma sociedade, a um grupo social responsável por exprimi-lo e por transformá-lo: um mito – embora o crítico não pronuncie a sentença final, suas palavras expressam essa compreensão. Pois, se não pela perspectiva mitológica, como seria possível explicar o fenômeno do donjuanismo que subsiste há pelo menos três séculos ou mais? Como explicar a vitalidade e a impressionante imortalidade dessa personagem?

Estas são algumas das interrogações de todo e qualquer estudioso que se propõe a compreender o nascimento, a existência e a permanência de Don Juan. Giovanni Macchia diz não acreditar que a arte e a moral, que colocaram Don Juan em cena, consigam explicar a permanência e vitalidade da criação ficcional pela passagem dos séculos. Por isso, o que faz é, a partir dos textos literários, tentar entender os momentos significativos da vida e das transformações da personagem desde sua emergência.

Sobre o nascimento de Don Juan, Macchia reafirma que não se sabe em qual momento nasceu a ideia de Don Juan, mas também confirma que certamente a lenda, tal como a concebemos hoje, emergiu com a personagem Don Juan Tenório criado por Tirso de Molina no século XVII. O ateísmo, o petrarquismo e o maquiavelismo, são, na concepção do crítico italiano e estudioso da literatura francesa, constitutivos de Don Juan. Em suma, obedecendo aos princípios metodológicos escolhidos para seus estudos, Macchia analisa a emergência de Don Juan como fruto dos sentimentos de uma época, de um povo, de uma cultura. Sendo assim, ele analisa o donjuanismo como fruto dos sentimentos que insurgiram com/ e a partir da Renascença.

Macchia começa por ressaltar a vitalidade e dinamismo encontrados no caráter transgressor e contestador, constitutivos da época e, conseqüentemente, expressos nas ações da personagem de Molina. De acordo com ele, a grande contestação operada por Don Juan

teria sido em relação ao gosto pela morte. Para o crítico, o donjuanismo fora o mais violento protesto contra o culto da morte instaurado entre os séculos XVI e XVII.

Para contrapor-se a morte, Don Juan Tenório fez de si mesmo uma celebração da vida. E isso se deu pela sexualidade, pelo uso do corpo. Ao enaltecer a vida por meio do vigor sexual, fatalmente, Don Juan Tenório se distanciou tanto do ideal professado por Platão, quanto do celestial cultuado pela fé disseminada pelo cristianismo. Fazendo isso, a personagem de Molina se aproximou da vida concreta e dos desejos e vontades que ela nos oferece. Mas contraditoriamente foi em razão de sua necessidade de celebrar a vida que Don Juan foi levado à morte.

Sem receios em reivindicar o material em detrimento do ideal, sem preocupações em buscar como, possivelmente, diria Platão, uma forma de amor mais grosseira, o amor físico, Don Juan se fez dono de um corpo negado pelo idealismo platônico e, por séculos, encoberto pelos véus da fé medieval. Enfim, ele se fez dono de um corpo e espírito que, para satisfazerem seus desejos, necessitam dos prazeres terrenos especialmente aqueles reivindicados pela sexualidade. Segundo Macchia, “*Don Juan représente la terre sans le ciel, avec ses délices immédiates et concrètes.*”¹²⁹ (1990, p.14). E, sendo assim, inicialmente, sua maior transgressão foi mesmo contra os valores cultivados pelo cristianismo.

Observando os pontos de convergência e de divergência, nossa intenção até aqui foi estabelecer um diálogo entre os estudos de González que analisa a personagem de um ponto de vista da criação estética e do lugar de fala do escritor; de Janine Ribeiro que avalia Don Juan na relação com a honra, um dos maiores pilares da sociedade seiscentista e; de Macchia que analisa a criação ficcional na sua relação com os sentimentos das sociedades que a criam, recriam e a exprimem. Todos esses estudos reivindicados por nosso trabalho procuram lançar um olhar sobre a criação de Don Juan para a qual Tirso de Molina abrisse as cortinas no século XVII. Mas, ainda que nenhum deles, diretamente, formule tal afirmativa ou chegue a tal conclusão, percebemos que nas entrelinhas de seus estudos está entredito que, Don Juan Tenório ocupou os espaços sociais de uma época em transição entre o mundo clássico e o mundo moderno.

De posse dessa compreensão, ressaltamos que, regido pelos valores supremos que prefiguravam a modernidade, a racionalidade que, naquele momento, colocava o homem no centro das reflexões em detrimento das leis divinas foi o princípio geral que moldou o comportamento de Don Juan Tenório. Contudo, a audácia da personagem criada pelo

¹²⁹ Don Juan representa a terra sem o céu, com suas delícias imediatas e concretas.

dramaturgo espanhol, se confrontaria com os valores éticos, morais e religiosos da sociedade em geral.

Entretanto, ao observamos as evidências, notamos que o primeiro e maior confronto de Don Juan não vinha de fora, mas de dentro de seu criador. Notadamente, depois de colocá-lo em cena, o audacioso dramaturgo, Tirso de Molina, não fora capaz de silenciar a voz moralista do religioso Frei Gabriel Téllez. A incompatibilidade entre a liberdade do dramaturgo e o conservadorismo do religioso, que habitam o mesmo Ser, fica evidente para nós nos momentos finais da peça.

Diante da incoerência entre um e outro, torna-se perfeitamente compreensível para nós que a irreverência libertária, demolidora e protestadora de Don Juan, sobre a qual falam os críticos, só poderia conhecer um destino: a punição. Essa prerrogativa se confirma nas últimas ações da peça descritas na voz Catlinón. Tanto quanto a vingança do nobre traído, nessa descrição se evidencia a voz moral do religioso. Segundo o servidor, apertando-lhe a mão até tirar-lhe a vida disse Don Gonçalo a Don Juan: “Deus me manda que assim te mate/castigando teus delitos;/quem tal faça, que tal pague.”(2004, p. 273).

Mesmo que efetivamente não demonstre arrependimento nem culpa, antes de ser levado pelas mãos do comendador, Don Juan pede a estátua de pedra (Don Gonçalo) que lhe permita, pelo menos, a confissão para absolver-lhe ou, quem sabe, atenuar-lhe o peso dos pecados. Embora use o arrependimento como tentativa de se livrar da morte, Don Juan não escapou da vingança dos homens ou da punição celestial. Seu pedido foi em vão! Pelas mãos das mais poderosas instituições de seu tempo, o clero e a nobreza, fora conduzido às chamas do inferno!

Mas se o espírito demolidor, transgressor e diabolicamente humano, constitutivo do Ser fictício de Molina tenha sido o responsável por sua punição, esse mesmo espírito também contribui para que o público o amasse elevando-o a *status* de mito do mundo moderno.

3.3- A Configuração do mito

Quando arrastaram Don Juan para o fogo do inferno, exemplarmente punindo-o com a morte, nem Don Gonçalo, nem o Frei Gabriel Téllez previam que agiam demasiado tarde. A redenção de Don Juan já tinha lugar cativo no imaginário popular! Ele já havia se transformado em um mito. E como tal, quando conheceu a morte, Don Juan já havia se apoderado dos desejos e vontades dos homens, a despeito deles mesmos.

Confirmando a nossa proposição anterior sobre o mito, em seu livro *O amor e o Ocidente* (1988), Denis de Rougemont dirá que o caráter mais profundo do mito “é o poder que exerce sobre nós geralmente à nossa revelia” (1988, p.20). A força que emana de uma história, de uma personagem ou mesmo de um acontecimento, exercendo sobre os homens um domínio alheio às próprias vontades, é que faz com que sejam reconhecidos como mitos.

Mas além do poder exercido sobre os indivíduos, acertadamente lembra Rougemont, que o mito se posiciona para além de qualquer julgamento racional. Isso porque “seu enunciado anula qualquer crítica, reduz a razão ao silêncio ou pelo menos, a torna ineficaz.” (1988, p. 20).

Aliadas ao nosso entendimento, as considerações tecidas por Rougemont sobre o mito são caras, não só pela ampla recepção de suas análises enquanto fonte de pesquisas, mas pela clareza conceitual. Segundo ele, além do poder sobre as decisões individuais que caracterizam o mito como tal, existem outros aspectos que o denunciam. Tais aspectos vão, desde a relação com a autoria – em geral o autor é desconhecido –, até a presença do elemento sagrado.

De nossa parte, pensamos que o sentido da obscuridade é certamente um elemento que merece maior atenção. Certamente a relação com a subjetividade humana, é um dos importantes fatores responsáveis por alimentar a presença, a retomada e a ressignificação do mito. Em Don Juan mesmo essa posição se confirma.

O mito só existe porque existe interesse em obscurecer sua origem e sua dimensão. Ele se apresenta como necessidade de obscurecer o que não pode ser declarado perante as normas, regras, leis... . É nesse sentido que afirma Rougemont, “não haveria mitos se fosse lícito limitar-se às certezas e exprimi-las de forma clara ou direta.”(1988, p. 21) O mito, diz ele, é um atenuante para aquilo que não pode ser diretamente expresso, ele

desponta quando se torna perigoso ou impossível confessar claramente certo número de fatos sociais ou religiosos, ou de relações afetivas, que todavia, se deseja conservar ou que é impossível destruir (ROUGEMONT, 1988, p. 21)

As palavras de Rougemont permitem-nos inferir que tanto as ameaças que Don Juan representou para a sociedade, quanto a atração que exerceu sobre o imaginário moderno se devem ao fato de ele permitir ao homem secretamente desfrutar daquilo que não podia ser revelado ou confessado claramente. Por lidar com o lado obscuro do homem, a personagem acabou se constituindo em uma espécie de discurso silencioso dos desejos de povos e culturas de várias épocas e lugares diferentes.

Rougemont lembra ainda que, em decorrência da obscuridade, o mito se torna essencial para fazer coexistir o ser de razão e de imaginação que é o humano. Isto porque,

A obscuridade do mito nos permite, portanto, aceitar seu conteúdo disfarçado e desfrutá-lo na imaginação, mas sem tomarmos uma consciência bastante clara para que a contradição se manifeste. Deste modo, determinadas realidades humanas que sentimos ou pressentimos como fundamentais estão fora do alcance da crítica. O mito exprime essas realidades, na medida em que nosso instinto o exige, mas também as disfarça, na medida em que seriam ameaçadas pelo grande desprezo da razão. (ROUGEMONT, 1988, p. 21)

Pelas palavras de Rougemont parece viável afirmar que além dos conflitos com as leis, normas e regras sociais, o mito nasce e sobrevive em permanente embate entre as forças contrárias que habitam um mesmo ser.

Mas se nasce do embate entre as forças contrárias, o mito é, ao mesmo tempo, um atenuante dos seus efeitos. Em sua história mítica, Don Juan permitiu ao homem conviver com a fé e com a dúvida, com o desejo de amor romântico e com os desejos eróticos. Anulando o critério crítico da razão que segundo Descartes (1985), caracteriza o humano, o donjuanismo não só possibilitou como também estimulou ao homem moderno desfrutar da insensatez, outra condição da existência humana.

3.3.1- O mito invertido de Don Juan

Mas ainda que de modo geral, tudo que destaque sobre o mito possa ser perfeitamente atribuído a Don Juan é importante ressaltar que em suas considerações Rougemont se dirige a Tristão. O estudioso considera Tristão e Isolda como um mito do amor ocidental, o qual antecede a Don Juan.

Em verdade, Rougemont analisa Don Juan também como um mito, mas um mito invertido do amor cavalheiresco de Tristão. Ele vê a figura de Don Juan enquanto um ser menos sublime que Tristão. Em seus estudos, Rougemont identifica em Don Juan traços “da maldade e perfídia” constitutivas da época em que se deu a emergência do mito moderno. Em razão disso alguns estudiosos falarão com certo ressentimento da abordagem pejorativa de Don Juan que faz Rougemont.

Apesar da visão negativa de Rougemont, pensamos não ser lícito dizer que o crítico tenha sido demasiado inflexível. Don Juan é sim um mito invertido de Tristão, mas isso não ocorre porque seja melhor ou pior, mas porque pertence a outra época. Talvez a falha

de Rougemont, se ela houver, esteja em ter julgado sem considerar esse elemento evidente. Pois é necessário considerar que Don Juan é fruto de uma época que se caracteriza pelo desejo de se contrapor aos valores, regras e normas estabelecidos.

A sublimação ou o cortês do cavalheiresco amor de Tristão e Isolda não caberiam em Don Juan. E mais claro ainda é o fato de a existência de Don Juan está condicionada à violação dessa nobreza de sentimentos que caracteriza o amor do cavaleiro medieval. Ademais diferentemente de Tristão, Don Juan não pertence a uma ordem maior, seus direcionamentos são só seus. São individuais e individualistas.

Como bem lembra Ian Watt no seu livro *Mitos de Individualismo Moderno* (1997), o nascimento de Don Juan “coincide” com o nascimento da modernidade. Sendo assim, seu comportamento é marca do nascimento do individualismo moderno. Don Juan está o tempo todo centrado em si mesmo. Seu projeto, se existir um, é de liberdade, de autonomia. Por isso, quer seguir seu próprio caminho e não o dos outros. E mais, quer segui-lo só.

Além da ausência de um compromisso com as instituições sociais, Don Juan é um nômade solitário, sem família, esposa ou filhos. Sua única companhia é o servidor. Mas, mesmo o laçao é na peça apenas um recurso estético e moral/ético. Alguém que ao interpor entre as peripécias do amor e os sentimentos dos outros, evidencia o coração de pedra, o descompromisso, a liberdade e independência do amor.

Catlinón não é um amigo ou um confidente, porque para Don Juan o outro não existe e, se existir, não lhe importa. Não sente falta de amigos e também não é tomado por dúvidas, nem por sentimentos de qualquer espécie. Centrado em si mesmo e no próprio projeto, não sente falta de conselhos, não precisa ouvir, nem se consolar com ninguém. O outro só lhe interessa enquanto parte de seu jogo de sedução. Com qualquer um que se relacione, estabelece somente parcerias que duram até o final de um jogo de conquista.

Os conflitos envolvendo paixão, casamento, adultérios os quais gravitam em torno de Tristão e Isolda, foram superados por Don Juan. Mesmo que coloque em evidência uma série de contradições tais como vida e morte, o mundano e o celestial, o que efetivamente caracteriza Don Juan, nesse contexto, é a ausência de culpa e de conflitos. Embora toque os mais obscuros e irracionais sentimentos do homem, Don Juan é um Ser livre. Ele é leve e em si mesmo não apresenta medos, dúvidas, mágoas, culpa, remorso...

Longe de ser um cavaleiro medieval, que de dentro de uma confraria parte em busca do Sant Graal como o fora Tristão, voltado exclusivamente para si mesmo, Don Juan é o cavaleiro solitário das horas incertas. Ele está em busca do que há de não sagrado, mas de pervertido em cada um.

Diotima, personagem de *O Banquete* de Platão, certamente diria que Don Juan é a encarnação de Eros e como tal é um terrível caçador a espreita, esperando a menor distração ou fraquezas de suas presas (2010, p. 148). Mas a diferença entre a visão de Diotima e os desejos humanos alimentados pelo mito de Don Juan, está no fato de que estes últimos não quererem manter-se vigilantes, muito menos pretenderem esquivar-se dos ataques de Eros. O que desejam e precisam é encontrar condições de desfrutar daquilo que Eros promete sem serem acometidos pela avaliação moral ou crítica dos outros ou da própria consciência. E, conforme nossas análises, enquanto mito, Don Juan contempla, no homem moderno, esse desejo.

Em vez de um ideal amoroso, do amor eterno e fiel de uma única mulher, Don Juan busca em todas elas as delícias oferecidas pelos prazeres do corpo. Ele não se tornou mito por seus sentimentos amorosos, nem muito menos por devotar seu amor a uma única mulher. Enquanto Tristão o tornou por alimentar os ideais de cavaleiro, de nobreza, Don Juan o torna por alimentar os desejos mais livres e egoístas em cada um de nós. Giovanni Macchia resume a discussão. Segundo ele, o amor é uma invenção do século XII, mas o erotismo com todas as suas degenerações e loucuras, foi inventado pelo século XVII quando este inventa Don Juan (1990, p. 15).

3.3.2- O mito moderno

Em sua trajetória, Don Juan se constitui num paradoxo. Assim como repudia o sagrado, existe em razão dele. Enquanto mito, não é nem sensação nem razão, mas é paralelamente governado pelas duas forças. O mito de Don Juan só poderá ser mito num mundo cujo homem se descobre como ser não só de espírito, mas de carne, dono de um corpo que se manifesta para além de suas escolhas. Das meditações de Rougemont acerca da relação do mito com o obscuro, poder-se-ia concluir que Don Juan só poderia existir em um mundo cujas forças claras das luzes da razão, num embate permanente, dialogam com as forças do obscurantismo.

Mas é Ian Watt (1997) que complementa esta discussão quando nos traz o individualismo como traço mítico de Don Juan. Watt constrói uma definição simples a qual adotará como uso no reconhecimento dos mitos modernos sobre os quais se propões a

pensar¹³⁰. Para ele, “o mito é uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade.” (1997, p. 16)

Esta simplificação do conceito se deve ao fato de o autor observar nos mitos que analisa características próprias e diferenciadoras daqueles anteriores à modernidade. A vida nômade e solitária, desapegada de qualquer tipo de relação ou vínculo afetivo se destaca como uma dessas características. Don Juan é fruto do sentimento de liberdade individual que se contrapôs ao sentimento religioso que se disseminou na Europa durante o período da Reforma e Contra-Reforma. Esse reconhecimento da individualidade se coadunará com os desejos dos homens que renascem e se descobrem como seres independentes e livres. Por isso, acertadamente, dirá Watt ser a classificação de mito atribuída a Don Juan legítima e perfeitamente aceitável desde que seja sucedida pelo adjetivo “moderno”. As leituras nos levam a percepção de que é possível interpretar o mito de Don Juan não como explicação de um fenômeno, mas sim como representação das “origens” e das “transformações” da atitude individualista, tal como propõe Watt.

Por meio de Rougemont e Watt, é possível concluir que com um conteúdo crítico disfarçado pelo riso, portanto, de maneira dúbia, fazendo manifestar as contradições entre o cartesianismo e as pulsões sexuais, colocando-se para além da crítica, o mito de Don Juan atravessou a modernidade fixando em pêndulos opostos os desejos e instintos do indivíduo de um lado, e, as regras e interdições que zelavam pela ordem e progresso de outro lado. E, é pela batalha desencadeada entre esses dois polos que habita o indivíduo moderno, que o mito de Don Juan foi constantemente reivindicado. Foram esses dois polos que fizeram de Don Juan um mito moderno e, do mesmo modo, estamos convencidos de que foram eles os responsáveis por sua retomada em diferentes épocas e culturas no curso da modernidade. Sobretudo, nos é cara a ideia de que em razão disso Don Juan se apresenta como a personagem que funda a obra romanesca de Milan Kundera nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”.

3.4 - Don Juan depois do Burlador

Não se sabe ao certo, desde quando o donjuanismo alimenta o imaginário popular. Se é anterior ou não à personagem de Tirso de Molina, é uma pergunta para a qual não se terá

¹³⁰ Dom Quixote, Don Juan, Fausto e Robinson Crusoe.

resposta jamais. Certeza só há uma, desde que esse escritor colocou Don Juan diante do público, desde que fez dele a configuração de um mito, de um modo ou de outro, o donjuanismo nunca mais saiu de cena.

Em seu *Dictionnaire de Don Juan*¹³¹, o francês Pierre Brunel (1999) apresenta uma lista de sucessores de Don Juan Tenório cuja extensão fornece uma dimensão não só do estrondoso sucesso, mas também da pluralidade atingida pela criação ficcional. Com essa espécie de catálogo dicionarizado, Brunel permite ver, sobretudo, a surpreendente capacidade de Don Juan para, na sua condição mítica, exprimir o imaginário, geralmente encoberto e podado pelos discursos oficiais. Embora se tenha uma gama considerável de Don Juans, acredita-se que, em sua trajetória, dialogando com os elementos individuais e sociais, a personagem conheceu momentos relevantes de ruptura, transformações e mesmo decadência. Desses momentos fez-se aqui a opção por três deles: a versão de Molière, de Mozart e de Soren Kierkegaard.

Ainda no século XVII, na peça intitulada *Don Juan ou Le Festin de Pierre*¹³², com Molière, Don Juan Tenório extrapolou os limites territoriais e chegou à França. Já no século XVIII, com os libertinos¹³³ dos romances literários, ele conheceu a decadência. Mas animados pela música de Mozart, no final desse mesmo século, a vivacidade e o brilho constitutivos da personagem originária foram resgatados das mãos dos libertinos. Finalmente, de um ponto de vista estético e filosófico, em *O Diário do Sedutor* publicado no século XIX por Soren Kierkegaard, Don Juan se tonaria o gênio da arte de seduzir.

As três etapas donjuanescas por nós escolhidas são representativas não só pela qualidade ou pela envergadura dos intelectuais os quais, a partir de um projeto estético próprio, em suas épocas e culturas, se ocuparam em colocar em cena o donjuanismo. Elas se destacam em função daquilo que estética e historicamente representam na evolução da legenda de Don Juan.

¹³¹ Dicionário de Don Juan

¹³² Don Juan ou O Banquete de Pedra

¹³³ Giovanni Macchia nos informa que os libertinos tiveram suas raízes na Renascença italiana. Segundo o estudioso, eles se caracterizam por seus espíritos livres e fortes. Por serem ateus declarados, donos de inteligências sutis, proclamavam a independência e autonomia da razão, desprezando as suposições, bases das falsas crenças, das superstições e da fé. Conforme Macchia, os libertinos foram corrompidos pelo erotismo dojuanescos, mas em razão da necessidade de proclamar as estratégias racionais sobre suas vítimas, os libertinos subtraíram a leveza e o riso característico de Don Juan (1990, p. 42-43). De nossa parte, notamos que os libertinos não só foram corrompidos por Don Juan, como afirma Macchia, como em suas ações extremadas de uma racionalidade quase cruel, corromperam, no século XVIII, o donjuanismo tal como veremos mais adiante.

3.5 - Da poesia à prosa: a intelectualização de *Don Juan com Molière*.

Jean-Baptiste Poquelin, o reconhecido comediante francês Molière (1622-1673)¹³⁴ apresentou em 1665, uma versão da peça de Molina. Sob o título de *Don Juan ou le Festin de Pierre* a peça de Molière continha cinco atos.

Para Giovanna Macchia (1990) e Laymert Garcia dos Santos (1988), a evolução decisiva de Don Juan se deve a Molière. Ao proferirem tal sentença, os dois estudiosos se amparam no fato de que, ao contrário dos predecessores, Molière deu à personagem de Don Juan elementos novos, tanto do ponto de vista formal, quanto temático. Do ponto de vista formal, aderindo à prosa, Molière abandona os versos que embalaram a personagem na peça de Molina. Já do ponto de vista temático, conservando e, ao mesmo tempo, aprimorando os aspectos críticos e da sedução, em *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, a personagem adquire uma força nova. O adensamento e complexidade dos aspectos da crítica e da sedução adquirido com Molière acentuam o lado cínico e mesmo diabólico que, em Don Juan Tenório, tanto agradaram ao público de Tirso de Molina.

A partir de um olhar crítico literário, para Macchia, o diabólico e a criticidade resultam da relação com a prosa, bem como, da filiação crítica do teatro de Molière. Mas, de um ponto de vista sociológico, Laymert Garcia dos Santos dirá que a intensificação do diabólico, observada no Don Juan francês, advém do discurso calculado, o qual reproduzia os discursos constitutivos dos projetos da racionalidade moderna. Em Molière, Don Juan nega definitivamente a fé e, continuamente, professa a crença na razão. Interrogado por seu criado Sganarelle sobre em que acredita, responde o blasfemador, « *Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit* » (1999, p. 94)

É possível que a perspectiva dos olhares dos dois estudiosos garanta uma compreensão mais clara e um pouco mais complexa sobre a evolução da personagem prevista pela peça *Don Juan ou Le Festin de Pierre*.

Discordando das críticas quanto à qualidade do trabalho de Molière, Givanne Macchia relata que, sob diversos protestos, com esse dramaturgo, Don Juan transmutou da poesia para a prosa. E se, por um lado, a mudança formal pudesse talvez explicar o insucesso da peça, já que, em geral, o público preferia a limpidez dos versos alexandrinos, por outro

¹³⁴ Fonte, educação.uol.com.br/biografias/moliere.jhtm –Consulta realizada em 25/05/2013.

lado, conforme Macchia, esse foi um dos fatores que contribuiu para uma considerável intelectualização da personagem.

Com a narrativa em prosa, em *Don Juan ou Le Festin de Pierre* o ritmo das ações foi reduzido drasticamente. O que fez acentuar a reflexão e a apresentação indireta dos fatos em contraposição à objetividade características da peça de Tirso de Molina.

Refletindo sobre a questão, Laymert Garcia dos Santos, começa observando que a versão de Molière é concebida “muito ao gosto do espírito francês: pouca ação muito discurso” (1988, p. 27). Conforme suas considerações, enquanto em Tirso de Molina a ação era transformada em discurso, em Molière, o discurso suprime por completo a ação. Garcia dos Santos entende que, em Molière não há uma simples redução da ação, mas sim completa ausência dela.

Vale ressaltar que nem todos veem com bons olhos essa anulação da ação em favor do discurso. Ian Watt (1997), por exemplo, entende ser ela prejudicial à imagem do mito na medida em que prejudicou o vigor e a força vital conferidos à personagem no texto original. Para ele, a redução da ação descaracterizou e retirou a leveza e alegria que tanto agradaram em Don Juan.

Garcia dos Santos por outro lado, entende a supressão da ação em favor do discurso algo positivo para a evolução de Don Juan. Especialmente porque é em função disso que a personagem se tornará de fato um sedutor.

3.5.1- Do Burlador ao Sedutor

Nas considerações de Garcia dos Santos, Don Juan, do modo como é hoje concebido – como sedutor – só existe a partir da versão de Moilière. Ele destaca que quando não se fazia passar por outro, o Don Juan de Tirso se utilizava de falsas promessas. Observando esse aspecto, para o estudioso, é somente com Molière que Don Juan não só se estabelece, mas nasce como sedutor. Ainda nas concepções de Garcia dos Santos, em *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Don Juan Tenório não era um sedutor de mulheres, era um enganador, um burlador, como o próprio título da peça já anunciava (1988).

Diferentemente de seu antecessor que não traz no título o nome da personagem, mas um adjetivo caracterizador dela – burlador –, Molière destaca no título a centralidade da personagem, que agora não é mais o burlador, mas sim o enredador. Os estudos de Macchia e Laymert Garcia dos Santos nos conduzem a percepção de que, com Molière, Don Juan realmente perde em ação, mas ganha em reflexão. Perde mais uma vez em objetividade, mas

com a apresentação indireta dos fatos, ganha em complexidade e em refinamento estético. Por conta dessa capacidade do uso articulado da palavra adquirido no teatro francês Don Juan transmuta da condição de burlador para a de sedutor.

Don Juan não precisa mais enganar, porque agora consegue convencer e convence por meio da lúbia associada ao cálculo. A capacidade de convencimento se dá pelo fato de que a personagem se intelectualizou tal como sugere Macchia. O poder do discurso envolvente denota a capacidade de uma articulação impensada em Don Juan Tenório. É por isso que, nas palavras de Laymert Garcia dos Santos, a característica principal do sedutor de Molière “não é a sua sensualidade desenfreada, mas sim sua lúbia irresistível. Sua sedução não cala fundo nos corpos, mas confunde os espíritos. Este Don Juan fala sobre sua sedução... e seduz falando” (1988, p. 27). Em qualquer embate verbal, seja com o pai, com o servidor ou com os credores Don Juan é imbatível. Nesse sentido, o sociólogo conclui suas análises mostrando o cálculo, o estratagema como condutores desse discurso. Em suas palavras,

o que faz Don Juan falar tão bem, o que torna sua lúbia irresistível, não é a emoção que tomaria conta de sua voz, não é o brilho tocante que a franqueza dá às palavras - é a frieza do cálculo, a precisão e a velocidade do raciocínio. Pois a única coisa em que este Don Juan acredita, é que dois mais dois são quatro, e quatro mais quatro, oito. E consequentemente, fala como um tratado de lógica. (GARCIA dos SANTOS, 1988, p. 27-28)

Sendo assim, enquanto o Don Juan de Molina afirmava e agia dentro de suas certezas irrefletidas, Don Juan agora interroga e calcula. Se “o burlador de Sevilha dizia: Tenho tempo, muito tempo para me redimir, Don Juan pergunta: Quanto?” (1988, p.29). É assim que, amparado pelo raciocínio lógico, Don Juan descobre o porquê da hipocrisia.

3.5.2 - A hipocrisia

Por meio das ações turbilhonárias, Don Juan Tenório de Tirso de Molina fez cair a máscara da honradez que revestia desde a nobreza até às classes populares. Desnudando a hipocrisia constitutiva do tecido social de seu tempo, por meio do cálculo, a criação de Molière faz mais do que desnudar a hipocrisia, ele descobre porque reina a hipocrisia. Em suas conclusões, ela reina porque “é o vício da moda, o vício privilegiado”. Ele chega a uma percepção mais profunda, a percepção de que “só a hipocrisia permite encobrir o cálculo com a máscara dos valores renegados. A hipocrisia é o cálculo em ação” (GARCIA dos SANTOS, 1988, p. 28).

Para desmascarar as hipocrisias de seu tempo, Don Juan Tenório, assim como as “vítimas” burladas, desnudou-se de qualquer honradez e caráter. Por sua vez, Don Juan de Molière só consegue compreender o porquê da hipocrisia que reina em seu tempo porque todo o seu ser é revestido de hipocrisia. A hipocrisia que descobre Don Juan e que o reveste por inteiro foi o germe que havia fundado e alimentado Tartuffe (Tartufo), a mais célebre personagem de Molière e uma das maiores criações do teatro moderno.

Finalmente, Geovanne Macchia (1990) dirá que em Molière Don Juan não é mais inculto como seu ancestral e isso lhe dá uma consciência de si, visivelmente, ausente em seus predecessores. Essa consciência de si, aliada ao cálculo, não só permitiu, mas contribuiu para o surgimento dos maiores estrategistas da sedução que conhecemos: os libertinos.

3.6 - Donjuanismo e libertinagem: a decadência do mito

Donos de espíritos fortes, pensadores livres, ateus declarados, inteligências sutis que proclamam a independência e a autonomia da razão, suspeitando dos sentimentos, bases das falsas crenças, das superstições e da fé, contaminados e corrompidos pelo contato com o donjuanismo, os libertinos aplicarão seus princípios ao domínio erótico e povoarão as páginas dos romances literários setecentistas.

O princípio da racionalidade e do utilitarismo aplicada ao sexo que caracterizou o século XVIII, tal como disse Foucault (1988), pode perfeitamente ser observado na literatura de Choderlos de Laclos (1741-1803)¹³⁵. Em seu romance epistolar, *As Ligações Perigosas* Laclos narra as táticas e ofensivas empreendidas pelo Visconde de Valmont – o praticante da sedução – e a Marquesa de Merteuil - a idealizadora da situação e guiadora dos passos de Valmont – que mais se aproximam daquelas utilizadas por um general.

Especialmente para a Marquesa de Merteuil, o amor é algo para ser usado em seu favor, não pra deixar que involuntariamente lhe aconteça. Os sedutores de Laclos acentuam ao extremo o maquiavelismo, sentimento que, juntamente com o ateísmo, triunfou sobre o petrarquismo, e como já dissera Macchia, contribuiu significativamente para a emergência de Don Juan um século antes. Assim, usando desse precedente do donjuanismo, como atentos e aplicados seguidores de Maquiavel, Valmont e Merteuil agem pautados no que se poderia denominar de uma verdadeira “arte da guerra”.

¹³⁵ literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagens/23/artigo134390-1.asp

O satanismo refinado condutor das estratégias da Marquesa de Merteuil e das ações de Valmont, não só subverte muitos dos princípios do donjuanismo, como também acentua, até as últimas consequências, as características preexistentes na personagem fundadora. Tal como ocorre com o maquiavelismo, ou melhor, aliado a ele, a necessidade de poder sobre o outro, que já se fazia presente na personalidade de Don Juan Tenório, ganha aqui uma dimensão bem mais devastadora e cruel.

Segundo Macchia, o patamar de refinamento maquiavélico conseguido pela Marquesa, por exemplo, parece mais forte e mais refinado que aquele de Iago, e segundo o crítico literário, por todos os meios, ele visa obter, o poder e a superioridade sobre todos os outros. (1990, p. 42-48)

Em *As Ligações Perigosas*, Laclos dá a ver como o refinamento satânico das ações racionalmente orquestradas pela Marquesa Merteuil e praticadas pelo Visconde Valmont se contrapõem a irracionalidade de Madame Tourvel. Se o uso da razão propagado pelas luzes, faz dos dois primeiros, especialmente da Marquesa, sujeitos das próprias ações, a entrega irrefletida ao amor faz de Madame de Tourvel objeto. Sucumbindo à irracionalidade da paixão ela se reduz à condição de escrava dos próprios sentimentos, e, neste contexto, apaixonar-se equivale a descontrolar-se, e perder o controle das coisas é propiciar a desordem. Desordem própria de quem é conduzido pela obscuridade dos sentimentos e não pelas luzes da razão. Aquilo que esteticamente narra Laclos é aquilo que mostra Foucault a partir de uma história da sexualidade (1988). Com a figura do libertino, a literatura setecentista representou de modo cortante os propósitos dos iluministas em estabelecer definitivamente uma supremacia da razão em detrimento da sensação, de sufocar a qualquer custo as latências humanas.

Aqui, a breve incursão no romance de Laclos possibilita uma percepção daquilo em que se transformou Don Juan tornado libertino.

Acertadamente Machchia nos diz que, na pele dos libertinos, Don Juan perde todo o fogo e a audácia juvenil de seu ancestral espanhol. Ele se gela, quer não somente traduzir sua doutrina nos fatos, mas de modo desdenhoso, proclamá-la em seguida (1990, p. 42-48). Confundindo-se com a crueldade, com Valmont e Merteuil, o donjuanismo não só perde a vivacidade e muito de seu brilho inicial, como também sofre um golpe fatal. Com a diligência fria e calculista de Merteuil sobre as ações de Valmont, a mulher, que era considerada por Don Juan Tenório um Ser fácil de ser burlado, torna-se o burlador. Enganado pela amante, Valmont, o aparente burlador, é burlado por uma mulher, algo jamais imaginado por Don

Juan Tenório. E, de acordo com Macchia, esse é o grande golpe sofrido por Don Juan e é também aquele que encerra um ciclo da carreira do Don Juan o libertino (1990, p. 47-48).

Segundo Macchia, no século dos libertinos, a personagem sofre duros golpes, sua imagem é degradada. Quando não era assim nos romances, diz o crítico, ele se tornava um fantoche nos teatros. Torna-se doente e a doença e a morte sempre encerram o espetáculo (1990, p. 47-48). É somente no final do século XVIII que o brilho e vivacidade contidos na ideia de Don Juan são recuperados pelo musical Mozart. Com Mozart, o donjuanismo é libertado das garras da libertinagem.

3.7 - O erotismo musical de Mozart

3.7.1- A revitalização do mito

*Don Giovanni ou l'empio punito*¹³⁶, foi musicado por Wolfgang Amadeus Mozart (1719-1787)¹³⁷ a partir do libreto de Lorenzo Da Ponte e apresentado pela primeira vez em Praga em 1787. Embora não negue a importância de Da Ponte¹³⁸, tal como a maioria dos estudiosos, Pierre Brunel (1999) destaca que nesta variação de Don Juan, mais que a escrita, a música é a responsável por sua grandiosidade.

Nesse sentido, Soren Kierkegaard(1813-1855)¹³⁹, começa suas análises em *Les Étapes Érotiques Spontanées ou L'érotisme Musical*¹⁴⁰ (1943a) afirmando que “*Grâce à son Don Juan, Mozart entre dans ce petit groupe d'hommes immortels dont les noms et les oeuvres ne seront jamais oubliés, car l'Eternité en gardera souvenir.*”¹⁴¹ (1943a, p. 42). As considerações de Kierkegaard foram impulsionadas pela relação inovadora da personagem com a música. Isso, segundo o filósofo, dá a Don Juan uma vivacidade e força jamais identificadas em sua trajetória.

De acordo com Kierkegaard, em *Don Giovanni*, Mozart conseguiu a unidade recíproca entre os atributos primeiros de qualquer obra clássica: a ideia e a forma. Para ele, no

¹³⁶ Don Giovanni ou o dissoluto punido.

¹³⁷ Educação.uol.com.br/biografias/mozart/jhtm

¹³⁸ Tanto é assim que Mozart encontrou em Da Ponte o escritor de três de suas óperas maiores: *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1789) . – Ver melhor em *Dictionnaire de Don Juan* de Pierre Brunel(1999, p. 671).

¹³⁹ Fonte -Educação.uol.com.br/biografias/kierkegaard/jhtm- Consulta realizada em 25/05/2013

¹⁴⁰ *As Etapas Eróticas Espontâneas ou O Erotismo Musical*

¹⁴¹ Graças a seu *Don Juan*, Mozart entra neste pequeno grupo de homens imortais cujos nomes e obras jamais serão esquecidos, pois a Eternidade lhes manterá na lembrança.

musical, Don Juan é uma abstração, uma ideia. Sendo assim, a música intervém, “« *non pour accompagner, mais pour révéler l’idée elle-même, révéler son essence propre la plus intime*¹⁴² ». E, é por isso que, em sua opinião, « *Mozart occupe, grâce à son Don Juan, la place la plus haute*¹⁴³ » entre os imortais (1943a, p. 48-49). Entre vários outros aspectos, as análises de Kierkegaard dão uma dimensão da grandiosidade e, por conseguinte, da importância dessa ópera para os estudos referentes a Don Juan. Especialmente dos estudos a respeito do erotismo e da sensualidade em Don Juan. Pois como bem assinala Ian Watt – com a ajuda das reflexões de Kierkegaard –

Don Juan não é tanto quanto se possa supor um indivíduo consciente da condição de “carne encarnada”(91), ou “inspiração da carne pelo espírito da carne”(87); existindo onde “não há lugar para a linguagem, nem para os pensamentos da mente sóbria”(88), ele é “a energia do desejo sensual”(98). Eis, portanto, a razão pela qual, para Kierkegaard, a ópera de Mozart é “a melhor” de todas as óperas: porque nela Mozart expressou toda a força do desejo sensual, que é realmente uma experiência de natureza mais musical do que verbal. “Sensualidade” Kierkegaard assegura, é “força essencial da música.” (WATT, 1997, p. 213)

Além do vigor sensual ou, muito provavelmente, em razão dele, com Don Giovanni, o donjuanismo foi recuperado das mãos dos libertinos. Esforçando para dar ao célebre herói uma imagem, a mais viva possível, com o poder da música, Mozart colocou em cena uma personagem nova. Deu-lhe além de um nome ‘novo’, uma cara inédita. Assim, diz Geovanni Macchia que, ao ressuscitar Don Juan, Mozart o reinventa. (1990, p. 48).

De fato, em Don Giovanni concentra-se um pouco de tudo que fora seu predecessor, o Burlador. Movido pela ação, suprimida com o Don Juan de Molière, a personagem de Mozart não só revitaliza a energia e potencialidades de Don Juan Tenório, como também reativa o gosto pelo disfarce. Acompanhado por seu servidor, vai de um lugar a outro; dos bailes de máscara aos banquetes, das vilas aos cemitérios, aparecendo e desaparecendo todo o tempo. Por conta dessa ação contínua, dos exageros em cena, do riso..., muitos estudiosos, tendem a considerar o musical de Mozart como *opera-buffa*, mas acertadamente, Macchia dirá que os elementos cômicos combinam com outros poderosamente dramáticos. (1990, p. 51)

¹⁴² não para acompanhar, mas para revelar a ideia ela mesma, revelar sua essência a mais íntima.

¹⁴³ Mozart ocupa, graças a seu Don Juan, o lugar o mais alto.

3.7.2 - A melancolia do sedutor que não seduz

As perspectivas de análise de Macchia podem, mais uma vez, dialogar com as considerações de Laymert Garcia dos Santos (1990). De um ponto de vista mais sociológico, mesmo que também identifique o musical de Mozart como *opera-buff*, Garcia dos Santos corrobora com a ideia de dramaticidade captada por Macchia. Isso se dá quando um e outro identificam o vazio e certa melancolia na personagem. Ainda que Don Giovanni recupere traços vitais do Burlador espanhol, suas ações resultam em nada. Nunca há concretização, ele vive mesmo das lembranças e aparências, existe em si uma melancolia e vazio, encobertos pelo ritmo das ações e da música (1988, p. 30-32).

O vazio e a melancolia que se observa em Don Giovanni são aqueles observados no homem representante da nobreza tradicional. O homem que com a proximidade da Revolução Francesa, a qual ocorreria dois anos mais tarde, sente não só a decadência dos valores nos quais se sustentava, como também vivencia a inversão deles.

Em um mundo de dissolução e inversões anunciadas, para não deixar esvaír seus feitos, Don Giovanni precisa fixá-los, precisa assim do catálogo para registrar suas memórias. Não mais tão jovem quanto o seu predecessor (o Burlador), a criação de Mozart se sustenta nas memórias, as quais registradas e apresentadas lhe fornecem e lhe conferem a aparência de grande sedutor. E como toda a nobreza, Don Giovanni é construído sob o manto das aparências, sobre aquilo que parece ser, mas que concretamente, jamais se realiza.

Apesar da grandiosidade dos números contidos em seu catálogo, os quais lhe fornece uma estrutura mitológica e o torna uma ameaça, Don Giovanni não representa perigo algum. Não é uma ameaça, porque, de fato, não consegue conquistar ninguém. Em geral suas tentativas de sedução no presente se frustram. O catálogo é, assim, tanto uma forma de driblar a fugacidade do tempo, que mais e mais se esgota para si, quanto uma forma de manter as aparências do que poderia ter sido, ou do que poderá, um dia talvez, vir a ser.

De acordo com Garcia dos Santos, se Don Giovanni não consegue ser de fato uma ameaça, é ameaçado todo o tempo, todos querem dele se vingar (1988, p. 30). Vingança é a palavra que mais se houve durante o musical. A dissimulação e a máscara, não são mais atributos de Don Juan. Em Don Giovanni, enquanto os camponeses se armam, são os nobres que se mascaram e montam ciladas para pegar 'o sedutor'.

3.7.3 - O servidor e seu amo

A crise identitária, desencadeada pela inversão de posições, que ronda Don Giovanni, não se limita à relação com as mulheres, nem com aqueles que querem dele se vingar. Com Leporello, seu criado, a relação de dominação sofre abalos e nas ações, palavras e gestos tal inversão é denunciada.

Até o momento fiel a seu amo, o criado agora não quer mais servir; acha que deve abandonar de qualquer jeito o nobre, mas acaba ficando em função do dinheiro que recebe das mãos de seu senhor para não partir. Ainda não satisfeito, Leporello se permite imitar ao seu senhor, copiando seus galanteios e se fazendo passar por ele. Garcia dos Santos observa que agora “o criado não é mais criado, e no decorrer da ópera vai, mais de uma vez, trocar de posição com seu senhor.” (1988, p. 31)

A relação de Leporello com o amo foi também analisada por Kierkegaard. Para ele, a tentativa do criado em se fazer passar pelo patrão pode ser analisada em duas vertentes. Na primeira deve-se observar a dualidade entre eles, um é quase continuidade do outro. Leporello é como um duplo de Don Giovanni é o outro no jogo donnuanesco. Na segunda vertente a relação entre o servidor e o amo pode ser pensada a partir do poder que este exerce sobre aquele. O poder que Don Juan exerce sobre o seu servidor é diferente do poder hierárquico, porque ele faz uso do poder da sedução.

3.7.4 - Don Juan: *uma força de expressão*

Embora Don Giovanni esteja presente o tempo todo, mesmo quando não está fisicamente em cena; embora tenha sua vitalidade reavivada e, embora com os efeitos da música, tenha adquirido uma força nova, uma vibração inimaginada após os libertinos; com Mozart, mais que uma força vivente, Don Juan tornou-se uma “força de expressão”. A força de expressão de sua vontade de seduzir, de satisfazer os extintos que o move. Kierkegaard dirá que, « *Il ne séduit pas mais Il désire, et ce désir a um effet séducteur ; c'est jusqu'a ce point-lá qu'il peut séduire.*¹⁴⁴ » (1943a, p. 78) Seguindo essa linha de raciocínio, Macchia dirá que o famoso catálogo que tem suscitado o riso no musical, esconde alguma coisa de muito

¹⁴⁴ Ele não seduz, deseja, e este desejo tem um efeito sedutor; é nesse ponto que ele pode seduzir.

séria, isto porque “*Le “catalogue” symboliserait le désir fatalement inassouvi de don Giovanni, l’effort illusoire d’éterniser l’éphémère possession charnelle*”¹⁴⁵ (1990, p.52).

Diferentemente de Don Juan de Molière e dos libertinos, que pela força de argumentar acabavam por adquirirem “ar de perfeitos idiotas”, o Don Juan de Mozart é pura expressão dos instintos. “*chez lui comme chez certains animaux, la ruse n’est employée qu’au service des sens.*”¹⁴⁶ (1990, p. 52). E, é a música que consegue revitalizar essa força perdida. Nesse sentido, Giovanni Macchia conclui afirmando que

Le don Juan de Mozart est une pure expression musicale, sans redondances ni recherches prétentieuses. Plus encore que l’ancien Burlador, Il est fait de sang, de feu, de joie de vivre et ne tient pas de discours.(...)Le trait de génie de Mozart a été de traiter le libertin et le « vieillard prétentieux » comme deux forces égales, s’affrontant en une lutte à mort. Le combat terminé, personne ne peut refuser à don Giovanni les honneurs de la guerre.(...)L’éternellevitalité du Don Giovanni de Mozart tien à son caractère dialectique, à ces oppositions constantes qui unissent le rire aux larmes, la gaieté à la terreur¹⁴⁷. (MACCHIA,1990, p. 52-53)

Sendo assim, apesar de nobre decadente como acentua Garcia dos Santos, o efeito musical atenua-lhe a melancolia e, apesar de assassino, Don Giovanni não é jamais odioso ou abjeto. Mesmo aqueles que o condenam são, segundo Macchia, fascinados por ele (1990, p. 53). Se pensarmos sobre o que nos diz Garcia dos Santos, observaremos que essa fascinação advém de uma vitalidade que em Don Giovanni se confronta com certa ingenuidade em não perceber a decadência da nobreza que circunda os meios nos quais se constituiu Don Juan.

Mas se nosso olhar para a criação de Mozart for guiado pelas reflexões de Kierkegaard, estaremos convencidos de que a fascinação que nos prende a Don Giovanni está ligada ao seu desejo de seduzir. Este desejo que, segundo o filósofo, tem um efeito sedutor, sobre o espectador, tal como o teve sobre Leporello. Nesse sentido, a dualidade quase imperceptível entre o assassino e o ingênuo, entre o mito e o nobre decadente, entre a bufonaria e o trágico, que acompanha a personagem é que vai tornar a obra de Mozart a

¹⁴⁵ o catálogo simboliza o desejo fatalmente não realizado de Don Giovanni, o esforço ilusório de eternizar a efêmera possessão carnal.

¹⁴⁶ Nele como em certos animais, o truque não é empregado senão em serviço dos sentidos.

¹⁴⁷ O don Juan de Mozart é uma pura expressão musical, sem redundância, nem buscas pretensiosas. Mais ainda que o antigo Burlador, ele é feito de sangue, de fogo, de jogo de vida e não tem discursos.(...) a genialidade de Mozart foi de tratar o libertino e o “velho pretencioso” como duas forças iguais se afrontando em uma luta até à morte. Terminado o combate, ninguém pode recusar a Don Giovanni as honras da guerra. (...) A eterna vitalidade de Don Giovanni de Mozart tem características dialéticas às oposições constantes que unem o riso às lágrimas, a gaiatez ao terror.

grande referência de Don Juan para os escritores do século seguinte, especialmente para o próprio Kierkegaard.

3.8 - Don Juan em Kierkegaard: a sedução como método e gozo estético

De acordo com Laymert Garcia dos Santos, tem-se a impressão de que, no século XIX, “em toda a Europa o homem de letras vai identificar sua sina com a do homem nobre. Mais ainda: vai encontrar em Don Juan as suas próprias venturas e desventuras.” Desse modo, Marcado pela melancolia e pelo tédio, tal como a aristocracia, “Don Juan sai de cena e se refugia nas páginas dos livros.” (1988, p.32).

Lord Byron e Charles Baudelaire foram alguns dos escritores que transportaram Don Juan dos palcos públicos para a intimidade da leitura. Mas diferentemente dos espaços literários habitados pelos libertinos do século anterior, na literatura oitocentista, especialmente nos anos iniciais, Don Juan transformou-se em reflexo do niilismo romântico. Mesmo que autores como Byron, por exemplo, tenha brindado ao público com “um dos maiores poemas do romantismo inglês” e que, ainda de acordo com Ian Watt, tenha sido considerado por Goethe como “uma obra de infinita genialidade¹⁴⁸” (1997, p.214), não se discorda do fato de que há uma intenção criadora na atitude de Byron, tal como sublinha Watt¹⁴⁹. Mas fato é que, mesmo nesse poeta, Don Juan surge como representante do niilismo romântico.

Assim, no romantismo, a força viva que manteve Don Juan em cena se desintegra. Aqui, além de perder por completo a vivacidade de Don Giovanni, perdeu também o controle da situação própria dos libertinos. Transformado em fantoche não mais age, mas sofre a ação; não mais seduz, mas é seduzido; não conquista, mas é conquistado. No século XIX, Don Juan assume por completo o vazio, a melancolia e o tédio próprios de seu tempo.

3. 8.1- As estratégias do sedutor: *uma conquista do tempo*

¹⁴⁸ Ian Watt, não está interessado em saber se Byron contribuiu ou não para a evolução de Don Juan. Até mesmo porque está convencido como a maioria dos críticos de que o poeta nem chegou a pensar nessa evolução. Segundo Watt, o que fez Byron foi, numa atitude impregnada pela ironia, “virar a história pelo avesso e equilibrá-la de pernas para o ar, transformando Don Juan em um sedutor passivo, e como tal seduzido por uma fileira de mulheres.” (1997: 214).

¹⁴⁹ Na avaliação do crítico, batizar seu herói de Don Juan, denuncia, por parte do poeta, uma atitude de pura ironia.

Contudo, contrariando todas as perspectivas delineadas para Don Juan nesse contexto, com Soren Kierkegaard, em *Le Journal du Séducteur*¹⁵⁰ uma nova e instigante versão da personagem se insurge. Com Johannes, o filósofo dinamarquês traz de volta a força do jogo sedutor sequestrada pelo romantismo oitocentista. Oscilando entre a Filosofia e a Literatura, por meio da narrativa de O Diário do Sedutor¹⁵¹ mais que uma personagem, Kierkegaard – já contaminado por essa ideia a qual insistentemente destacava no musical de Mozart – coloca em ação uma ideia: a ideia da sedução. E esta por sua vez, se interliga não a um sedutor qualquer, mas a Johannes, a recriação kierkegaardiana de Don Juan.

Nas palavras de Alvaro Valls, a ideia de sedução no Diário, “significa conquistar Cordélia totalmente, encaminhando-a artisticamente para uma relação romântica que só existe numa esfera própria, poética, situada principalmente na imaginação e na recordação.” (1988, p. 124-125). Nos escritos do filósofo dinamarquês, o assento recai sobre o sedutor e a grande questão que segundo Valls ele levanta: “a do estatuto ontológico da realidade, questionando-a em ambos os polos: no da realidade pessoal e no da realidade universal.” (1988, p.125)

Kierkegaard não trabalha com a personagem de Don Juan, mas com tudo aquilo que o donjuanismo pressupõe e encarna enquanto aspecto da existência. Uma existência moldada pelo narcisismo e pela arrogância frente às certezas a cerca da supremacia do método, da supremacia do homem em relação à mulher. Uma existência que, desprezando a imaginação, procura pela verdade tão somente pelas vias da razão. Por meio da ironia, ao esclarecer um de seus métodos para seduzir Cordélia, Johannes verbaliza sobremaneira seu narcisismo e arrogância, pois segundo ele

« Il faut qu'elle découvre l'infini, qu'elle apprenne que c'est ce qui est le plus proche de l'homme. Qu'elle l'apprenne, non pas par le raisonnement, qui pour elle est une fausse route, mais dans l'imagination, qui est le vrai moyen de communication entre nous (...) Ce n'est pas par les voies laborieuses du raisonnement qu'elle doit s'efforcer d'atteindre l'infini, car la femme n'est pas née pour le travail, mais c'est par les voies faciles de imagination et du coeur qu'elle doit saisir ¹⁵²» (1943b, p. 304).

¹⁵⁰O Diário do Sedutor. – Conforme fonte de Alvaro Valls (1988, p. 115) o livro foi publicado pela primeira vez em 1843.

¹⁵¹ E não do “Diário de um Sedutor”, como assinala várias traduções, inclusive a tradução brasileira.

¹⁵² É necessário que ela descubra o infinito, que ela o conheça como o que mais próximo se encontra do homem. Que ela o aprenda não pelo raciocínio, que para ela uma rota falsa, mas na imaginação, que é o verdadeiro meio de comunicação entre nós; (...) não é pelas laboriosas vias laboriosas do raciocínio que ela se deve esforçar por atingir o infinito, pois a mulher não nasceu para o trabalho; mas é pelas vias fáceis da imaginação e do coração que ela deve apreender.

No decorrer das páginas do Diário, em uma combinação de egoísmo e narcisismo, mais do que sobre Cordélia, o sedutor fala de si mesmo. Elevando-se em categoria de superioridade, uma superioridade adquirida pelo intelecto é ele quem, aproveitando os recursos naturais fornecidos pelo elevado espírito de Cordélia, a erotiza e a estetiza.

Ao referir-se sobre a sedução em Johannes, Jean Baudrillard (1991) afirma que “as armas do sedutor são as mesmas da jovem, que ele volta contra ela, e essa reversibilidade da estratégia faz seu encanto espiritual” (1991, p. 117). Erotizá-la e estetizá-la é fundamental para transformá-la em um espelho que reflete a si mesmo. E segundo Baudrillard, estrategicamente “esse espelho está sempre na parede oposta” e “se já não pensamos nele, ele pensa, e o tempo trabalha no coração de Cordélia” (1991, p. 125).

Uma vez que já pertenciam ao Burlador de Sevilha, aqui o que impressiona não é o desprezo em relação ao sexo oposto ou o narcisismo arrogante de Johannes. O que mais chama atenção é, sobretudo, a força discursiva permeada pela reflexão que agora acompanha Don Juan e a qual atinge uma perspectiva notadamente existencial.

Diferentemente de Don Juan de Molière que também trazia à tona a discursividade e apresentava maior intelectualização que o Burlador de Sevilha, Johannes não está preocupado em falar toda hora, mas sim em falar o necessário na hora exata. Além disso, nele, ação e discurso se interligam. Se a recriação de Molière abandonou a ação em favor do discurso, Johannes faz ver que, gerenciada pelo método, a ação é, na verdade, discurso estratégico para o sedutor. Daí a necessidade de se premeditar o mais banal dos gestos.

Em razão dessa compreensão, Kierkegaard nos dirá que para ser um sedutor a Don Giovanni «*manque le temps antérieur pendant lequel Il formerait son projet, ainsin que le temps postérieur, pendant lequel Il deviendrait conscient de son action*¹⁵³» (1943a, p. 78-79). A pesquisa demonstrou que a criação e a condução do protagonista de *O Diário do Sedutor* parecem ter sido embaladas por essa compreensão. Kierkegaard deseja desatrelar por completo sua personagem da marcação do tempo.

Johannes não vive na imediatez nem no instante, possui uma individualidade física e psicológica que o faz entender que quanto maior o tempo gasto em uma conquista, melhor será sua qualidade e maior será o prazer dela subtraído. O desafio desse conquistador é, num primeiro momento, estender ao máximo o presente. Em um primeiro momento, o tempo gasto em uma sedução não é desperdício é prolongamento do deleite. Em um segundo

¹⁵³ faltam o tempo anterior durante o qual ele formaria seu projeto, assim como o tempo posterior, durante o qual ele se tornaria consciente de sua ação

momento, esse gozo é prolongado no tempo posterior, aquele que compreende os registros no diário do sedutor.

Nesta obra, o tempo é fundamental, pois é atributo primeiro de uma sedução refletida, pensada calculada. É importante destacar, entretanto, que, embora necessário ao método, o cálculo aqui tem outra dimensão que não mais se assemelha àquela dos libertinos. Em Johannes, a artimanha do cálculo se desvincula da vingança, ela não é uma estratégia do guerreiro, mas uma ação do esteta. Sendo assim, o método sedutor não visa atingir ao outro, mas à conquista da satisfação pessoal.

3.8.2 - A sedução de Don Juan entre o gozo estético e o narcisismo

Não sendo um alvo a ser atingido, o outro nesse contexto, não é senão um vetor capaz de estimular o prazer individual. O prazer perseguido pelo conquistador não pode ser encontrado no objeto conquistado, mas sim no transcurso e no exercício da conquista. O que estimula Johannes não é, de modo algum, Cordélia, mas a conquista em si. O prazer lhe é conferido pela manipulação dos detalhes os quais, dele, exigem uma organização minuciosa das ações. Daí a necessidade de escolher bem a mulher a ser seduzida.

Além do belo nome, do nome poético (Cordélia¹⁵⁴), já que a sedução deve ser permeada pela estetização e pelo gozo do tempo, é fundamental escolher uma presa que lhe possibilite saborear o tempo da conquista, bem como lhe permita exercer em todas as minúcias a função de esteta. Por isso, a necessidade de uma mulher naturalmente bela, com um nome poético e, principalmente, uma mulher que lhe reserve além do belo da aparência, o belo contido no espírito. Espírito que construído pelos ideais do amor romântico, deve ser alimentado e transformado pelas intervenções estratégicas do sedutor. O belo natural transformado pelo espírito está aí colocado, porque o Diário se configura em registro de uma experiência estética. E tal como sugeriu Hegel, o belo que busca o esteta é o belo transformado pela ação do espírito criador (2001, p. 28).

Mas o que poderia ser uma experiência estética para Kierkegaard?

É nesse sentido que Alvaro Valls alerta quanto à fragilidade de uma análise isolada de O Diário do Sedutor, ou seja, de uma análise que desloque a obra de seu contexto de relação com os demais textos que a compõe e dos quais ela resulta. Aliada à discussão

¹⁵⁴ Personagem da peça Rei Lear de Shakespeare. Cordélia é a filha mais nova do rei e a única, entre as irmãs, capaz de verdadeiramente amar, é ela que possui amor verdadeiro pelo pai.

sobre o ‘estádio estético’ que, em *Ou bien... Ou bien...*¹⁵⁵, precede *O Diário do Sedutor*, percebe-se que contrapondo o estético ao ético e ao religioso, nesses escritos, a partir da ideia de sedução, Kierkegaard vai inserir, no âmbito das discussões sobre Don Juan, uma análise considerando-o em relação ao mundo, ao tempo e à existência.

Na perspectiva de relações com o mundo, enquanto o ético só existe em relação à sociedade e o religioso somente em relação a Deus, o esteta - Don Juan - só existe em relação a si mesmo. Seu mundo não ultrapassa os limites da própria existência, não depende, portanto, do outro, nem de amigos, nem de ligações afetivas duradouras como o casamento, por exemplo. Sendo assim, em relação ao tempo, o esteta vive no presente. Ele não tem história, portanto, não necessita de continuidade. O jogo e a representação são a chave mestra do estágio estético. Pois como afirma Baudrillard, “a estética é o jogo dos signos, é o artifício – é a sedução” (1991, p. 131).

Existindo somente em relação a si mesmo e exclusivamente no presente, Don Juan não escolhe e, não escolhendo, se constitui para além da existência. Tal como seus predecessores, Johannes desconhece o sentido da alteridade. Kierkegaard, faz ver que no estágio estético, a oposição, os contrários, os paradoxos desaparecem na indiferença. O diário é assim um prolongamento perfeito desse eu e dessa existência isolados.

Diferentemente de Don Givanni para quem o catálogo era uma forma de registrar as memórias e assegurá-las frente à fugacidade do tempo e à imediatez das conquistas, ou ainda, de nele assegurar a “aparente” grandiosidade dos feitos refletidas na expressividade dos números, Johannes utiliza *O Diário* como seu “único confidente”. Mais que qualquer outra coisa, seus registros tem como função o prolongamento do estágio estético. Segundo Alvaro Valls, “Se o sedutor num primeiro momento goza a situação erótica como personagem” ao redigir o diário, “se recolhe e goza a cena na recordação, gravando-a como autor, poeta ou arquiteto. O Diário registra um gozo refletido, e Johannes é, na expressão de Vergote, “espectador de sua própria sedução.” (Apud VALLS, 1988, p. 123-124)

Enquanto espaço de confissão e reflexão, *O Diário* é um lugar de manifestação do gozo estético e, especialmente, de manifestação de uma vida que se alterna entre poesia e realidade. Dito de outra maneira, uma poesia que se quer real e uma realidade que só se torna bela e interessante quando poetizada. Em virtude disso, conforme as palavras do narrador A, Johannes

¹⁵⁵ A Alternativa – Tradução colhida no texto de Alvaro Valls (1988)

D'abord il jouissait personnellement de l'esthétique, ensuite il jouissait esthétiquement de sa personnalité. Il jouissait donc égoïstement lui-même de ce que la réalité lui donnait aussi bien que de ce dont il avait fécondé la réalité ; dans le second cas sa personnalité était émoussée et jouissait alors de la situation et d'elle-même dans la situation. Il avait toujours besoin, dans le premier cas, de la réalité comme occasion, comme élément ; dans le second cas la réalité était noyée dans la poésie. Le résultat du premier stade est donc l'état d'âme d'où a surgi le journal comme résultat du second stade, ce mot ayant un sens quelques peu différent dans les deux cas. Grâce à l'équivoque où sa vie s'écoulait, il a ainsi toujours été sous une influence poétique¹⁵⁶. (KIERKEGAARD, 1943b, p. 238-239)

E para fechar a discussão poesia *versus* realidade levada adiante por Kierkegaard em seu *Diário do Sedutor*, Valls se apoia na seguinte citação de A, “ele na sua pessoa, [possuía] uma natureza poética, que não era suficientemente rica *ou* suficientemente pobre, dependendo de como quiser interpretar, para poder separar, uma da outra, poesia e realidade.” (Apud VALLS, 1988, p.125-126). A partir disso, não se pode negar a validade e perspicácia das análises de Valls quando conclui que, na discussão sobre o estádio estético o que está em aberto na obra de Kierkegaard é, “se a separação entre a poesia e a realidade é sinal de pobreza ou de riqueza” (1988, p. 126).

O modo como foi elaborada a composição da personagem kierkegaardiana é bastante relevante para nossa pesquisa. A importância de *O Diário do Sedutor* no âmbito das discussões sobre Don Juan se faz notar quando Kierkegaard interioriza sobremaneira a ideia do donjuanismo. Embora dialogando com seus antecessores, especialmente com Mozart, aqui, Don Juan não é mais visto somente a partir das ações que se traduziam em sentidos – como ocorreu com o Burlador ou com Don Giovanni - nem tão pouco a partir dos discursos indiretos e táticos que se viu em Molière ou em Laclos.

Em *O Diário do Sedutor*, interligada às ideias que traduz pela arte da sedução, a personagem moderna ganha uma nova vida. Uma vida mais refletida, mais interiorizada. Porque é uma vida orientada por uma percepção estética e filosófica. Por meio da ironia,

¹⁵⁶ Primeiramente desfrutava pessoalmente a estética, em seguida gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava, portanto, egoisticamente, ele mesmo, o que a realidade lhe oferecia, assim como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de atuar, e gozava a situação e a si próprio na situação. Tinha sempre necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso, a realidade ficava imersa na poesia. O resultado da primeira fase era, portanto, o estado da alma de onde surgiu o diário como resultado da segunda fase, tendo esta palavra um sentido um tanto quanto diferente nos dois casos. Graças ao equívoco onde sua vida transcorria, a sua vida, sucessivamente ele sempre esteve sob uma influência poética

Kierkegaard, nos faz indagar a respeito do individualismo moderno ou, como destacou Valls, a respeito dos valores atribuídos à poesia e à realidade no âmbito desse universo que como, certamente diria Johannes, só pode ser apreendido por aqueles que se apropriam de uma conduta guiada pelo método.

Construído nos interstícios da ironia kierkegaardiana, do alto de sua arrogância racionalista, Johannes não consegue perceber que em si mesmo é o paradoxo entre a razão e a sensação. Sendo assim, na mesma medida que necessita da meticulosidade do método, é traído pela necessidade de estetizá-lo e de egoisticamente gozar os prazeres dele subtraídos.

Kierkegaard parece fazer ver que, mesmo para o mais narcísico e arrogante usuário da razão, a vida não consegue prescindir da sensação, da imaginação. É por isso, que mesmo esse herói do método, no estágio estético, esquece tudo, não tem mais projetos, não faz cálculo algum e lança a razão borda a fora, dizendo « *Je dilate et fortifie mon coeur par de profonds soupirs, exerce qui m'est nécessaire pour ne pas être gêné par ce qu'il a systématique dans ma conduite*¹⁵⁷ ». (1943, p. 275)

A representação de Don Juan em Kierkegaard, não se filia a uma época. Não é necessariamente o século XIX que está refletido em sua narrativa filosófico-literária, mas sim muitos dos sentimentos que integraram a vida moderna. Amparado pela ironia, com as ações e reflexões de sua personagem e do narrador “A”, o filósofo colocou, em cena muitos dos sentimentos que perpassaram a modernidade. Em geral, os sentimentos presentes em Johannes ou em sua relação com Cordélia já se encontravam nas configurações do passado. Mas a coerência das reflexões do ponto de vista estético e filosófico dados a tais sentimentos por Kierkegaard, conduzem a uma espécie releitura do homem e da vida moderna. Essa abordagem kierkegaardiana do donjuanismo parece-nos apontar para o que será a retomada da personagem de Don Juan na obra romanesca de Milan Kundera no final do século XX.

3.9 - Don Juan na obra de Milan Kundera

3.9.1 - O passado como herança

Das considerações tecidas até aqui e desse longo percurso histórico importa, sobretudo, o fato de que Don Juan emergiu com os valores e princípios do mundo moderno e

¹⁵⁷ reanimo e fortaleço meu coração com profundos suspiros, exercício que me é necessário para não ser constrangido pelo que existe de metódico em minha conduta.

ao longo da modernidade ressurgiu em consonância com as exigências de seu tempo e das ambições estéticas de seu criador-adaptador. Desde o nascimento de um homem que não é mais somente espírito, mas também corpo, que não é só alma, mas desejo e vontades, o donjuanismo alimenta a imaginação das pessoas e povoa o imaginário popular.

Don Juan Tenório criado por Tirso de Molina é a representação do homem que irrompe com a modernidade, que toma consciência de sua condição de Ser que pensa e age por conta própria, que desafia os valores clericais do medievo e que traz em si um dos maiores desafios para as instituições: o riso. Utilizando-se do elemento sexual como espaço de violação das normas e regras instituídas, Don Juan ri de toda a sociedade e por meio do riso, ridiculariza os valores, as crenças e os poderes. Ao fazê-lo coloca em cena a fragilidade das estruturas vigentes no campo político, ético, moral e religioso de toda a sociedade seiscentista. Depois do Burlador, as ações corrosivas de Don Juan oscilaram entre a decadência e o ressurgimento, mas de um modo ou de outro, ele se manteve presente na história da vida e da arte modernas.

Com o auxílio deste percurso histórico epistemológico pela trajetória de Don Juan na modernidade, a pesquisa empreendida em torno da obra de Milan Kundera demonstrou que, por essa relação plena e direta com o mundo moderno, Don Juan é retomado no final do século XX de modo irônico e dicotômico. Na obra kunderiana, ele desponta em um universo de questionamentos conduzindo as e às reflexões sobre as experiências humanas no tempo e espaço paradoxal e final da modernidade.

Em suas recriações donjuanescas, Kundera busca estabelecer um diálogo com aqueles que o precederam nessa empreitada. As criações de Molina, Molière, Mozart e Kierkegaard são heranças notórias nas narrativas kunderianas.

De Molina, as personagens de Kundera herdaram a inquietude e especialmente a ingenuidade juvenil e quase arrogante do Burlador. Martin, Fleishman, Klima e Vincent¹⁵⁸ são bons exemplos do legado seiscentista deixado por Don Juan Tenório.

Tal como em Molière, os Don Juans de Kundera só ganham vida quando o autor transmuta da poesia à prosa. Além dessa particularidade em relação à criação francesa, em Molière, Kundera buscou apreender a intelectualidade de Don Juan. Os grandes sedutores de Kundera são homens dotados de notáveis inteligências. O Dr Havel, Edouard, Ludvik, Tomas

¹⁵⁸ Martin e Fleishman personagens de *Risíveis amores*, Klima, protagonista de *A valsa dos Adeuses* e Vincente o Don Juan de *A Lentidão*.

e Rubens¹⁵⁹ são exemplos significativos desse tipo de sedutor. A título de curiosidade, vale ainda destacar que no curso das narrativas nas quais atuam esses sedutores é possível identificar uma aproximação entre a trajetória deles e a do autor. Se nosso olhar para estas criações estiver influenciado pelos estudos de Eurídice Figueiredo (2013) que a partir de vários estudiosos, procura desvendar o conceito de auto-ficção¹⁶⁰, poderíamos mesmo pensar numa aproximação entre criador e criatura. A perspicácia dessas personagens, a inteligência e o poder do discurso nelas observadas é uma característica que também se revela na escrita do autor e, notadamente, em Molière caracteriza a trajetória de Don Juan como sedutor.

Os Libertinos serão explicitamente retomados por Kundera em seu sétimo romance, *La lenteur*. Em geral as criações ficcionais de Kundera se distanciam dos estrategistas libertinos do século XVIII, mas nesse livro, intercalando o donjuanismo à libertinagem, Kundera dedica boa parte da narrativa a essa categoria de sedutores. Atuando sobre sua teoria do dançarino, Potavin aprimora e cuida atentamente da arte de seduzir. Não divulgar as teorias cuidadosamente elaboradas, não se precipitar, já que essa é uma prerrogativa dos tímidos e fracos, se esquivar do exibicionismo, conhecer bem o público sobre o qual deseja atuar... são algumas das estratégias anunciadas por esse libertino. Além de reproduzir na personagem de Pontavin o estrategema característico dos libertinos, Kundera inicia o livro fazendo referências, entre outros, a Sad e Laclos. O desejo de aproximar a narrativa de *La lenteur* à libertinagem se concretiza quando o autor entremeia a própria escrita ao conto do século XVIII, *Point de lendemain*¹⁶¹ escrito por Vivant Denon o qual traz como personagem a sedutora Madame de T.

O teor melancólico que caracterizam as narrativas kunderianas, normalmente se expressam por meio das personagens donjuanescas. Associada à noção de Paradoxo Final, de fim, a melancolia que emana dessas personagens pode bem ter sido colhida em Don Giovanni, o Don Juan de Mozart. Se a personagem de Mozart carregava a melancolia do nobre

¹⁵⁹ Dr Havel e Edouard centralizam contos de *Risíveis amores*; Ludvik, personagem central de *A brincadeira*; Tomas, o Don Juan de *A insustentável leveza do Ser* e Rubens personagem de *A imortalidade*.

¹⁶⁰ A estudiosa usa o termo amparada especialmente, nos estudos de Serge Doubrovsky. Segundo as inferências de Eurídice Figueiredo, “a autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, “se contrapõe à biografia clássica, que pessoas famosas escrevem no final de suas vidas, em belo estilo, tentando dar conta de uma vida inteira. A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde.” De acordo com ela, Doubrovsky lembra que quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. A autobiografia estaria reservada aos grandes homens que, ao cabo de uma existência cheia de realizações – se debruçam sobre o passado para contar sua vida.” (2013, p. 61)

¹⁶¹ Para o dia seguinte

decadente diante da emergência da burguesia, nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”, as personagens de Kundera carregam em si mesmas o sentimento de degradação e fim dos valores e princípios que regeram a vida moderna. Tais sentimentos se materializam no envelhecimento, numa busca repetitiva e sem fim e, ainda, na não concretização da sedução no ato sexual.

Além de coordenar a narrativa da relação de (re) conquista entre Chantal e Jean-Marc¹⁶² em *L'identité*, a nostalgia do envelhecimento pode, entre outros, ser concretamente percebida numa segunda representação do Dr Havel vinte anos mais velho e em Rubens personagem de *L'immortalité*.

A busca sem fim e a não concretização do ato sexual, que caracterizaram Don Giovanni, se apresentam em vários dos heróis donjuanesco de Milan Kundera. De imediato, essa busca interminável se materializa também através de Martin, personagem que, no projeto romanesco de Kundera, abre as cortinas para Don Juan. Oscilando entre Tristão e Don Juan, em *L'insoutenable légèreté de l'être*, Tomas também se constitui em outro bom exemplo dessa busca melancólica. Mesmo com sua Isolda (Tereza), ele não consegue abdicar-se da interminável busca de Don Juan por outras mulheres.

Em razão das próprias transformações da intimidade no século XX, tal como nos dá a ver Anthony Giddens (1993), Kundera soma ao aspecto da melancolia destacado no musical de Mozart, a definitiva inversão dos papéis donjuanescos. Desde Martin, Kundera quer nos mostrar que a melancolia de Don Juan está no fato de reconhecer a impossibilidade da existência do “Grande Conquistador” que um dia fora seus predecessores. Pois, como constantemente nos diz Leyla- Perrone Moisés, as mulheres que um dia sentiram na pele o peso da burla ou da sedução de Don Juan, agora são suas concorrentes (1988).

Frágeis diante das transformações ocorridas no universo feminino, perdidos e solitários, muitos dos Don Juans kunderianos, são agora vítimas de traição, de infidelidade. A divertida e melancólica inversão se fazem evidentes especialmente nas duas já citadas criações ficcionais de Milan Kundera: Martin e Klima.

À ingenuidade, à intelectualidade e à melancolia captadas respectivamente nas criações de Molina, de Molière e de Mozart, Kundera adensa a ironia em torno do projeto donjuanesco. Ironia que em se tratando de Don Juan se elevou com maestria na escrita de

¹⁶² Por meio de várias cartas anônimas, Jean-Marc quer alimentar o ego de sua esposa agora abalado em razão da constatação do envelhecimento e da decrepitude do corpo. Entretanto a boa intenção do marido, paradoxalmente, abre um foço no relacionamento. O silêncio de Chantal em relação às cartas desperta insegurança e desconfiança no marido, esse conquistador terá que conviver com a perspectiva de infidelidade da esposa.

Soren Kierkegaard. Da narrativa de Kierkegaard, visivelmente Kundera demonstra interesse pela maneira pela qual ele conduz a ironia como material de sua escritura.

Pela voz do narrador “A” em *O Diário do Sedutor*, observa-se uma profunda ironia quanto ao método de Johannes. Essa mesma ironia se faz notar nos narradores kunderianos. Em geral são deles as vozes que meditam sobre a ingenuidade, a inteligência ou a melancolia dos Don Juans de Kundera. Exercendo muitas vezes o papel do servidor de Don Juan, os narradores kunderianos são a outra voz da narrativa e, em geral, a voz de onde emana uma consciência que pensa e desvela, diante do leitor, a fragilidade e inocência risível dos conquistadores. Da escrita filosófica de Kierkegaard, a escrita de Kundera se aproxima dessa perspectiva irônica aliada ao narrador que caracteriza a voz do narrador “A” em *O Diário do Sedutor*.

Na relação com as personagens, entretanto, é importante notar que o filósofo ainda habitava um mundo cuja racionalidade era predominante enquanto valor. Nesse sentido, sobre os métodos de seu sedutor não lhe era possível demonstrar muito além da ironia diante do bem sucedido empreendimento de Johannes sobre Cordélia. Mas enquanto literato e não como pensador tão somente, enquanto crítico e criador de literatura, diante da evidente degradação dos valores da racionalidade já evidenciada por Broch, Kundera pode ir mais longe. Por isso, além da ironia de seus narradores, as narrativas literárias kunderianas tem liberdade para transformar os objetivos de seus sedutores em fracassos risíveis. Um riso que ao se alimentar na tradição romanesca inaugurada por Rabelais, vai além da sutileza e perspicácia filosófica Kierkegaardiana, mas sem dela, elegantemente, prescindir.

Por meio desse percurso histórico, vimos que, ao eleger a personagem de Don Juan como o fio condutor de suas narrativas, Kundera consegue marcar um encontro com as linguagens desse passado. Como salienta Carlos Fuentes, o romance deverá ser a arena onde todas elas poderão marcar encontro, ou melhor, “O romance não só como encontro de personagens, mas como encontro de linguagens, de tempos históricos distantes e de civilizações que, de outra maneira, não teriam oportunidade de relacionar-se” (2007, 28).

Do ponto de vista da criação estética, pode se dizer que o romance kunderiano nasce quando a abstração erótica na consciência do poeta assume formas e se materializa na consciência do romancista. Entretanto, mesmo dialogando com o passado, aqui ele não é mais o Ser que assiste e é levado a participar da aurora da modernidade, mas sim o Ser que experiencia o crepúsculo e as contradições dela. Enquanto no século XVII Don Juan Tenório se colocava de fora do problema, apenas observando e apontando as mazelas sociais, agora é ele próprio o Ser representado. Visivelmente não há por parte de Kundera a intenção de

reafirmar os pressupostos donjuanescos. Em vez disso, existe uma atitude no sentido de ironizar, neste contexto, as ingênuas pretensões da personagem.

Ler o passado e, através de Don Juan, interpolá-lo ao presente é para Kundera um modo de escrever e narrar a existência, pois como disse o narrador de *Le livre du rire et de l'oubli*, diferentemente do futuro, «*le passé est plein de vie et son visage irrite, révolte, blesse, au point que nous voulons le détruire ou le repeindre (...) On se bat pour avoir accès aux laboratoires où on peut retoucher les photos et récrire les biographies et l'Histoire*¹⁶³ » (1985, p. 43).

3.9.2 - A sublimação amorosa *versus* a erotização sexual

Kundera mantém uma visível relação de simpatia para com o comportamento transgressor e para com a liberdade libertina de Don Juan. Especialmente porque que em vez da seriedade do sentimentalismo amoroso que, como nos dá a ver Rougemont (1988), desde o século XII com Tristão e Isolda caracterizou as histórias de amor no Ocidente, com seus Don Juans Kundera procura pela leveza irresponsável das sensações eróticas.

No ensaio intitulado *Par-delà le romantisme*¹⁶⁴, Alain Finkielkraut, inicia suas reflexões dizendo que Kundera define o romance como a arte da ironia. Nesse ponto pergunta e, simultaneamente, responde o crítico «*Et quel est l'objet par excellence de son ironie de romancier? L'amour*¹⁶⁵ » (2011, p.119).

Enquanto imagem invertida de Tristão, tal como salienta Denis de Rougemont (1988, p. 151), Don Juan foi o primeiro, na história da modernidade, a abrir as cortinas para uma categoria de amor pautada no erotismo e inteiramente desprovida de seriedade. Sendo, conforme Kundera, capital para o homem moderno serão essa categoria de amor e a personagem que o encarna, os elementos retomados quando decide dar o passo definitivo rumo ao romance.

Se como defende Paz, “a história das literaturas europeias e americanas é a história das metamorfoses do amor” (1994, p. 94) e se para Kundera, o que diz um romance só pode ter valor se for dito de dentro de sua própria história (2005), é possível afirmar que,

¹⁶³ O passado é pleno de vida e sua imagem irrita revolta, fere, ao ponto de querermos destruí-lo ou repintá-lo (...). Lutamos para ter acesso ao laboratório onde se possa retocar as fotos e reescrever as biografias e a História.

É exatamente isso que tenta fazer a personagem Mirek de *O livro do riso e do esquecimento*.

¹⁶⁴ Além do romantismo

¹⁶⁵ Kundera define o romance como a arte irônica. E qual é o objeto por excelência de sua ironia? O amor?

em seu projeto romanesco, o escritor procurou cumprir à risca a própria teoria. O mundo romanesco de Kundera é composto por histórias de amor. Mas diferentemente das muitas que as precederam na história da literatura, investidas do donjuanismo as relações amorosas, presentes em suas narrativas, procuram desmitificar a seriedade contida na noção de amor. No contexto da prosa kunderiana, Don Juan atua como um esboço erótico em resposta à primazia do amor cavalheiresco ou do amor romântico.

Interligando riso e erotismo, na história da modernidade, o donjuanismo nasceu como um contraponto ao amor *versus* a sexualidade. O amor cavalheiresco que se perpetuou na figura de Tristão e Isolda foi o primeiro e maior contraponto de Don Juan. Já o amor romântico, no século XIX, teria sido, segundo Anthony Giddens (1993), outro grande momento do amor idealizado. Neste momento da discussão faz-se importante destacar que a relação do mito de Don Juan com o mito de Tristão e Isolda nos interessa particularmente porque não são poucas às vezes, em que a sublimação do amor desse mito medieval é ironizada por Kundera. Tomas, o grande conquistador de *L'insoutenable Légèreté de l'être*, se apresenta como um bom exemplo disso. Segundo a voz irônica do narrador, Tomas é um Don Juan épico diante de suas amantes e um Tristão dominado pelo lirismo sentimental diante de sua Tereza (sua Isolda).

Conforme Kundera, esse amor mais espiritual e menos carnal característica do mito medieval foi um dos primeiros a serem reivindicadas pelas grandes histórias do amor ocidental (1993). Ao discorrer sobre as transformações da intimidade na modernidade, Antony Giddens, por exemplo, procura pensar a predominância do amor romântico no século XIX. Segundo ele, mesmo que englobe o aspecto sexual, nessa categoria de amor, a sexualidade é colocada em um plano inferior, ela é complemento do sentimento amoroso. Nesse sentido, mesmo quando existe, o sexo está atrelado e a serviço do amor (1993, p.48-75).

Na esteira dessa discussão, Kundera, mais uma vez, reforça em nós a percepção de que em geral, o ideal de amor destituído das pretensões sexuais pretendido pelo "*homo sentimentalis*", configurou-se no ideal romântico europeu. Conforme o narrador kunderiano, esse tipo de amor se fortaleceu nas narrativas europeias, uma vez que

Les grandes histoires d'amour européennes se déroulent dans un espace extra-coital: l'histoire de la princesse de Clèves, celle de Paul et Virginie, le Roman de Fromentin dont le héros, Dominique, aime toute sa vie une seule femme qu'il n'embrasse jamais, et bien sûr l'histoire de Werther, et celle de Victoria de Hamsun, et celle de Pierre et Luce, ces personnages de Romain

Rolland qui ont fait pleurer en leur temps les lectrices de l'Europe entière¹⁶⁶.(KUNDERA, 1990, p. 293)

Nessas histórias, a ausência do elemento sexual era a garantia da continuação da história do amor romântico. Contraditoriamente, nelas, como nos mostra Giddens (1993), o sexo sempre foi o princípio do fim.

A presente pesquisa revelou que, em Don Juan, o coito também tem por princípio o fim. Mas diferentemente dos amores sublimados, nesse mito o que se esgota com a obtenção da relação carnal não é o sentimento, a paixão, porque esses nunca existiram para ele. Em Don Juan o que se esgota com a obtenção do sexo é o desejo, o estímulo propiciado pelo jogo da conquista. Ou como diria Hans-Georg Gadamer, aquele jogo que “enreda o jogador” e o mantém em ação (1997, p. 160).

Pela discussão até aqui empreendida, é possível afirmar que depois de Don Juan, o amor inteiramente destituído do sexo não poderia mais ter lugar nem no imaginário, nem nas representações literárias. Por isso, o amor romântico do século XIX interliga o sentimento amoroso ao sexo. De acordo com Giddens, ao mesmo tempo em que rompe com a sexualidade, o amor romântico a abarca. Entretanto, alerta o pensador para a importância de se notar que, mesmo não abortando por completo a sexualidade, “nas ligações de amor romântico, o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele do ardor sexual.” (1993, p.51).

É exatamente neste ponto que se pode captar outro momento paralelo entre o donjuanismo e o amor moderno. Indiscutivelmente, *O Diário do Sedutor* de Keirkegaard figura como um exemplo claro da sexualidade *versus* o amor na vida moderna. Johannes, só consegue êxito porque seu método age exatamente nas convenções e ideias de amor romântico presente em Cordélia. Mas, ao mesmo tempo em que falsamente alimenta esses ideais, o conquistador desperta em sua vítima os desejos sexuais. Assim, ainda que o sexo esteja, para ela, ligado à concretização do amor romântico, a celebração do poder de Johannes sobre esta heroína só foi possível porque, nela, contrariando os preceitos do amor romântico, o amor sublime não fora capaz de predominar sobre o ardor sexual.

¹⁶⁶As grandes histórias de amor europeias se desenrolam em um espaço fora do coito : a história da princesa de Clèves, aquela de Paul e Virgínia, o Romance de Fromentin, cujo herói, Dominique, ama toda a vida uma única mulher que ele nunca beijou e, claro, a história de Werther, e a de Victoria de Hamsun, e a de Pierre de Luce, esses personagens de Romains Rolland que em seu tempo fizeram derramar lágrimas leitoras da Europa inteira.

A história do donjuanismo está interligada ao amor *versus* a sexualidade e no momento em que Kundera resolve colocá-lo em cena não é diferente.

Ao propor uma análise sobre o amor e o erotismo, Octavio Paz (1994) desenvolve uma importante discussão em torno das transformações da sexualidade no final do século passado. O estudo ensaístico de Paz, nos leva à percepção de que o nascimento do projeto romanesco de Kundera coincide com uma época em que, no seio das ditaduras socialistas, militares e do capital, os movimentos estudantis, feministas, entre outros, buscavam retirar o sexo das alcovas, separá-lo dos vínculos amorosos e sair às ruas para protestar em favor da liberdade sexual.

Embora opte pela massiva presença do sexo em suas narrativas, parecendo fazer coro com os movimentos pela liberdade sexual do final do século passado, na verdade, Kundera mais se pergunta por aquilo que vinte e cinco anos mais tarde constataria Octavio Paz: “a permissão sexual degradou Eros, corrompeu a imaginação humana, ressecou a sensibilidade e fez da liberdade sexual a máscara da escravidão dos corpos”(1994, p.144). Isso é, por exemplo, o que, com todas as letras dirá Havel, o Don Juan do conto *Le Colloque*, com sua teoria a respeito do conquistador *versus* o colecionador, sobre a qual, mais adiante, deterer-nos-emos.

Ao dessacralizar o corpo, na História da humanidade, Don Juan foi um dos primeiros a transgredir uma série de interdições morais. E o fato de Kundera reivindicá-lo como fundamento de sua escrita romanesca está inteiramente relacionado com os aspectos libertários, inovadores e transgressores que o eternizaram. Em uma sociedade governada por forças que oprimem os indivíduos, o autor reconhece o valor da liberdade transgressora donjuanesca. Especialmente, ele reconhece que a liberdade e transgressão que mitificaram Don Juan na história da modernidade são inseparáveis do elemento sexual e deste em relação às regras sociais. Kundera parece reconhecer aquilo dito por Michel Foucault (1988), sobre a sexualidade ter perpassado a história moderna como um elemento em torno do qual se deveria manter observância, na medida em que se constitui em um perigo às instituições responsáveis por garantir a ordem nos meios sociais.

Sendo assim, o amor erótico na escrita kunderiana é também aquilo que defende Alain Finkielkraut: uma resposta libertina à religião do amor (201, p. 134). Se no século XIX Flaubert fez um primeiro gesto de liberdade em relação à religião do amor romântico, no século XX, Kundera busca com a sexualidade – reivindicada em Kafka – ironizar a atitude amorosa que perpassa a modernidade e que alimentou e alimenta a ingenuidade e a atitude lírica na vida e na arte.

Mas diante das transformações da intimidade entre os sexos, relatada por Giddens (1993) ou da banalização do erotismo, da supremacia do corpo, da fragilidade das morais, descrita por Paz (1994), as narrativas de Kundera perguntam-se:

- A sexualidade ainda representa algum risco às instituições reguladoras, como reconheceu Foucault?
- Nesse contexto, Don Juan ainda pode ser considerado um transgressor, como fora a personagem de Molina no século XVII? E sendo um, transgredirá o quê?

Nesse sentido, a partir dessas e de outras questões, o autor formula a grande questão que, em torno da relação amor *versus* erotismo se insinua em cada um de seus livros qual seja:

- Diante da permissividade que degrada o erotismo, nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”, a exaltada liberdade transgressora de Don Juan é, nesse contexto, menos risível que seriam o amor cavalheiresco de Tristão e Isolda ou que a sublimação do amor romântico?

Mais do que retomar os modelos de sedução disseminados pelo donjuanismo, condenando qualquer exatidão nesse sentido, com Don Juan Kundera consegue atualizar e problematizar a relação amor *versus* sexo que desde Platão¹⁶⁷ já havia sido formulada como um problema humano.

3.9.3 – Don Juan *versus* o lirismo e o idílio

Reconhecendo a degradação dos valores, dos princípios e dos modelos que constituíram as existências modernas, em suas recriações Kundera ri das pretensões e a ingenuidade de suas personagens de, no presente, quererem agir como agiram no passado.

Em Kundera, o elevado grau de intelectualidade que, em geral, constitui as suas criações donjuanescas se mescla à ingenuidade que, frequentemente, resulta do lirismo idílico dominante. Na parte inicial deste trabalho, através do herói do segundo romance de Kundera – o poeta Jaromil – trouxemos para o centro do debate a questão do lirismo como um elemento crucial na escrita romanesca de Kundera. No momento temos por intenção retomar a

¹⁶⁷ Apesar de perpassar todo o pensamento platônico, a questão do amor aparece com maior clareza nos diálogos platônicos a partir de *O Banquete* e se estabiliza na discussão corpo *versus* alma em *Fedro*.

discussão, procurando entender como Don Juan dinamiza essa discussão no interior das narrativas.

Do modo já dito anteriormente, nossas leituras nos dão a ver que O Dr Havel e Fleischman personagens de *Risibles amours*, Ludvik de *La plaisanterie* e Tomas de *L'insoutenable Légèreté de l'être*, são bons exemplos de espíritos livres e de reconhecidas inteligências. Entretanto, mesmo questionando e se contrapondo às utopias de se construir na terra um paraíso harmônico e feliz, como prevê o ideal idílico, essas personagens não conseguem se desprender daquilo que, segundo Kundera, desde sempre caracterizou a existência humana: o lirismo.

De acordo com a escrita de Kundera, a necessidade idílica e o lirismo, caracterizam a eterna e ingênua busca humana pela harmonia interna e externa. O adensamento das leituras nos conduziu à percepção cada vez mais clara de que o primeiro passo rumo ao paraíso harmônico e feliz é o estabelecimento de um “acordo categórico do ser” consigo mesmo e com os outros a sua volta.

Na incansável tentativa de estabelecer a harmonia e, com ela, a aquisição da felicidade, o desejo idílico e a prática dominada pelo lirismo buscam eliminar qualquer tipo de contradição interna e externa aos sujeitos. Kundera nos dá a ver que ao criar uma relação paradoxal entre os sentimentos interiores e exteriores aos sujeitos, o idílio e o lirismo interligam à “Grande História” as “pequenas histórias”. De outra maneira, entende-se que a partir da imagem do idílio, Kundera transforma circunstâncias históricas em condição existencial de muitas de suas personagens.

Como nos dá a ver Michel Foucault (1988), desde o início dos tempos modernos os discursos sociais, políticos, científicos, pedagógicos, além dos religiosos, é claro, trabalharam no sentido de estabelecer discursos fundados em uma verdade unilateral. Com essa verdade buscava-se preservar a unicidade do sujeito e a harmonia em todos os campos da atuação humana.

A pesquisa nos mostrou que, embora seja movido pela razão que conduz os métodos do sedutor, ao longo da modernidade, Don Juan desencadeou a desordem interior naqueles que se renderam ao poder de sua sedução. Ele consegue tal desalinhamento, porque todos os seus movimentos fazem despertar um dos lados mais obscuros e contraditórios do homem: a sensualidade erótica. Sendo assim, é possível afirmar que em sua história, o donjuanismo constituiu-se em um paralelo à história das instituições oficiais que, orientando-se pelas luzes da razão, tentaram criar verdades unilaterais. Com tais verdades inflexíveis,

pretendia-se estabelecer o acordo interior e exterior de cada sujeito, o que certamente, garantiria a ordem social.

Por meio da ação das personagens de Don Juan, Kundera nos dá a ver que no fim da modernidade se faz evidente a falência dos modelos calcados nos projetos racionalistas que buscavam a constituição de uma única verdade. Por isso, utilizando-se do riso escarecedor de Don Juan, sobretudo, as narrativas desse autor expõem o ridículo de qualquer atitude que ignore a pluralidade cada vez mais presente e reivindicada como valor humano e social.

Interpolando o passado e o presente crepuscular dos tempos modernos, por meio da personagem de Don Juan, as narrativas kunderianas nos dizem que, o desejo do idílio e a atitude lírica acompanharam o homem por toda a modernidade. Para dar conta dessa discussão, utilizando-se do donjuanismo, primeiramente Kundera lança mão da relação complementar amor sentimental *versus* amor erótico e corpo *versus* alma que desde sempre acompanhou a história da humanidade. Se os modelos modernos agiram guiados pelo sonho idílico, fundamentalmente por meio dessas contradições o escritor nos mostra que a necessidade idílica e o lirismo é um problema humano, portanto, anterior aos discursos modernos.

Em vários de seus diálogos, pela voz de Sócrates, Platão defende que o homem devia libertar-se do cárcere do corpo já que este feito garantiria a constituição de um ser mais sublime e, portanto, em condições plenas para governar a República. Por conta dessa pretensão de por meio da supremacia da alma sobre o corpo conseguir o domínio do eu, o “acordo categórico do Ser” (2011b) com ironia, Platão é constantemente reivindicado pela escrita de Milan Kundera. O romancista parece querer mostrar que a partir de imagens dessa natureza, Platão certamente foi um dos primeiros a projetar claramente uma imagem do ideal idílico.

Ao propor a sublimação da alma em detrimento do corpo, ao negar o amor erótico em razão do amor ideal, Platão foi o primeiro, que por meio de um projeto de racionalidade, tentou superar o conflito mais primário do homem: as contradições entre corpo e alma. Além disso, o filósofo se torna referência para Kundera, na medida em que procurou estabelecer uma relação entre a superação dessas contradições da vida interior e privada com o equilíbrio da vida social na República.

Ao parodiar e recriar muitos dos diálogos platônicos, Kundera nos faz ver que o pensamento formulado pelo filósofo da antiguidade grega, ainda rege muitas das ações humanas nos “Paradoxos Finais da Modernidade”. Em razão disso, com o riso destronador de Don Juan, o romancista ironiza a crença no idílio e a insistência em conservar uma atitude

lírica. Atitude esta que, mesmo depois de séculos da “evolução” do pensamento humano, ainda insiste em negar ou ignorar as contradições internas e externas próprias da existência.

Mas se as personagens de Don Juan permitem ao autor uma ação escarnejadora sobre a crença no idílio, paradoxalmente, elas são também objeto de riso. Especialmente, porque do alto de suas certezas, arrogância e ingenuidade, esses seres ficcionais não dão conta das transformações sociais que agora inviabilizam a existência do “Grande Sedutor” do passado. Para Kundera, essa mistura de ingenuidade e arrogância contida nas suas recriações donjunescas faz delas caricaturas de si mesmas e daqueles que, na história da modernidade, os precederam.

Se com a noção de idílio expressa na ação de seus Don Juans Kundera ponha em xeque a unicidade dos sujeitos, assim também ele envereda pelo campo das temporalidades. Primeiramente, o romancista começa deixando ver que na realidade idílica, o presente só existe enquanto momento de construção de um futuro feliz e promissor. Em qualquer modelo, a realização do idílio é sempre uma promessa para o futuro. No totalitarismo, regime político com o qual Kundera dialoga mais de perto, a felicidade será, como nos deixa ver em *Le livre du rire et de l'oubli*, fruto da construção coletiva de uma sociedade harmônica e feliz onde os homens encontram-se unidos em torno dos mesmos ideais (1985, p. 22). Ali também para quem nega o idílio, nos diz o narrador resta a tortura atrás das grades (1985, p. 22).

O adensamento da pesquisa nos permite afirmar que, por meio do donjuanismo, a questão do idílio se integra às temporalidades na escrita ficcional de Milan Kundera. Conforme nosso entendimento, isso ocorre em dois momentos distintos, porém complementares. Primeiro porque, sendo uma das características constitutivas do mito moderno de Don Juan a sua relação com as temporalidades, com ele Kundera consegue retomar, em sua obra, o passado da modernidade. E segundo, porque o tempo de Don Juan está fixado no presente. Don Juan é um ser puramente do presente. Por não ter nenhum tipo de relação afetiva seja ela, familiar de amizade ou amorosa, Don Juan não tem história, portanto, não carrega consigo o peso da memória. Sem passado, vivendo puramente na leveza do instante, nas muitas de suas recriações, Don Juan jamais traçou um projeto de futuro.

Mas, se o idílio é uma promessa de felicidade que nutre e estabiliza a vida social no presente, o lirismo seria a atitude individual que procura sustentar os ideais idílicos.

Em suas narrativas, Kundera nos mostra que negando o peso da memória contida no passado e se projetando no futuro, a atitude lírica leva os homens a se evadirem do presente impedindo-os de verem e julgarem com clareza o mundo a sua volta (2005). No universo das narrativas kunderianas, a postura do homem lírico faz ver que o mundo

paradisiáco imaginado pelos ideais idílicos só poderá ser criado pelos mesmos esforços e pelas mesmas vontades. Por isso, no reino do totalitarismo apresentado por Kundera, além de negar o passado e abdicar-se do presente, apesar de centrada em si mesma, a atitude lírica desconhece a relação com a própria individualidade. Pois, como garantia de conquista do idílio, as causas individuais precisam ser silenciadas em favor das causas coletivas. Por isso, há na atitude lírica uma necessidade de fundir a vida privada à vida pública.

Se o lirismo é a atitude humana que permite a crença e a busca ingênuas de uma arcádia, por meio de um posicionamento “antilírico”, o romance kunderiano se posiciona de modo a colocar em cena algumas das contradições humanas que impossibilitam o idílio. Primeiro porque, em sua escrita, Kundera nos leva a pensar que, se o idílio e o lirismo são próprios da condição humana, as contradições e os conflitos também o são.

Nessas condições, através do donjuanismo, o riso e a sexualidade são reivindicados pelo romancista como formas de ironizar a atitude lírica e destronar a necessidade idílica. Necessidade que, deixa ver Kundera, existe em cada um de nós e é requisitada por todo modelo, seja ele político, social, ideológico, religioso, científico, artístico, amoroso e etc.

3. 9.4 – Don Juan: *uma reflexão sobre a arte e a arte do romance*

Notadamente, a simpatia de Kundera para com a personagem de Don Juan tem uma relação com sua emergência e trajetória pela modernidade. Don Juan não se torna apenas um elo que interliga a prosa desse autor, mas constitui-se também em um fio que, ao unir as pontas dos tempos iniciais e finais da modernidade, permite observar a tessitura da arte e da vida moderna.

Essa singularidade da personagem contribui com aquilo que nos diz Kundera sobre a importância de sua arte construir-se em um processo dialógico com a tradição. Este fio no qual se transformou Don Juan, liga a obra romanesca do autor à tradição da arte na qual se constituiu. Pois, ainda que não seja uma criação do romance moderno, ao longo de seu curso pela modernidade, Don Juan transitou por vários espaços da criação estética. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que, se não é um Ser criado pelo romance moderno, Don Juan é fundamentalmente um Ser da arte.

Ao sair da arte para a vida, Don Juan inverteu as perspectivas da verossimilhança. Com ele é a vida que imita a arte e não o inverso. Além dessa reversibilidade que propõe Don

Juan no espaço da criação artística, Kundera nos mostra que com essa categoria de “ego experimental” lhe é permitido de modo autônomo afastar-se e se interpor à força do *kitsch*. Pois se o *kitsch* busca na harmonia das formas, na pureza e na seriedade sua inspiração criadora, o donjuanismo reivindicado pelo processo criador em Kundera exige exatamente o oposto disso.

No espaço dessa discussão, vale destacar que foi o aspecto épico que colocou Don Juan em cena. Conforme se apresentou ao público seiscentista, Don Juan habitava, como diria Bakhtin (2002), um mundo concluído. Sendo assim, a peça de Molina fez dele um Ser de certezas no qual estão ausentes quaisquer tipos de conflitos existenciais. Ao destacar as especificidades da épica e do romance certamente Bakhtin, diria que Don Juan é um contraponto ao homem que habita mundos ainda por se fazerem, mundos representados pelo romance moderno (2002). O gênero que – também no século XVII e também na Espanha – pelas mãos de Miguel de Cervantes, conforme o próprio Kundera, se confirmava como a arte da modernidade (2011a).

Assim, ao mesmo tempo em que sem hesitar, Don Juan violava e tripudiava as leis divinas ajudando Deus a lentamente deixar o lugar de onde tinha conduzido o universo e sua ordem de valores, segundo Kundera, com a ausência do Juiz supremo, a verdade divina se decompôs em verdades relativas entre os homens. A mesma relatividade que, transformada em ambiguidade, impediu Don Quixote de, ao sair de casa, reconhecer o mundo (2011a, p. 641).

Nessas condições, outra aproximação que também se observará na escrita kunderiana entre o donjuanismo e o romance moderno, ocorrerá por contradição. As certezas confirmadas na racionalidade do cálculo do sedutor ignoram as ambiguidades, as transformações, as contradições, o imprevisível próprio do humano e, portanto, do romance. Sendo assim, a ausência desses elementos torna as personagens donjuanescas objeto de ironias e riso por parte do criador. Ao contrário dos heróis épicos que obtinham êxito por serem movidos pelas certezas – conforme nos indica Georg Lukács (2000) –, a não observância desses conflitos, como condição de nossa existência, é o que levam os Don Juans kunderianos ao fracasso.

Mas se em contraposição à ambiguidade do romance, a certeza épica que moveu o donjuanismo mereça ironias, ela também comporta um aspecto positivo quando aliada ao riso e a sexualidade. Na escrita kunderiana, o donjuanismo não é somente objeto de ironia, mas em vários momentos é sujeito dela. Nesse ponto, Kundera parece compreender que a leveza

adquirida com o uso do corpo e do riso fez de Don Juan um contraponto à seriedade do pensamento filosófico que, também no século XVII, com René Descartes, apresentava o homem como Ser puramente da razão. A utilização do elemento risível e a valorização do corpo, se não levaram em conta a ambiguidade, colocaram em xeque a ideia de um Ser puramente racional.

Contrariando, pois a formulação cartesiana segundo a qual a razão “constitui a única coisa que nos torna homens e nos distingue dos animais” (1985, p.31), o donjuanismo nos dirá que também o riso e o uso próprio da sexualidade constituem-se em elementos de diferenciação entre os homens e os outros animais. Em vários momentos, pode se observar que Kundera retoma o donjuanismo como revelador não somente de razão, mas da desrazão que habita cada um de nós. Se essa desrazão nos remeta ao riso irresponsável de Rabelais e se insurja contra os valores cristãos, ela também se apresenta como um contraponto à racionalidade moderna.

Nos romances desse escritor, Don Juan ocupa um lugar ambíguo, na verdade, um “entre lugar”.

A expressão “entre-lugar” é correntemente utilizada por Silviano Santiago (2002) e por Homi Bhabha (1998). Dentro de suas especificidades, nas reflexões propostas pelos estudiosos “entre-lugar” se define como um espaço fronteiro de “descentramento” e de negociação. Um espaço cujo original deixa de ser exatamente o que era antes, sem, no entanto, deixar de sê-lo. Seja do ponto de vista literário, seja do ponto de vista cultural, pode se afirmar que, para esses estudiosos o “entre-lugar” poderá ser compreendido como o lugar de ressignificação que poderá se dar de modo consensual ou conflituoso.

Conforme Bhabha, nos espaços culturais, o “entre-lugar” é posto de contestação e proposição, portanto, renovação. Em virtude disso, no âmbito da discussão literária – a que mais nos interessa – Silviano Santiago aproximará o “entre-lugar” da paródia. Para ele, tanto um quanto outro, comporta em si o aspecto da transgressão. De acordo com o teórico da literatura, o “entre-lugar” é o espaço onde o original perde suas características transformando-se em algo que não é mais o mesmo, nem é totalmente outro. Para ele, o “entre-lugar” é a zona de observação e análise que poderá ser completada somente pelo leitor (2002).

Dizemos que na escrita kunderiana Don Juan ocupa o entre-lugar, porque aqui ele nem é representação do ser solitário, perdido, conflituoso que, geralmente, habitou o romance moderno, nem é Senhor e dono da razão e muito menos se diferencia dos demais animais por fazer dela uso sensato. Um dos aspectos que o caracteriza e o diferencia é o fato de

constantemente reivindicar o “obscuro” do erotismo que irriga os desejos do corpo, mesmo quando ingenuamente, busquem a limpidez da razão.

Exatamente por habitar as fronteiras da razão e da sensação, da seriedade e do riso, da luz e das trevas, os Don Juans kunderianos, conseguem simultaneamente um movimento de aproximação e distanciamento, de assimilação e negação, tal como nos Fala Santiago quando se refere ao “entre-lugar”.

Sendo assim, diferentemente das criações anteriores de Don Juan, aqui as ações da personagem não são punidas pelas instituições sociais como o foram no século XVII com Molina. Também não triunfam sobre o sexo oposto pelo uso articulado do método do sedutor como se observou em Kierkegaard.

Aliada às transformações do comportamento feminino e, conseqüentemente, das relações amorosas no século XX, as contradições que animam o donjuanismo em Kundera impossibilitam ações coerentes. A mesma coerência requisitada por quem faz uso do método sedutor, tal como previa a personagem de Kierkegaard no século XIX. Em geral os empreendimentos dos sedutores kunderianos resultam em fracasso. Mas longe do aspecto dramático, o insucesso desses Don Juans normalmente acaba em comédia. Dessa forma, observa-se que esse movimento contraditório que anima as personagens donjuanesca no interior da obra Romanesca de Kundera confere maior dinamismo às narrativas. Ademais, empresta maior ambigüidade e complexidade aos textos.

Diferentemente da personagem seiscentista e da maioria daquelas que o sucederam, as criações kunderianas não se prendem a um estereótipo ligado ao erotismo ou à sedução. A conquista que para Don Juan Tenório era encarada enquanto desafio, enquanto ato de poder, de brincadeira e revelava um homem destemido, que testava e celebrava à revelia, sua supremacia enquanto Ser possuidor da faculdade de pensar, de duvidar, mas que agia livremente; para os Don Juans kunderianos, o ato de conquistar é, sobretudo, uma busca de reconstituição de si mesmos. A sedução, instrumento da conquista, por sua vez, mais que um apelo sexual, tornou-se uma exigência de nosso tempo que antecipadamente Kundera prefigura em suas narrativas.

Depois de tudo que se disse, é importante notar que, apesar de frequentemente dialogar com as versões clássicas aqui desatacadas, o donjuanismo em Kundera não pode ser entendido como uma assimilação pura e simples desses conquistadores. Pensando na relação com o “entre-lugar”, na escrita romanesca desse autor, o donjuanismo deve ser lido como uma paródia nos termos que a trata Linda Hutcheon (1991).

Em seu livro *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*, Hutcheon nos fala especificamente da paródia pós-moderna. E segundo ela, a paródia, “é irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança” (1991, p. 28). Notadamente por meio desse artifício criador, que começa a se interpor na ação criadora a partir da segunda metade do século XX, como nos mostra Hutcheon, Kundera busca realizar uma releitura crítica não só do donjuanismo, mas daquilo que, ao longo da modernidade ele encarnou ou violou.

Já do ponto de vista espaço-tempo, enquanto aquele buscava a sedução como uma forma de experimentar os limites do corpo e da razão que lhe eram apresentados e dos quais só naquele momento tomava ciência, estes a buscam de modo a reconhecer o corpo como último resquício da individualidade. Essa busca parece resultar da apurada consciência revelada por Kundera acerca da falência dos modelos racionais que levaram o século XX a duas grandes guerras, ao desencantamento e a instauração de modelos políticos pautados no totalitarismo.

É notório que o donjuanismo kunderiano se interpõe aos discursos totalitários que, em sua maioria, desconsideraram o indivíduo em favor de um coletivo despersonalizado. Acertadamente em seu livro *Le monde romanesque de Milan Kundera*¹⁶⁸, Kvetoslav Chvatik (1995) sugere que as ações e as relações dos sedutores imaginados pelo romancista encarnam as problemáticas existenciais que os conflitos políticos e sociais observados no decorrer do século XX deixaram como legado aos homens de seu tempo.

Em diálogo com o passado e o presente, os Don Juans de Kundera são representações dos homens e mulheres que habitaram as últimas décadas do século passado. Aqueles que viveram de perto as transformações e inovações que se impunham na vida como um todo. Pode-se afirmar que na escrita kunderiana, Don Juan é solicitado a representar um mundo que necessita ser repensado, questionado. Um mundo que, como aponta Michel Maffesoli (1998), para seguir adiante exige não se sabe se o fim, mas certamente a ressignificação dos valores nos quais se amparava.

Do ponto de vista da criação artística, Kundera parece entender que, dada a sua relação com a modernidade, nenhuma personagem seria mais indicada para desafiar para “questionar a partir de dentro” a cultura moderna. Embora, como diria Linda Hutcheon, desafiar, questionar ou contestar, mas não implodir (1991, p. 28). Pois do mesmo modo que Don Juan Tenório existiu em razão daquilo que violava, as representações dos Don Juans de

¹⁶⁸ O texto que aqui tomo como referência está escrito em francês. As considerações, por mim tecida a partir dessa obra, foram feitas com base numa tradução livre de minha autoria.

Kundera só encontram sentido se forem lidos dentro de uma relação dialógica entre o passado no qual se constituíram e o presente no qual habitam. Tanto quanto dos valores do presente, para existirem, esses seres necessitam daqueles do passado.

Por isso, a presença do donjuanismo em Kundera não deve ser confundida com uma pretensa intenção do autor em buscar a totalidade de um momento do passado como algo certo e imutável. Enquanto “egos experimentais”, os Don Juans de Kundera contribuem para com “a exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição ou revelação de significados que, em certo sentido, já “existiam”, mas não eram percebidos imediatamente.” (GOSSMAN, apud HUTCHEON, 1991, p. 34).

A relação com o passado em Kundera só é válida se for interpolada ao presente. Isso ele nos diz com a representação nostálgica de Jaroslav, personagem de *La Plaisanterie* que, esquecendo-se do presente volta-se exclusivamente para o passado. Todas as ações da personagem constituem-se em uma busca ingênua de reconstituir a tradição tal qual ela existiu, esse olhar preso no passado impede a personagem de enxergar as transformações no seu tempo. Com a imersão no poço do passado, sobre o qual discorreremos no início desta segunda parte, o que intenta o autor não é a busca da totalidade desse passado, como quis Jaroslav, mas sim, por meio da narrativa literária, ler as ressonâncias que ecoam entre o passado e o presente.

A ideia de ressonância entre o passado e o presente ou de rememoração do passado por meio da narrativa poética é fortemente percebida nas reflexões empreendidas por dois grandes pensadores do século XX, Michel Foucault e Walter Benjamin. Duas bases filosóficas que são retomadas por Giorgio Agamben quando mais uma vez nos leva a pensar sobre o conceito de contemporâneo afirmando que,

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. É algo do gênero que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas as sobras trazidas pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento de sua história. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Em suma, na obra *Romanesca* de Kundera, além de fazer dialogar passado e presente ou talvez em função disso, o donjuanismo se apresenta como o elemento dinamizador do processo criador.

Incorporando os elementos temáticos que representa, de modo a negá-los, a confirmá-los ou ironizá-los, as personagens de Don Juan ou suas variações, são responsáveis por interligar e conduzir as narrativas kunderianas. Elas são o eixo fundador da criação romanesca de Kundera, por isso se fazem presentes em todos os romances. Eles atravessam do início ao fim, o conjunto dos textos prosaísticos. Entretanto, é de fundamental importância notar que para fazer presença dinâmica no percurso literário imaginado pelo romancista, Don Juan é regularmente investido dos elementos que, fizeram dele um mito moderno especialmente aqueles associados à sexualidade e ao riso. Nesse sentido, serão eles, a partir de agora, os focos de nossa atenção.

CAPÍTULO IV

Dos elementos constitutivos de Don Juan



Gravura 4 – Roger Laport

L'acte d'amour avait donc eu, pour lui, beaucoup moins d'importance que l'idée flateuse et futile de cocufier un homme¹⁶⁹.

Milan Kundera

4.1 - Da sedução, do erotismo e da sexualidade

4.1.1 - Da sedução

Ao longo da modernidade, em conformidade com o projeto estético de cada um de seus criadores, Don Juan se transformou de acordo com o tempo de sua criação, com a cultura na qual foi gerado e a qual representou. Mas em todas essas variações metamorfoseadas existe uma característica unificadora da personagem, aquela que permitiu a essas criações serem identificadas e integradas à concepção mítica de Don Juan: a de sedutor.

O sentido etimológico da palavra **sedução** provém do Latim (se[d] – ducere). Formada pela conjunção adversativa, *sed*, que nos textos antigos, era usado como provérbio

¹⁶⁹ O ato de amor, portanto, foi para ele, muito menos importante que a ideia vaidosa e fútil de cornear um homem.

com o sentido de “separação”, “afastamento” e ou “privação”, e *ducere*, por sua vez, tinha como sentido “levar”, “guiar”, “atrair”. Seduzir era, portanto, o ato de atrair o outro o destituindo da própria autonomia.

De modo geral, os registros mais recentes e populares da palavra utilizam uma conotação geralmente associada ao aspecto sexual. O dicionário Houaiss, por exemplo, traz para a palavra sedução três acepções diferentes e complementares.

Primeiramente o registro dicionarizado define sedução como sendo um conjunto de características que despertam simpatia, desejo, amor interesse etc. Na segunda acepção sedução diz-se da capacidade ou processo de persuadir ou perverter – ato ou processo de atrair ao contato sexual. Ou ainda diz-se do crime de manter conjunção carnal com mulher virgem, entre 14e 18 anos, com aproveitamento de sua inexperiência e/ou justificável confiança. Na terceira definição do Houaiss, sedução está relacionada com atração, deslumbramento, encantação, encanto, fascínio e magnetismo. Nesta última acepção da palavra, sedução é sinônimo de tentação.

Em seu livro intitulado *Da Sedução* Jean Baudrillard (1991) dá a ver a sedução como um aprimoramento intelectual da sexualidade e do erotismo. Ela seria assim um meio de atrair e levar o outro. E isso só é possível porque, segundo ele, seduzir pertence à ordem da inteligência do artifício. Tentar destruir a ordem de Deus seja a da produção ou a do desejo, isso é o que sempre tenta fazer a sedução. Nesse sentido, tomando por referência Johannes de Kierkegaard, Baudrillard salienta que além de transfigurar as coisas em aparência pura, de jogar com os signos, de burlá-los, dissimulá-los, invertê-los e subvertê-los, a sedução é um malefício e artifício; uma ameaça a todas as ortodoxias (1991, p. 06 e 134).

Mas para constituir-se em ameaça às ortodoxias, a inteligência e o artifício do sedutor dialogam com os elementos da ordem da natureza e da sociedade, quais sejam: a sexualidade e o erotismo. E nas palavras de Baudrillard, “a sedução sempre é mais singular e sublime que o sexo” (1991, p. 18). Nesse sentido, ele prossegue seu livro nos mostrando que do mesmo modo que não se resume ao sexo e por isso rejeita a pornografia, a sedução requer a sexualidade desde que transformada em erotismo.

Em geral todas as definições contidas em dicionários confirmam a relação do termo erótico com Eros, a divindade grega. De acordo com as definições dicionarizadas **erótico** vem do latim, *eroticus* e este do grego, *erotikus*. Em geral, nelas o termo erótico ou erotismo mantém relação direta com os prazeres carnis próprias do mito de Eros. Nos

registros dicionarizados erotismo está indistintamente associado à sexualidade¹⁷⁰. De acordo com as definições contidas nos dicionários, erótico pode se dizer daquele que trata do amor, que canta o amor. A Poesia erótica, por exemplo, as odes eróticas de Anacreon por exemplo. Mas erótico diz-se também do que tem relações com o amor físico, ao prazer e aos desejos sexuais, que tem por objeto o amor físico, o prazer sexual.

Em geral as definições apresentadas pelos registros dicionarizados, não expressam claramente uma diferenciação entre erotismo e sexualidade. No âmbito da discussão teórica, entendemos que **George Bataille, Michel Foucault e Octavio Paz** são três estudiosos capazes de melhor sistematizar e ampliar as discussões acerca da relação erotismo e sexualidade.

4.1.2 - Erotismo e sexualidade em três perspectivas teóricas

4.1.2.1 - George Bataille –O erotismo

Em *Les larmes d'Éros*, George Bataille (2001) busca compreender o erotismo acompanhando a evolução do homem. Nesse sentido, ele o percebe como um aspecto de distinção entre o homem e os demais animais. Segundo o filósofo, se é verdade que todo animal pratica o ato sexual, também é verdade que o erotismo só pode ser praticado por seres humanos. A atividade sexual é, portanto, algo muito diverso do erotismo. A primeira e grande diferenciação recai sobre o fato de que para ele, a simples atividade sexual é própria dos animais e, na medida em que tal atividade passa a ser precedida por reflexão e articulação torna-se uma atividade erótica. Assim, o erotismo é algo que só se realiza na natureza humana.

Para melhor compreender a presença do erotismo na vida humana, Bataille parte da noção de diabólico. Se a diabolização do erótico já se fazia presente nos diálogos platônicos, de acordo com Bataille é o cristianismo que impregna o erotismo com tal conotação. O aspecto de horror e angústia que normalmente acompanham a representação do erótico seria, para os cristãos, a consciência do diabólico, do pecado que acompanha o homem quando se refere ao uso dos prazeres. No sentido de, desconstruir essa verdade moral em torno do sexo e para comprovar que o erotismo é algo anterior a qualquer manifestação religiosa, que ele é inerente ao humano, Bataille faz uma regressão bem anterior à antiguidade

¹⁷⁰ Utilizamos como bases de nossas consultas os dicionários Houaiss, o novo Petit Robert e o Aurélio.

grega em busca do erotismo. Ele retorna ao paleolítico, mais especificamente, às imagens eróticas desse período da História.

Para Bataille, as pinturas nas paredes das cavernas deixadas pelos homens das lascas, não são detritos, restos humanos como propõem as “loucuras da ciência”, para ele, elas são signos ruidosos que, com profunda sensibilidade, traduzem traços de atividades eróticas. Nesse sentido, diz Bataille, estes signos, não nos tocam somente por sua beleza, mas também pelo fato de que eles nos dão o testemunho múltiplo da vida erótica (2001, p. 19). A pulsão erótica, para esse filósofo, advém de pulsão da vida, por isso não pode ser pensada de um ponto de vista puro e simples do ato sexual e, em si mesmo, nega qualquer ponto de vista moral religioso.

Em suas incursões pelo tempo histórico, Bataille procura demonstrar que nestas primeiras pinturas onde os homens são representados com o sexo ereto, já se pode identificar a angústia que, para o cristianismo era uma expressão de culpa e pecado. Mas, se na pré-história não existia a consciência do diabo, a qual nos é repassada pelo discurso moral cristã, essa angústia ligada ao erotismo viria de outra consciência, diz Bataille. Da consciência que é ignorada pelos animais e a qual se constitui na certeza que nos acompanha pela vida: a certeza de que um dia morreremos. Desse modo, conclui, não é a consciência religiosa que aflige o homem na sua relação com o erotismo, como supunha o cristianismo, mas sim a consciência da morte. (2001, p. 19, 20)

Se para o pensador qualquer Ser sexuado é um Ser superior, o homem consegue sê-lo mais ainda. Pelos estudos do filósofo, depreende-se que, no homem, o simples ato sexual torna-se algo bem mais complexo, por ser um ato sensível e reflexivo. Para Bataille, a ideia de erotismo, num mesmo ser, se funde às noções contraditórias: a de continuidade *versus* descontinuidade; de proibição *versus* transgressão. Essas mesmas noções por sua vez, nutrem-se na pulsão da vida *versus* a consciência da morte. Mas o que nos interessa fundamentalmente nos estudos de Bataille é o fato de ele retornar às origens do homem para nela compreender o erotismo como manifestação puramente humana e inerente ao homem. Em seu percurso histórico, acaba por compreender o erotismo como revelador dos conflitos internos e, portanto, ambíguo, dúbio, de caráter individual e, conseqüentemente, inerente ao mais primário dos humanos.

4.1.2.2 - Michel Foucault - A sexualidade

Enquanto Bataille procura pelas causas internas e retorna ao paleolítico para desenvolver suas reflexões acerca da sexualidade, Foucault procura pelos discursos sociais que durante a modernidade se encaminharam no sentido de controlar as pulsões sexuais.

No volume I da *História da Sexualidade* (1988), o qual se intitula *A vontade de Saber*, diferentemente de Bataille, Foucault procurou pensar a história da sexualidade a partir de um tempo mais recente, a partir do que se poderia entender enquanto a constituição das sociedades modernas. E tratando-a como componente histórico, o pensador analisa a sexualidade a partir de uma perspectiva externa, social. Entretanto, na medida em que o percurso realizado pelos estudos de Foucault coincide com a emergência de Don Juan e com sua trajetória pela modernidade, observados os devidos cuidados, ele nos interessa sobremaneira.

O filósofo começa salientando que a partir do final do século XVI e início do século XVII, observa-se uma progressiva evolução dos discursos sobre o que poderia ser reconhecido como um dos lados mais sombrios da natureza humana: a sexualidade. Foucault nos dá a ver que, na medida em que era reconhecida a função social do sexo, tais discursos mais e mais se encaminharam no sentido de não punir ou julgar, mas sim criar mecanismos para controlar e administrar os apelos sexuais humanos. Pois como dirá Octavio Paz, era preciso irrigar o corpo social com o sexo, tomando os devidos cuidados com os riscos da inundação (1999, p. 25).

Compreendendo que para legislar sobre o sexo era preciso saber mais sobre ele, ‘a vontade de saber’ fazia ver que para conhecer melhor as pulsões e a atividade sexual humana, mais do que proibir, era necessário legalizar o sexo, era preciso institucionalizá-lo.

Desse modo, segundo Foucault, enquanto as sexualidades “ilegítimas” eram isoladas nos *rendez-vous* e nas casas de saúde, assistia-se a uma institucionalização do sexo. Especialmente pelas mãos do cristianismo, ele era simultaneamente confiscado pela família conjugal e se mudava para dentro da casa limitando-se à função de reproduzir. Fora dos quartos de casais, por sua vez, com a finalidade de iluminar esse lado obscuro da natureza humana, criava-se uma série discursos pedagógicos, clínicos, familiares e religiosos, entre outros, que pudessem agir diretamente no controle dos instintos sexuais.

Diante disso, nota-se que a proliferação de discursos sobre o sexo de que fala Foucault, contraria as análises do senso comum as quais se amparam na ideia de que, sobre o sexo reinava silêncio absoluto. Segundo Foucault, sem diretamente pronunciá-lo, nunca se falou tanto em sexo quanto nos últimos três séculos. De acordo com ele, mesmo as regras de comportamento na escola, nos conventos ou em sociedade foram criadas, nesse período, a

partir de preceitos morais os quais se constituíam em discursos sobre o sexo. Assim, diz Foucault

Sob a capa de uma linguagem que se tem o cuidado de depurar de modo a não mencioná-lo diretamente, o sexo é açambarcado e como que encurralado por um discurso que pretende não lhe permitir obscuridade nem sossego. (FOUCAULT, 1988, p. 26).

Mas essa ação discursiva esmiuçadora sobre o sexo não para por aí. Desde que se compreendeu a necessidade de conhecer para então legislar sobre o sexo, os discursos obedeceram às exigências e aos apelos dos projetos modernistas de cada época. Assim, é importante salientar que, de acordo com os estudos foucaultianos, depreendem-se três séculos de ações discursivas sobre o sexo, e neles, três momentos discursivos distintos.

Primeiro nas sociedades do século XVII quando os discursos sobre o sexo se encaminharam no sentido de “reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível.” (1988, p. 23).

Já olhando para o século XVIII, Foucault dirá que nasce aí

uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo. E não tanto sob a forma de uma teoria geral da sexualidade mas sob forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, através de pesquisas quantitativas ou causais. Levar “em conta” o sexo, formular sobre ele um discurso que não seja unicamente o da moral, mas da racionalidade, eis uma necessidade suficientemente nova ... (FOUCAULT, 1988, p.30)

Ao trabalhar para transformar o sexo em “discurso de razão”, o século das luzes o insere na esfera do poder público a qual teria, a partir de então, a tarefa de, gerenciá-lo. Seja no âmbito jurídico, com a criação de leis e regulamentações, seja no âmbito social com um mapeamento das taxas de natalidade, da idade do casamento, dos nascimentos legítimos e ilegítimos e etc, por meio de um discurso utilitarista, no século XVIII, coube ao Estado à tarefa de controlar e organizar as sexualidades ou os discursos sobre o sexo.

Os discursos no âmbito da racionalidade, do modo propagados pelos iluministas, possibilitaram o surgimento e a disseminação no século XIX, do que se poderia compreender, de acordo com o pensamento de Foucault, como uma ciência do sexo: a *scientia sexualis*.

Ligada, de um lado, a uma moral da assepsia e da conexão entre o patológico e o pecaminoso e, do outro, a uma biologia da reprodução, no século XIX, os discursos sobre o sexo migraram dos confessionários religiosos do século XVII, das esferas públicas do século

XVIII e inundaram os consultórios médicos. No decorrer desse século, o sexo não interessa enquanto discurso das instituições religiosas, familiares ou do Estado, mas, sobretudo, enquanto discurso científico.

Mesmo que alguns críticos contestem o historicismo e suas exacerbadas relações com o poder, acreditamos que as análises de Foucault são caras na medida em que dão a ver que, ao procurar produzir verdades sobre o sexo, as *scientia sexualis* visavam iluminar o “lado sombrio da natureza humana” que tanto incomodava a razão iluminista. Assim, os consultórios médicos transformaram-se em verdadeiros espaços de confissão, interpretação, medicalização....Tais processos, segundo Foucault, tinham como finalidade não só falar sobre sexo, mas fazer falar dele. Pois fazer falar era um modo de levar o sujeito ao “conhecimento de si”, ao controle de si¹⁷¹. Pelos estudos de Foucault, pode-se inferir que assegurando uma característica do século XIX, os discursos sobre o sexo ganham não só um caráter científico, mas individualista. Pois conforme o filósofo, o que diferencia as ações discursivas do século XIX em relação aos dois anteriores é o fato de que,

O século XIX desloca a confissão ao integrá-la a um projeto científico; ela não tende mais a tratar somente daquilo que o sujeito gostaria de esconder, porém daquilo que se esconde ao próprio sujeito, e que só se pode revelar progressivamente e através de uma confissão da qual participam o interrogador e o interrogado, cada um por seu lado. (FOUCAULT, 1988, p. 75-76)

Embora Foucault não pronuncie tal sentença, face aos seus estudos, poder-se-ia dizer que, se a celebração do homem enquanto Ser pensante e livre das amarras clericais, de modo geral, foi o que alavancou as engrenagens rumo à modernidade, notadamente, o reconhecimento das pulsões da natureza humanas, nesse contexto, causou incômodo e desconforto ao projeto modernista. A latência do humano, sempre rondou de modo ameaçador os círculos, da ordem, da felicidade e do progresso, perseguidos pela razão modernista.

Nas discussões foucaultinanas, aparecem assim um fenômeno curioso, sobre o qual alerta Marilena Chauí. De acordo com ela, o sexo, algo suposto ser meramente biológico e meramente natural, sofre modificações quanto ao sentido, a sua função e a sua regulação ao ser deslocado do plano da Natureza para o da Sociedade, da Cultura e da História. Nas palavras de Chauí, esse deslocamento aparece com maior nitidez quando nos lembramos de

¹⁷¹ “O cuidado de si” e “o conhecimento de si” são derivados dessa arqueologia foucaultiana em relação ao sujeito moderno. Os dois preceitos díficos encontram-se longamente detalhados em *A hermenêutica do sujeito*, livro resultante de um dos últimos cursos, por Foucault, ministrado no College de France.

que “reprimir, numa das acepções oferecidas pelo dicionário, significa ocultar, dissimular, disfarçar” (1984, p.10).

Refletindo em torno dos estudos de Foucault e das palavras finais de Chauí, poder-se-ia dizer que o disfarce e a dissimulação diante das interdições sofridas em torno da sexualidade no momento em que se desloca do corpo biológico para o corpo social, histórico e cultural é o que impõe aos indivíduos o uso de algo que transforme e transfigure o ato sexual: a imaginação.

Se é verdade que a sexualidade é própria e inerente a qualquer ser sexuado, como afirma Bataille, e que é a imaginação o agente que transforma a pura sexualidade em erotismo, que move o ato erótico, como afirma Octavio Paz, embora sem pronunciar, ao mostrar o cerco à sexualidade feito pelas interdições discursivas ao longo da história moderna, Foucault acaba por nos fazer pensar em como também ao longo da modernidade o sexo fora transfigurado e transformado em erotismo. E é Octavio Paz quem, finalmente, propicia uma discussão relevante sobre a relação e distinção entre sexualidade e erotismo.

4.1.2.3 - Octavio Paz – Erotismo *versus* sexualidade

No estudo crítico, *Um Mais Além Erótico: Sade* (1999), antes de iniciar uma interpretação crítica do erotismo em Sade, Octavio Paz se preocupa em estabelecer uma distinção clara entre sexualidade e erotismo.

Tal como fez Bataille, porém em uma perspectiva mais sócio-histórica, também mais ampla no que se refere à distinção entre sexualidade e erotismo, Paz também defende o segundo como algo eminentemente humano. Especialmente porque o erotismo vai além da função puramente procriadora. O crítico começa afirmando que a sexualidade é geral, pertence a todos os seres sexuados, já o erotismo se encontra no domínio do particular. Paz destaca que a sexualidade é instinto e tem como princípio a perpetuação da espécie, o erotismo, por sua vez, está para além de qualquer finalidade reprodutiva. O erotismo se configura no momento em que o sexo deixa de servir aos fins da reprodução da espécie e sofre uma espécie de socialização (1999, p. 23).

No universo da sexualidade, o ato erótico aparece como consequência da fina linha que separa o homem do animal ou a natureza da sociedade. Conforme as palavras de Paz, o erotismo é a sexualidade socializada. Sendo assim, a diferença entre o ato sexual e o ato erótico “é que no primeiro a natureza serve-se da espécie, enquanto no segundo a espécie,

a sociedade humana, serve-se da natureza.” (1999, p. 25). É então na relação entre a sociedade e a natureza, que segundo Octavio Paz, reside a dupla face do erotismo.

Para ele, o ato erótico se apresenta imbuído de um conjunto de proibições, “destinado a impedir que a maré sexual afunde o edifício social, nivele as hierarquias e divisões, afogue a sociedade.(1999:25)”. Em suas meditações, o erotismo não anula os impulsos humanos, ele os domestica, pois, contraditoriamente, “o erotismo é o freio e a espora da sexualidade, sua finalidade é dupla: irrigar o corpo social sem expô-lo aos riscos destruidores da inundação.” (1999, p. 25)

Octavio Paz procura pensar a sexualidade numa relação de proximidade e diferenciação com o erotismo. E muito embora não haja nenhuma referência ao filósofo, a distinção a que se propõe Paz dialoga consideravelmente com as análises de Michel Foucault. Tanto um quanto o outro procura realizar suas análises considerando as pulsões humanas e, sobre elas, as intervenções sociais. Paz se encarregou de estabelecer a diferenciação entre sexualidade e erotismo, ressaltando este último como manifestação socializada da natureza sexual humana. Dessa forma, os estudos de Paz dialogam com os de Foucault, quando este último nos faz ver os modos pelos quais desde o final do século XVI, as instituições sociais nutriram em seus subterrâneos discursivos, o obscurantismo erótico.

4.2 - Sedução, sexualidade e erotismo em Don Juan

Se fizermos dialogar toda a discussão até aqui sobre sexualidade e erotismo, fica evidente que contraditoriamente e simultaneamente aos dispositivos criados para controlar a sexualidade, pronunciados por Foucault, o erotismo se impunha de modo vital como uma força jamais vista na história da humanidade. E é com essa força, que emerge Don Juan e é essa mesma força vital, inerente ao homem, que o donjuanismo continuará, na mesma medida, representando e alimentando no curso da modernidade. Pois tal como disse Octavio Paz, sendo humano e, por consequência, histórico o erotismo

Muda de uma sociedade para outra, de um homem para outro, de um instante para outro. Ártemis é uma imagem erótica; Coatlicue é outra; Juliette, outra. Nenhuma dessas imagens é casual; cada uma delas pode ser explicada por um conjunto de fatos e situações, cada uma delas é “expressão histórica” (PAZ, 1999, p. 27)

Paz continua salientado ainda que se a história as une enquanto expressão histórica, na mesma medida, rompe o parentesco entre elas. Com a ruptura, o que as une

enquanto produtos da história, é que “são irreduzíveis e irrepetíveis: Ártemis não é Coatlicue, Coatlicue não é Juliete. São mudança, mutação permanente, história – reflexos” (1999, p. 27)

Na mesma medida das referências sobre o erotismo, pode também dizer que sendo humano, o donjuanismo é histórico. Nesse sentido, tomando por referência a discussão de Paz é possível afirmar que o mito de Don Juan também se constituiu em, além de uma imagem erótica, uma expressão histórica. Tal como o erotismo ou, fazendo-se imagem dele, Don Juan mudou de uma sociedade para outra, de um homem para outro, de um instante para outro.

Assim, da mesma maneira que se referiu a Ártemis, Coatlicue e Juliette, Otávio Paz provavelmente se referiria a Don Juan Tenório de Molina, Don Juan de Molière, Valmont e Mertueil de Laclos, Don Giovanni de Mozart, Johannes de Kierkegaard, ou mesmo aos Don Juans de Kundera. Isto porque, embora se interliguem pela característica de sedutor, cada uma dessas imagens eróticas só poderá ser pensada a partir de um conjunto de fatores e situações próprios do tempo e espaço nos quais emergiram e habitaram.

Don Juan é mais que um ser vivo, é um mito e nesta condição, segundo Luiz Costa Lima (2006) é um magma discursivo que concentra nas respostas plurais as necessidades mentais de um grupo humano, fornecendo uma explicação para as relações que o grupo privilegia, para suas instituições e costumes; para a natureza que cerca o homem e para os poderes que o teriam engendrado (2006, p.15). Sendo assim, Don Juan é uma força humana dentro da história e tal como o erotismo que, dentro dela (contra ela, com ela, nela), se apresenta como “uma manifestação autônoma e irreduzível.” (PAZ, 1999, p. 29) A força do erotismo que move o mito de Don Juan também

Nasce, vive, morre e renasce na história; com ela se funde, mas não se confunde. Em perpétua osmose com a sexualidade animal e o mundo histórico, mas também em perpétua contradição diante dos dois. O erotismo tem sua história ou, mais exatamente, também é história. (PAZ, 1999, p. 29)

Utilizando-se do erotismo e da sexualidade como matéria prima de suas elaborações ou de seu método como diria a personagem Johannes de Kierkegaard, o sedutor retira as coisas da ordem do visível. A sedução é dissimulação do real, é o real encoberto, enevado, velado. Sendo assim, afirma Jean Baudrillard, ela se torna inacessível ao controle e aos poderes das ortodoxias. Por isso, enquanto sedutor, fazendo uso simultâneo da sexualidade e do erotismo, na história da modernidade, Don Juan seguiu procurando colocar em prática aquilo que visa à sedução: tirar dos corpos o erotismo vulgar e transformá-lo em

paixão e tiradas de espírito (1991, p. 131). Em nossa concepção é também desse ponto de vista que se devem ser olhados os Don Juans kunderianos.

4.3-A sedução, a sexualidade e o erotismo donjuanescos no romance kunderiano

Segundo o narrador de *La lenteur*, negando o sofrimento como meio de chegar à felicidade, o hedonismo de Epicuro buscou reconhecer somente os prazeres “modestos” e “prudentes”. Lembra a voz filosófica do narrador¹⁷² que, em sua simplicidade e comedimento, o gozo dos prazeres, do modo aconselhado por Epicuro, se dava somente com ações particulares ou mais especificamente, em pequenos gestos sensitivos: um olhar, um sabor, um toque... Por isso, enquanto muitos criticaram no hedonismo o seu caráter egoísta, dirá o narrador kunderiano¹⁷³,

selon moi, ce n'est pas l'égoïsme qui est le talon d'Achille de l'hédonisme mais son caractère (oh, pourvu que je me trompe !) désespérément utopic : en effet, je doute que l'idéal hédoniste puisse se réaliser ; je crains que la vie qu'il nous recommande ne soit pas compatible avec nature humaine.¹⁷⁴
(KUNDERA, 1995, p. 16)

As palavras do narrador Milan Kun apontam para o caráter utópico (lírico-idílico) contido no pensamento epicuriano o qual aponta para sua incompatibilidade em relação ao modo de ser do humano. Por isso, tomando por referência o romance de Choderlos de Laclos, de acordo com o narrador, aqueles que, na história do romance se ocuparam em descobrir a complexidade que envolve os prazeres humanos, mais do que se ocupar com o gozo final dos prazeres, se ocuparam com a luta e com a dança empreendidas no desejo dessa conquista.

A pesquisa nos mostra que, em vez da prudência do hedonismo, Kundera quer a libertinagem contida no donjuanismo. Pois se são a luta e a dança dos sedutores que fazem sobressaltar a complexidade das condições existenciais, o ato sexual é o momento de revelação e, portanto, de apreensão mínima dessa complexidade por arte do escritor.

¹⁷² A voz filosófica do narrador dá nome a um artigo de Wilton Barroso, publicado nos anais do Congresso Internacional da Abralic de 2008.

¹⁷³ Que neste livro é chamado pela esposa Vera (mesmo nome da esposa de Milan Kundera) de Milan Kun.

¹⁷⁴ Segundo minha opinião, não é o egoísmo que o calcanhar de Aquiles do hedonismo, mas seu caráter (oh, espero que esteja enganado!) desesperadamente utópico: de fato, duvido que o ideal hedonista possa se realizar; eu creio que a vida que ele recomenda não seja compatível com a natureza humana.

Nesse sentido, a pesquisa empreendida na obra romanesca de Milan Kundera revelou que as narrativas desse escritor são construídas a partir das relações pautadas nos aspectos sexuais. Indiscutivelmente, como ele próprio afirma, suas personagens são verdadeiros atletas do sexo.

De modo geral, na escrita kunderiana o ato sexual está para muito além do instintivo que, segundo Georges Bataille e Octavio Paz, caracteriza a sexualidade dos outros animais. No mundo romanesco kunderiano, as relações sexuais são fruto da reflexão e se estabelecem enquanto continuidade e revelação dos seres. Além do aspecto fisiológico e filosófico, Kundera procura narrar o ato sexual de um ponto de vista histórico e social como quer Octavio Paz.

Se tomarmos então por referência as abordagens de Bataille sobre o erótico enquanto propriedade humana que resulta da relação entre o ato físico e a reflexão e, se buscarmos ainda, pelas relações de diferenciação entre sexualidade e erotismo apresentados por Paz, pode-se inferir que o romancista Kundera requer não a sexualidade em si mesma. Ele a reivindica enquanto propriedade do humano, sobretudo, enquanto aspecto de individualidade, de privacidade e liberdade. No ato erótico o escritor consegue compreender suas personagens, consegue captar, como disse Tomas, a partícula mais interna que a diferencia das demais. Sendo humana, além de diferenciar os seres entre si, a sexualidade se transforma em erotismo e, como tal, do modo dito por Paz, revela-se também, como aspecto histórico.

Enquanto histórico, o exercício da sexualidade tem toda uma relação com os discursos sociais. Desse modo, do ângulo do pensamento teórico, Foucault buscou pensar a história do sujeito moderno, a partir da sexualidade. Seu olhar esteve atento às intervenções discursivas das instituições oficiais reguladoras das sociedades modernas em torno da sexualidade humana. Por sua vez, o olhar de Kundera sobre a sexualidade humana busca interpolar passado e presente. A partir da relação entre as temporalidades, na prática estética, Kundera procura unir o histórico e o sociológico ao filosófico. Ao fazer isso ele parece compreender não somente o passado, mas fundamentalmente a existência e a condição humana no presente dos “Paradoxos Terminais da Modernidade”.

Poder-se-ia dizer que do ponto de vista histórico Kundera procura interligar e pensar nas relações dos seus eus experimentais com o passado no qual se formaram. Sob o ângulo sociológico, no ato erótico, interligando o corpo individual ao corpo social o autor procura pelas relações entre a pequena e a Grande História.

A pesquisa vem revelando que em sua escrita, Kundera reivindica o erótico como aspecto de subjetividade, de individualidade, portanto, espaço e momento de intimidade e de liberdade dos seres. Unindo o histórico e o sociológico ao filosófico, pelo viés estético literário, em suas narrativas, o literato não só narra, mas também, por meio da voz reflexiva do narrador, medita acerca da condição do homem de seu tempo. Um homem marcado pelas contingências do passado e que no presente encontra-se constrangido entre as incansáveis ações de vigilância. Tais ações resultam nas interdições sobre quaisquer manifestações de individualidade que destoem dos ideais idílicos propagados pelo pensamento totalitário.

No universo kunderiano o erotismo não ameaça pelo desejo de violar os princípios morais como ocorreu com os Don Juans do passado. Sua ameaça maior é em relação à harmonia reivindicada pelos ideais idílicos. Na medida em que extrapola os projetos coletivistas os quais procuram insistentemente, pela homogeneização dos seres e pela anulação de qualquer tipo de individualismo, o erótico em Kundera também adquire um caráter ambíguo, polifônico e polissêmico. E essa complexidade que assume as ações sexuais se deve ao objeto que, segundo François Ricard (2011b), o escritor definiu como centro de meditação de sua arte romanesca: a existência.

A existência, humana é o foco principal para onde converge toda a meditação romanesca de Kundera. E na concepção do escritor, muito da vida e da identidade de cada um se revela no ato sexual. Destarte, quase todos os romances kunderianos, ou mesmo as partes que compõe o todo deles, encontram sua resolução numa grande cena de sexo.

Interrogado pelo também escritor Philip Roth (2008) sobre o significado do sexo para si enquanto romancista, primeiro Kundera dirá que, em um mundo onde a sexualidade não é mais tabu, a pura descrição sexual é no mínimo maçante. Em um segundo momento, complementando seu pensamento, o escritor irá destacar que em dias de completa liberdade sexual, a sexualidade na obra literária só pode tornar-se interessante se for descrita de um ponto de vista filosófico como o fez Bataille, por exemplo, de quem se diz admirador. O motivo do impacto que diz ter sentido frente aos estudos de Bataille se deve, acredita, em razão da reflexão e não de um lirismo que requer o erótico enquanto confissão ou mera descrição de desejos e prazeres (2008, p.109).

Entendendo que o sexo no romance importa enquanto aspecto de reflexão e de descobertas sobre a vida, sobre o humano, Kundera conclui sua resposta a Roth com as seguintes palavras,

you have reason when you say that in my case everything ends in a big erotic dinner. I have the impression that a dinner of physical love generates a very bright light that reveals suddenly the essence of the characters and summarizes the situation of their lives (KUNDERA apud ROTH, 2008, p.109).

In these fragments of Kundera's speech, evidence is found of the desire to transform a sexual act into space and time of discoveries about the self. Kundera does not seek a pure and simple description of the sexual act, for this reason, in his studies of seduction, opportunely Célia Maria D. R. Reis contests and opposes the adjectivalization of pornographic conferred to Kundera's romances by some critics.

Pertinently, the researcher observes that eroticism in Kundera's narratives distances itself from gratuitousness or lasciviousness that refer to pornography¹⁷⁵ (1992, p. 47). According to Reis, besides the characters reflecting deeply on their own sexuality, in general, the sexual act is accompanied by a full description of the existential conflicts of the character. What the researcher says, can be concretely observed in the referred dialogue of the writer with Philip Roth, as well as in the actions, of his characters, many of which will be the focus of our attention in the third part of this work.

From the doxology, the sexuality in Kundera's writing places the self in confrontation with itself. Thus, in a first moment it will clash with the idealistic and with the illusions of sentimental lyricism. But, in the same way that it becomes a confrontation with the lyrical attitude, the donjuanesque sexuality in Kundera presents itself as an element between the self and its external experiences. With the imprudence of his Don Juans, the author places in the dinner the confrontation between the self and the history, as well as the inadequacy to the rules and social norms, as if it were possible from the hedonistic perspective.

In her studies, Silvia Kadiu (2007) makes us see this question when she seeks to think about the inter-relationships between individual, literature and revolution in the work of Milan Kundera. Supported by the idea of unity, of indivisibility, in this study, the author begins to address the definition of individual. But, as there is in each one of us something responsible for guaranteeing his

¹⁷⁵ The researcher refers specifically to the articles of Márcia Mendes de Almeida titled *Kundera: uma indiscutível literatura confessional* published in the Caderno de Sábado no Jornal da Tarde on 30/05/1987 and the one by journalist Flávio Quintiliano titled *Kundera depois do Muro*, published in the magazine *Leia*, nº 137, in March 1990. From many readings and discussions about the reception of Kundera in Brazil, we notice that, besides being read and analyzed as a dissident of communism, gaining with this the antipathy of intellectuals on the left, the work of Kundera was normally analyzed in isolation, observing, as in these two articles, only the description of erotic dinners. The absence of a relational reflection with the whole of the work associated with the presence of the sexual act, ended favoring the opinion that this was a strategy to awaken the interest of the public. Everything indicates that these positions contributed for the author to be read and received in Brazil as a writer of *best-seller*. Something that, according to our observations, starts from *A Insustentável Leveza do Ser*.

reconhecimento como único, a dificuldade de uma permanente unidade indivisível faz emergir dessa mesma definição, “*l’unité des personnages comme sujets*”, pois pelas considerações de Kadiu, “*individu designe également une entité sociale, dans la mesure où l’individu se définit par rapport à la société dans laquelle il vit*¹⁷⁶” (2007, p. 23)

Nesse sentido, paradoxalmente ao mito originário, ainda que acabe por fazê-lo, o escritor não está preocupado em revelar, pensar ou puramente contestar e criticar os valores, princípios e mesmo sentimentos de uma época, como fizera Tirso de Molina com seu Burlador. A partir da fórmula de in-der-Welt-sein (estar-no-mundo) concebida por Heidegger, Kundera diz que « *L’homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l’objet, comme l’œil au tableau; même pas comme un acteur au décor d’une scène* », Para ele, « *L’Homme et le monde sont liés comme l’escargot et sa coquille : le monde fait partie de l’homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l’existence (in-der-welt-sein) change aussi*¹⁷⁷ ». (2011a, p. 661)

A relação homem mundo observada por Kundera na constituição de seus egos experimentais, aproxima-se bastante das proposições desenvolvidas por Hannah Arendt em seus estudos sobre a condição humana. Para a filósofa “o que quer que toque a vida humana ou mantenha uma duradoura relação com ela assume imediatamente o caráter de condição da existência humana” (2010, p. 10). Mas embora os fatores externos sejam condicionantes da existência, Arendt, defende a proposição segundo a qual a existência não é regulada somente por fatores de ordem exterior, mas também por forças advindas do interior. Se os desejos e vontades diante da realidade interferem na percepção dela, as condições da existência humana “jamais podem ‘explicar’ o que somos ou responder à pergunta sobre quem somos pela simples razão de que jamais nos condicionam de modo absoluto.” (2010, p.13).

Fazendo-os agir na condição simultânea de indivíduos e sujeito como nos faz pensar Silvia Kadiu (2007) e de posse de uma compreensão semelhante à de Arendt sobre a condição humana, pode se dizer que com seus Don Juans Kundera reage, de dentro da arte, às generalizações de quaisquer espécies. Kvetoslav Chvatik dirá que um dos fatores do estranhamento inicial em relação à prosa kunderiana se deve ao fato de ela se afastar a ideia da prosa como lugar do monólogo interior no qual seja possível analisar uma consciência

¹⁷⁶A unidade das personagens como sujeitos... indivíduo designa uma entidade social na medida em que o indivíduo se define pela relação com a sociedade na qual ele vive.

¹⁷⁷ O homem não se relaciona com o mundo como um sujeito com o objeto, como o olho com o quadro; nem mesmo como um ator no cenário de um palco. Para ele, “o homem e o mundo estão ligados como o caramujo e sua concha: o mundo faz parte do homem, ele é sua dimensão e, à medida que o mundo muda, a existência (in-der-Welt-sein) muda também. - Esta sugestão de leitura, confere com a tradução brasileira de Teresa Bulhões e Vera Mourão. (1988, p. 36)

isolada (1995, p. 13). Do mesmo modo que nega às personagens o refúgio do mundo em uma consciência isolada, Kundera também rejeita qualquer ação no sentido de procurar compreender o homem tão somente por meio de experiências generalizadoras. Em sua concepção, as experiências humanas só tem valor quando revelam algo interior, próprio de um Ser.

Em *Para uma filosofia do ato*¹⁷⁸ Mikhail Bakhtin, iniciou seu empreendimento teórico lançando críticas às correntes de pensamento as quais negligenciaram as relações do homem com a realidade externa ou àquelas cuja maneira de pensá-lo se pautava em generalizações, não levando em conta, portanto, sua condição de Ser único. Tal como, do ponto de vista teórico, fez o filósofo russo, do ponto de vista da criação literária, com seus Don Juans, Kundera nega veementemente a fuga da realidade, bem como as estratégias de homogeneização da vida como quer o ideal idílico apregoado pela sociedade na qual vive.

As muitas faces adquiridas por Don Juan denotam a capacidade de transgredir e de se metamorfosear conforme o tempo e o espaço que atua. Esta flexibilidade própria da personagem impede qualquer espécie de homogeneização no tocante a sua compreensão. Por sua vez, a relação direta com o erotismo sugere percepções que levem em conta as particularidades que fazem de cada indivíduo um Ser único. Desse modo dirá o narrador de *l'insoutenable légèreté de l'être*, que aquilo que move Tomas, não são os apelos sexuais, mas o desejo de conhecer o eu do outro. Porque, para este Don Juan « *le « moi » individuel, c'est ce qui se distingue du général, donc ce qui ne se laisse ni deviner ni calculer d'avance, ce qu'il faut d'abord dévoiler, découvrir, conquérir chez l'autre*¹⁷⁹ » (2011b, p. 1299)

Tanto Arendt, como Bakhtin perceberam a importância de se pensar o homem a partir de suas especificidades na relação com o mundo no qual vive suas experiências. Tal como eles, Kundera entende que as condições de existência são reguladas tanto pelos fenômenos exteriores quanto pelas particularidades de cada Ser enquanto indivíduo. Nesse sentido, após esboçar cada uma de suas personagens, o romancista procura desenvolvê-las a partir de um eixo existencial próprio e único constitutivo de cada uma.

No entendimento do escritor, o lugar e o momento de revelação dessas especificidades se dá no ato erótico. Pois, em suas palavras, “a cena erótica é o foco em que

¹⁷⁸ A tradução do texto utilizada nesse trabalho é de autoria de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. Segundo os tradutores, é uma tradução, ainda não revisada e destina-se exclusivamente ao uso didático e acadêmico.

¹⁷⁹ o eu individual é aquilo que se distingue do geral, portanto, é aquilo que não se deixa adivinhar nem adivinhar nem calcular antecipadamente, aquilo que necessita primeiramente ser desvelado, descoberto e conquistado do outro.

todos os temas da história convergem, e em que os segredos mais profundos se localizam” (KUNDERA, apud, ROTH, 2008, p. 109). Por isso, como dirá o narrador de *L'insoutenable légèreté de l'être*, o sedutor Tomas « *n'est pas obsédé par les femmes, il est obsédé par ce que chacune d'elles a d'inimaginable, autrement dit, par ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres* ¹⁸⁰ » (2011b, p. 1299).

As leituras e análises empreendidas no transcurso dessa pesquisa têm revelado que nos romances kunderianos, o ato sexual não pode ser confundido nem com a pura sexualidade do modo como a entende George Bataille ou Octavio Paz, nem com pornografia como quiseram sugerir algumas críticas desavisadas da obra kunderiana. Em Kundera, o sexo é sempre acompanhado por reflexões profundas das personagens. O desfecho das problemáticas em uma situação erótica evidencia, sobretudo, o interesse do escritor por entender como cada Ser, sem se fundir ao mundo ou se evadir dele, sente os conflitos históricos e sociais. Por isso, dirá o narrador de *l'insoutenable légèreté de l'être* que aquilo que estimula o conquistador Tomas não é o desejo do prazer, mas sim, « *le désir de s'emparer du monde (d'ouvrir au scalpel le corps gisant du monde) qui le jetait à la poursuite des femmes* ¹⁸¹ » (2011b, p. 1300)

Se o donjuanismo na obra de Milan Kundera requer do pesquisador a compreensão das nuances em torno dos elementos sexuais, atenção de mesma proporção deve ser dirigida ao riso. Uma vez que se destaca como elemento constitutivo de Don Juan, o riso e as discussões em torno de si, constituir-se-ão, a partir de agora, em nosso objeto de interesse.

4.4 - O riso e o riso em Kundera

4.4.1 - O riso dos anjos e do demônio

Uma das mais prolongadas e relevantes meditações sobre o riso, Kundera desenvolve no interior das narrativas que compõem *Le livre du rire et de l'oubli*. Ali, o narrador Kunderiano começa declarando a existência de duas categorias de riso: a dos anjos e a do demônio.

¹⁸⁰Tomas não é obcecado pelas mulheres, ele é obcecado por aquilo que cada uma delas tem de inimaginável, ou melhor, por esse milionésimo que distingue uma mulher das outras.

¹⁸¹O desejo de se apossar do mundo (de abrir com bisturi o corpo prostrado do mundo) que o levava à conquista das mulheres. - Sugestão de leitura amparada na tradução brasileira de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca a qual adotamos como referência.

De acordo com ele, o riso dos anjos é aquele cuja imagem se efetiva em um casal que numa praia corre de encontro ao outro. O riso mantido no rosto desses dois, durante a corrida, proclama a felicidade de estar no mundo e, portanto, o “acordo com o ser” (1985, p. 102). Sendo assim, diante de sua complacência,

Toutes les Églises, tous les fabricants de linge, tous les généraux, tous les partis politiques sont d'accord sur ce rire-là, e tous se précipitent pour placer l'image de ces deux coureurs riant sur leurs affiches où ils font de la propagande pour leur religion, leurs produits, leur idéologie, leur peuple, leur sexe et leur poudre à laver la vaisselle¹⁸². (KUNDERA, 1985, p. 102)

Da voz do narrador subtrai-se que o riso dos anjos é o riso legalizado, institucionalizado é, enfim, o riso sério, para além da brincadeira. Mas, também para o narrador kunderiano, a essência do riso não está na forma como os anjos o exprimem, mas sim no modo como o demônio dele faz uso. Em suas palavras o riso verdadeiro só se manifesta quando as coisas são subitamente desviadas de seu suposto sentido, do lugar que lhe é confirmado na ordem esperada das coisas, pois,

À l'origine , le rire est donc du domaine du diable. Il a quelque chose de méchant (les choses se révèlent soudain différentes de ce pour quoi elles se faisaient passer) mais il y a aussi en lui une part de bienfaisant soulagement(les chose sont plus légères qu'il n'y paraissait, elles nous opprimer sous leur austère sérieux)¹⁸³. (KUNDERA, 1985, p. 108)

Dessas e das muitas considerações empreendidas pela voz meditativa desse narrador-autor-personagem, a propósito das duas categorias de riso, poder-se-ia dizer que o riso dos anjos é o riso propagado pelos ideais idílicos. Sendo assim, quer se alegrar por tudo aqui embaixo ser ordenado, sabiamente concebido, bom e cheio de sentidos. Ao contrário disso, o riso do demônio quer dar o sentido oposto, quer mostrar o absurdo das coisas. O demônio, segundo a voz meditativa do narrador, quer rir da comicidade do riso dos anjos.

Em sua escrita romanesca Kundera busca o riso do demônio, e Don Juan é, mais uma vez, um forte aliado do romancista nesse empreendimento. Em Don Juan a sexualidade e o riso demoníaco caminharam juntos para dissimular a realidade e então transgredi-la bem

¹⁸² Todas as Igrejas, todos os fabricantes de roupas (*lingeries*), todos os generais, todos os partidos políticos estão de acordo com este riso, e todos se precipitam para colocar a imagem desses dois corredores risonhos sobre seus cartazes onde fazem propaganda para sua religião, seus produtos, suas ideologias, seu povo, seu sexo e para seu sabão de lavar louça.

¹⁸³ Em sua origem, o riso é, portanto, do domínio do diabo. Ele tem qualquer coisa de mau (subitamente as coisas se revelam diferentes das quais se faziam passar) mas há também nele, uma parte de bondade, de alívio (as coisas são mais leves do que pareciam, elas nos deixam viver mais livremente, elas param de nos oprimir sobre sua austera seriedade.

como violar e subverter a ordem divinamente instituída. A identidade de Don Juan está vinculada ao riso diabólico reverenciado pelo narrador kunderiano. Por isso, ao refletir sobre o riso, mais uma vez a importância das personagens donjuanesca para obra romanesca de Milan Kundera se faz notar.

4.4.2 - O riso irônico como prerrogativa do romance

Tal como o erotismo, o riso é um atributo do humano. Segundo Henri Bergson, vários filósofos definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Entretanto, segundo ele,

poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá (BERGSON, 2007, p. 03).

Aliado ao caráter ambíguo e metamórfico, acentuado por George Minois (2003, p.16), o aspecto puramente humano destacado por Bergson, permite uma identificação mítica entre a personagem e o homem de várias épocas e culturas diferentes. Tal como Bergson e Minois, Bakhtin é também outro estudioso a salientar o riso como elemento humano. Suas inserções chamam-nos a atenção na medida em que o compreende também como aspecto revelador de ponto de vistas individuais. Nosso interessa se eleva, quando este o destaca como revelador de “mundivisões”, portanto, de inegável valor enquanto material literário. Em uma perspectiva cultural, ao analisar a obra de Rabelais dirá o estudioso russo,

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: **somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.** (BAKHTIN, 1999, p. 57 – grifo nosso)

O riso reivindicado por Kundera parece querer estabelecer exatamente isso que Bakhtin capta nas leituras da obra renascentista de Rabelais: uma ligação entre o particular moderno e o social-cultural rabelaisiano. Talvez isso se dê, porque tal como Bakhtin, Kundera buscou pensar e definir o riso a partir de uma relação primeira com Rabelais. Em seu

dicionário de sessenta e nove¹⁸⁴ palavras, contido em *L'art du roman*, Kundera define não propriamente o riso, mas o riso europeu. Segundo ele, essa modalidade de riso era primeiramente, « *pour Rabelais, la gaieté et le comique ne faisaient encore qu'un.* » Contudo, o riso gaiato de Rabelais foi, na história do romance moderno perdendo essa característica. Desse modo, prosseguindo em sua definição dirá,

Au XVIII siècle , l'humour de Sterne et de Diderot est un souvenir tendre et nostalgique de la gaieté rabelaisienne. Au XIX siècle , Gogol est un humoriste mélancolique : « Si on regard attentivement et longuement une histoire drôle, elle devient de plus en plus triste » dit-il. L'Europe a regardé l'histoire drôle de sa propre existence pendant un temps si long que, au XX siècle, l'épopée gaie de Rabelais s'est muée en comédie désespérée de Ionesco qui dit : « Il y a peu de chose qui sépare l'horrible du comique. » L'histoire européenne du rire touche à sa fin¹⁸⁵. (KUNDERA, 2011a, p. 732)

A pesquisa nos mostra que o riso kunderiano não conseguiu se libertar das nuvens que sobre ele pairou ao longo da história do romance moderno. Apesar da melancolia que se identifica no riso de Kundera, também nos é possível observar a insistência do autor em retomar tanto a gaiatice e a alegria do riso rabelaiseano, quanto a capacidade de, através dele, conseguir expressar concepções de mundo, tal como um dia fizera o *renscentista*.

Em busca dessa aliança entre o riso e a expressão de “mundivisões”, em vez da sátira – que segundo ele, é a arte da tese e, portanto, segura de sua própria verdade ridiculariza aquilo que deseja consertar (1993, p. 234) –, Kundera busca pela comicidade. Na própria definição que traz de cômico, já denota uma postura diante do mundo. Em suas palavras, diferentemente da tese contida na sátira ou do consolo que nos traz o trágico, o cômico é mais cruel, exatamente porque ele

nous révèle brutalement l'insignifiance de tout. Je suppose que toutes les choses humaine contiennent leurs aspect comique qui, dans certains cas, est reconnu, admis, exploité, dans d'autres cas, voilé. Les vrais génies du comique ne sont pas ceux qui nous font rire le plus, mais ceux qui dévoilent une *zone inconnue du comique*. L'Histoire a toujours été considérée comme

¹⁸⁴Vale destacar que nas traduções brasileiras, a de 1988, realizada pela nova fronteira apresenta apenas sessenta e quatro palavras e na mais recente da Companhia das Letras, a edição de bolso, traz apenas sessenta e três palavras. Sessenta e nove é a quantidade de palavras que o dicionário comporta na última edição francesa da Gallimard.

¹⁸⁵ Para Rabelais, a gaiatice e o cômico eram uma só coisa. No século XVIII, o humor de Sterne e de Diderot é uma lembrança terna e nostálgica da gaiatice rabelaisiana. No século XIX, Gogol é um humorista melancólico: “Se olha-se atentamente e longamente uma história ela se torna cada vez mais triste” diz ele. A Europa olhou a história engraçada de sua própria existência durante um tempo longo, no século XX, a epopeia alegre de Rabelais se transformou em comédia desesperada de Ionesco qui diz: “Há pouca coisa que separa o horrível do cômico.” A história europeia do riso chega ao seu fim.

un terroire exclusivement sérieux. Or, il y a le comique inconnu de l'Histoire. Comme il y a le comique (difficile à accepter) de la sexualité¹⁸⁶. (KUNDERA, 2011a, p. 716-717)

Mas é importante notar que na atividade criadora kunderiana riso e comicidade se mesclam a outra definição e talvez, a definição mais significativa para o romancista e certamente para o intérprete da obra: a de ironia.

Em *Les testaments trahis* Kundera salienta que a relação do romancista com suas personagens não é determinada por uma verdade maior, a do romancista, portanto essa relação não se dá por meio da sátira, mas sim da ironia. E por ser irônica essa relação só poderá ser compreendida dentro de uma perspectiva relacional, jamais isolada pois,

L'ironie veut dire: aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seules une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les *rappports ironiques* à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris¹⁸⁷.(KUNDERA, 1993, p. 235)

Das palavras do romancista, depreende-se que a ironia favorece a dialogicidade, aquilo que Bakhtin compreende como característica inerente à arte do romance. E o valor por Kundera atribuído a ironia certamente se pauta nessa perspectiva dialogal que ela exige. Para Kundera o romance é, fundamentalmente, arte irônica porque ele desvia de respostas conclusivas, porque jogando com as certezas, ele não traz em si uma verdade, mas possibilidades de verdades. Por isso mais que respostas o romance apresenta perguntas tais como,

Qui a raison et qui a tort ? Emma Bovary est-elle insupportable ? Ou courageuse et touchante ? Et Werther ? Sensible et noble ? Ou un sentimental agressif, amoureux de lui-même ? Plus attentivement on lit le

¹⁸⁶ nos revela brutalmente a insignificância de tudo. Suponho que todas as coisas humanas contenham aspectos cômicos que, em certos casos, é reconhecido admitido, explorado, em outros casos, velados. Os verdadeiros gênios do cômico não são aqueles que nos fazem rir mais, mas aqueles que desvelam uma *zona desconhecida do cômico*. A História sempre foi considerada como um território exclusivamente sério. Ora, há o cômico desconhecido da História. Como ele, existe o cômico (difícil de aceitar) da sexualidade.

¹⁸⁷ A ironia quer dizer: nenhuma das afirmações que se encontram em um romance pode ser compreendida isoladamente, cada uma delas se encontra em confronto complexo e contraditório com outras afirmações, outras situações, outros gestos. Outras ideias, outros acontecimentos. Só uma leitura lenta, duas vezes, várias vezes repetida, fará aparecer todas as relações ironiques no interior do romance sem as quais o romance restará incompreendido.

roman, plus la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique : sa « vérité » est caché , non prononcée, non-prononçable. « Souvenez –vous Razumov, que les femmes, les enfants et les révolutionnaires exècrent l'ironie, négation de tous les instincts généreux, de toute foi, de tout dévouement, de toute action ! » laisse dire Joseph Conrad à une révolutionnaire russe dans *Sous les yeux de l'Occident*. L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. Leonardo Sciascia : « Rien de plus difficile à comprendre, de plus indéchiffrable que l'ironie. » Inutile vouloir rendre un roman « difficile » par affectation de style ; chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie¹⁸⁸. (KUNDERA, 2011a, p.722)

Com todas essas nuances, a ironia perpassa o fazer literário de Kundera e em seus romances, ela mantém uma estreita ligação com a ideia de Paradoxo.

4.4.3 - O paradoxo e a ironia

Mais do que um noção temporal, quando relacionada com práticas e pensares que regeram a vida e o pensamento modernos, a palavra paradoxo utilizada por Kundera se apresenta como um campo fecundo de interpretações.

Nos registros do dicionário Houaiss o sentido da palavra “paradoxo” apresenta-se em três acepções diferentes: na primeira o paradoxo é definido como “pensamento proposição ou argumento que contraria os princípios básicos e gerais que costumam orientar o pensamento humano, ou desafia a opinião consabida, a crença ordinária e compartilhada pela maioria”. Na segunda acepção da palavra, o paradoxo poderá ser entendido como uma “aparente falta de nexou de lógica, contradição.” E, finalmente, em sua terceira acepção, o paradoxo designa “um raciocínio aparentemente bem fundamentado e coerente, embora esconda contradições decorrentes de uma análise insatisfatória de sua estrutura interna.”

¹⁸⁸ Quem tem razão e quem está errado? Ema Bovary é insuportável ? Ou corajosa e tocante? E Werter? Sensível e nobre? Ou sentimental agressivo, apaixonado por si mesmo? Quanto mais atentamente se lê o romance, mais impossível se torna a resposta pois, por definição, o romance é a arte irônica: sua “verdade” é oculta, não pronunciada, não pronunciável. Lembre-se, Razumov, que as mulheres, as crianças e os revolucionários execram a ironia, negação de todos os intintos generosos, de toda fé, de todo devotamento, de toda ação!”_ Joseph Conrad deixa dizer a uma revolucionária russa em *Sob os olhos do Ocidentes*. A ironia irrita. Não que ela zombe ou ataque, mas porque nos priva das certezas, desvendando o mundo como ambiguidade. Leonardo Sciascia: “ nada mais difícil de se compreender, mais indecifrável que a ironia”. Inutil querer tornar um romance “difícil”pela afetação do estilo; cada romance digno deste nome, por mais límpido que seja, é suficientemente difícil por sua consubstancial ironia. – A presente sugestão de leitura em Português confere em grande parte com a tradução para o Português de Teresa Bulhões e de Vera Mourão, contida na edição da Nova Fronteira de 1988.

Em Kundera, as três acepções da palavra se complementam. Numa relação com a primeira acepção, poder-se-ia dizer que em geral as reflexões no âmbito de sua escrita romanesca, em relação ao Idílio, ao lirismo e ao *kitsch*, por exemplo, desafiam opiniões e crenças ordinárias compartilhadas por uma maioria. Assim, as reflexões tecidas no âmbito de suas narrativas, contrariam também os princípios básicos e gerais que orientam o pensamento, e, por vezes, o fazer literário de seu tempo. Aliadas aos demais elementos, a falta de nexos ou de lógica, ou seja, as contradições destacadas na segunda acepção da palavra “paradoxo” são traços marcantes e constitutivos das personagens kunderianas. E por designar um raciocínio aparentemente bem fundamentado e coerente, mas que esconde contradições decorrentes de uma análise insatisfatória de sua estrutura interna, esse sentido de paradoxo também se apresenta em Kundera. E ele se faz presente particularmente, quando o escritor medita sobre as fragilidades de um projeto erguido nas bases do pensamento racional. Mas é o próprio autor quem melhor nos fala sobre a concepção de paradoxo com a qual atua.

Na concepção kunderiana, a fórmula anunciada na aurora da modernidade por René Descartes é, no crepúsculo desse mesmo período, no mínimo risível posto que,

Après avoir réussi des miracles dans les sciences et la technique, ce « maître possesseur » se rend subitement compte qu’il ne possède rien et n’est maître ni de la nature (elle se retire, peu à peu, de la planète) ni de l’Histoire (elle lui échappé) ni de soi-même (il est guidé par les forces irrationnelles de son âme). Mais si Dieu s’en est allé et si l’homme n’est plus maître, qui donc est maître ? La planète avance dans la vie sans aucun maître. La voilà, l’insoutenable légèreté de l’être¹⁸⁹. (KUNDERA, 2011a, p. 665)

Em *Paradoxes Terminaux: les romans de Milan Kundera*¹⁹⁰ (1993:09-17), Maria Nemcová Banerjee, reconhecida comentadora do fazer literário desse escritor, analisa parte de sua obra a partir da perspectiva dos “Paradoxos Terminais da Modernidade”. Banerjee inicia sua discussão salientando a existência de um caráter dual na compreensão dos Paradoxos Terminais em Kundera. Para ela, em primeiro plano, a escrita kunderiana relaciona o paradoxo à noção de precividade e, em um plano menos evidente, ela o entrelaça à comicidade.

¹⁸⁹ Depois de ter conseguido milagres nas ciências e na técnica, este “senhor e dono” se dá conta subitamente de que não possui nada e não é senhor nem da natureza (ela se retira, pouco a pouco do planeta), nem da História (ela lhe escapou) nem de si mesmo (ele é guiado pelas forças irracionais de sua alma). Mas se Deus se foi e se o homem não é mais senhor, quem então é senhor? O planeta marcha sem nenhum senhor. Eis a insustentável leveza do ser.

¹⁹⁰ Paradoxos Terminais: os romances de Milan Kundera

Aparentemente, seguindo as orientações do discurso kunderiano, Banerjee procura captar a noção de Paradoxo no que ela denomina de primeira infância do romance europeu: na Renascença, em Rabelais. Pois, também de acordo com ela, é aí, juntamente com a forma romanesca, que a arte do paradoxo floresce com toda a complexidade de suas formas ambíguas. E é aí que segundo Bakhtin, “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” (1999, p. 11)

Para prosseguir suas análises nessa perspectiva, Banerjee primeiro procura pelo sentido mesmo da palavra recolhendo-o no trabalho de Rosalie Colie sobre a tradição do Paradoxo na Renascença. De modo próximo à definições do Houaiss, Colie dirá ser a exploração do caráter relativo e concorrente dos sistemas de valor um ponto comum a todos os paradoxos. Nesse sentido, o paradoxo está sempre ligado a uma dialética. Ele é um desafio lançado à ortodoxia, uma crítica oblíqua dos julgamentos e convenções absolutas. A partir, das considerações de Colie, Banerjee concluirá que tal como o riso, o paradoxo é inimigo jurado de todos os absolutos (1993, p.10 a 11).

De posse da noção do relativo, do dialético, que perpassa a compreensão sobre os paradoxos, Banerjee procura destacar os quatro paradoxos terminais enumerados por Kundera. De acordo com ela, os dois primeiros englobam a ideia contida na transcrição acima, qual seja: a falência total das posições estabelecidas por Descartes. O paradoxal aí se mostraria pelas contradições do homem que em vez de “senhor e dono” se vê como uma coisa dominada pelas forças tecnológicas que o submetem e ameaçam exterminar de vez a sua natureza humana. Tais contradições, por sua vez, se mesclam ao decadentismo da *ratio* europeia que tendo explorado todos os valores herdados do medievo e não tendo mais nada a tratar, celebra sua vitória total sob a forma de pura irracionalidade.

O domínio da irracionalidade é que então propiciaria os outros dois paradoxos kunderianos, os quais se revelariam pela decadência do Ser para a história da Europa. O paradoxo revelado pela falência das utopias idílicas calcadas na ideia de paraíso terreno almeçadas pelas organizações societárias na história da modernidade se mostraria pela ironia contida no

rêve d'une humanité unie, vivant en paix dans la confortable Maison bâtie par une Providence créée par l'homme, s'effondre dans la monstruosité de deux guerres mondiales déclenchées par l'Europe. Le résultat paradoxal de ce cataclysme est un monde de plus en plus uniformisé, offrant une arène planétaire nivéle à des modèles d'humanité standard, n laissant nulle place aux individus¹⁹¹. (BANERJEE, 1993, p. 15)

¹⁹¹ Sonho de uma humanidade unida, vivendo em paz na confortável casa construída por uma Providência criada pelo homem, se afunda na monstruosidade de duas grandes guerras mundiais

Banerjee conclui suas reflexões afirmando que Kundera trabalha no sentido de fazer ver que sob o efeito dos paradoxos terminais, todas as categorias existenciais sofrem uma mutação fraudulenta que transforma os valores em sua própria caricatura (1993, p. 16). Segundo ela, a degradação valorativa já anunciada por Broch, inverte as situações fazendo do homem ‘Senhor e Dono’ uma caricatura das próprias ambições e vontades as quais o impulsionaram no curso da modernidade. Assim, em um segundo olhar, a comentadora diz ser possível enxergar nos paradoxos o elemento que orienta o riso e a ironia nas narrativas kunderianas. Para nós, notadamente, a comicidade resultaria da ingenuidade do homem que ainda pensa ser “Senhor e dono”.

Certamente Kundera parte dessa leitura sobre a degradação dos valores percebida e nominada pelo austríaco Herman Broch, mas o avanço de sua estética se dá na medida em que compreende e narra as contradições dos modelos e sistemas os quais geraram e alimentaram os valores constitutivos da modernidade. Se a tentativa de continuar agindo dentro desses sistemas de valores exigisse contorções as mais ridículas imagináveis, a não percepção de sua degradação, a ingenuidade de suas personagens que ainda persistem na ideia de absoluto é, no mínimo, risível.

A partir do donjuanismo, Kundera se comporta como o irônico nos termos de Kierkegaard, quando esse salienta que “a forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que, contudo, não é pensado seriamente” (2013, p. 248).

Em razão dessa premissa não foram poucos os leitores que, no segundo romance de Kundera, por exemplo, compartilharam do lirismo de Jaromil quando este propunha uma arte filiada aos ideais revolucionários do partido. Também em razão disso, não foram poucos os leitores de *L'indentité* que sofreram com Chantal diante de seu drama frente à perda da juventude.

Foi ainda em função desse modelo de ironia destacada por Kierkegaard, que em *La plaisanterie*, mesmo leitores como Sartre e Aragon se identificaram com as causas de Ludvik, lendo com ele e através dele o mundo. Ao fazerem isso os dois intelectuais, não se deram conta do irônico. Não perceberam que, se Ludvik combatia o idílio contido no comunismo marxista de Helena, no comunismo pautado em Deus de Kotscka e no comunismo pautado na tradição de Jaroslav, ele só poderia combatê-los a partir de um ideal,

declaradas pela Europa. O resultado paradoxal deste cataclismo é um mundo cada vez mais uniformizado, oferecendo uma arena planetária nivelada aos modelos de uma humanidade standard, não deixando nenhum lugar aos indivíduos.

também assegurado pela certeza, pelo absoluto. E por isso, o projeto de vingança de Ludvik não poderia resultar senão em fracasso, sobretudo, em um fracasso cômico.

A incursão pela escrita ficcional de Kundera nos diz ser importante notar que ao utilizar o paroxismo como ponto de partida, a ironia na prosa kunderiana, se aproxima daquilo descrito por Kierkegaard como ironia *sensu eminentiori*, que é caracterizada como “aquela que não se dirige contra este ou aquele existente individual, ela se dirige contra toda a realidade dada em uma certa época e sob certas condições” (2013, p. 255). Mesmo que sua procura seja pelas existências individuais, quando busca representá-las e compreendê-las, o que quer Kundera, como bem dirá Chvatik (1995) é representar o fluxo dessas consciências em uma época.

A partir da ironia, parece haver em Kundera uma busca no sentido de representar os sentimentos de perda, de vazio que o autor diz captar primeiramente em Broch com a ideia de Degradação dos Valores. Os mesmos sentimentos que resultam na noção de “Paradoxos Terminais da Modernidade”. Noção esta que só se constituiria do modo como se constituiu, mediada pela postura irônica e melancólica do criador. Pois tal como dirá Kierkegaard,

Para o sujeito irônico, a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tronou para ele uma forma incompleta, que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Ele é o que deve julgar. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. (KIERKEGAARD, 2013, p. 261)

A partir dessas considerações tecidas por Kierkegaard, talvez nos será permitido afirmar, finalmente, que seja em razão do sentimento de perda, da condição fronteira entre o moderno e o pós moderno, da ideia de incertezas quanto ao que virá, mas pela certeza do incompatível em relação ao que existe que Kundera busque a ironia como material linguístico de sua escrita. É, talvez também em razão disso, que nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”, ele retome a afigura de Don Juan e tudo que ela representa em sua relação com a modernidade, com o erotismo e com o riso. Pois em essência, Don Juan já nasceu num espaço fronteiro entre o mundo medieval e o moderno. Agiu pautado nas certezas e permaneceu intensamente vivo por sempre lidar com o que há de obscuro do lado humano.

Desse modo, amparados por essa compreensão prévia sobre o donjuanismo, que nessa segunda parte do trabalho procurou-se construir, passaremos à terceira e última parte de nossa incursão. Ali procuraremos realizar nossos estudos centrados nos textos kunderianos.

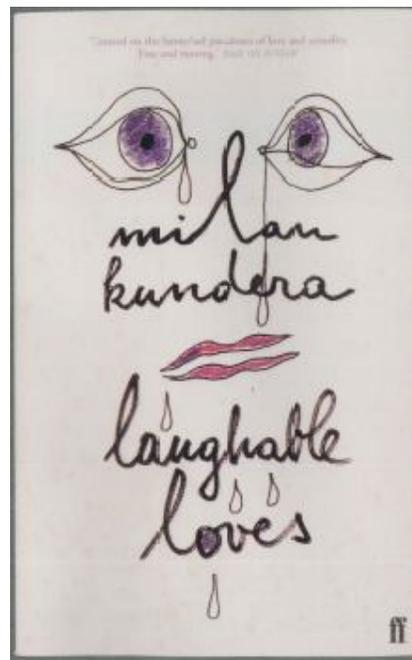
TERCEIRA PARTE

Um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan

Uma abordagem hermenêutica

CAPÍTULO V

Risibles amours : uma apresentação



Gravura 5- Milan Kundera

Il ne faut pas comprendre ce titre dans le sens: amusantes histoires d'amour. L'idée de l'amour est toujours liée au sérieux. Or, risible amour, c'est la catégorie de l'amour dépourvu de sérieux. Notion capitale pour l'homme moderne¹⁹².

Milan Kundera

5.1-Risibles amours: uma apresentação

No conjunto da obra romanesca de Milan Kundera, *Risibles amours* se apresenta como o embrião de um projeto estético que, impulsionado pela sensibilidade e talento do esteta de um lado e pelas contingências das experiências vividas enquanto sujeito histórico de outro, paulatinamente se constrói.

¹⁹²Não se deve entender este título no sentido: divertidas histórias de amor. A ideia do amor está sempre ligada ao sério. Ora, risível amor é a categoria do amor desprovido de seriedade. Noção capital para o homem moderno.

Risibles amours é uma espécie de primeiro ato da obra romanesca de Milan Kundera. E neste primeiro tempo e espaço, o cenário é inteiramente dedicado ao elemento fundador de sua escrita ficcional: a personagem de Don Juan.

Risibles amours é uma espécie de tributo a Don Juan. No conjunto da obra prosaística, esse livro funciona como um laboratório onde são experimentadas as diversas possibilidades da personagem. Os textos que compõem o livro constituem-se no corpo narrativo onde as versões donjuanesca de Kundera são fecundadas. Ele é o lugar onde são gestados os primeiros embriões da personagem e, por conseguinte, a gênese da obra romanesca desse escritor. Por isso, enquanto esboço, cada personagem e cada narrativa constituem-se em campos inesgotáveis de possibilidades abertas ao devir e, portanto, por serem exploradas¹⁹³.

A versão oficial do livro foi publicada no ano de 1968 - um ano após a publicação do primeiro romance, *La Plaisanterie*. Contudo, os interstícios da pesquisa nos mostram que antes de *La Plaisanterie*, Kundera já havia publicado duas versões de *Risibles amours*: uma no ano de 1963 e a outra em 1965. Embora variem a precisão das datas, as informações fornecidas por estudos críticos tais como os de Maria Nencova Banerjee (1993), de François Ricard (2011a) e de Martin Rizek (2001), corroboram com a característica de obra inaugural aqui captada nas leituras de *Risibles amours*.

Mesmo que não tivéssemos a confirmação das datas de publicação, seria difícil supor esse livro como posterior aos demais no conjunto da obra romanesca kunderiana. *Risibles amours* é o livro inaugural do romancista e um divisor de águas na carreira do literato Milan Kundera. Ele é, em suma, o momento de tomada de decisão acerca do romance. Kvetoslav Chvatik, por exemplo, considera-o « *comme l'initiation de Kundera à l'oeuvre romanesque, comme son ouverture*¹⁹⁴ » (1995, p. 41). Sua principal característica é de ser um traço representativo do projeto que o escritor delinea para si.

De acordo com nossa percepção, nos textos deste livro, Kundera não só apresenta ao público o romancista que emerge, mas para si mesmo, esses escritos funcionam como o esboço de um projeto estético sobre o qual pretende atuar. Por isso, ainda que não se configure como romance¹⁹⁵, no conjunto da obra ficcional kunderiana, *Risibles amours* tem

¹⁹³ Cada texto e cada personagem que compõe esse livro serão retomadas, em situações e circunstâncias diferentes, ao longo da trajetória do romancista.

¹⁹⁴ Comentadores como Chvatik consideram *Risíveis Amores* como iniciação de Kundera à obra romanesca, como sua abertura artística.

¹⁹⁵ Embora, em se tratando da estrutura formal, haja uma semelhança entre este livro e *O livro do Riso e do Esquecimento*, Kundera denomina somente o segundo como romance. Para nós é difícil

importância capital. E, em razão disso, a nossa atenção a ele dedicada. Atenção que não parece ser maior que a do próprio escritor.

Na verdade, a nossa atenção decorre, sobretudo, da relação de Kundera com as narrativas desse livro, ou melhor, da importância que a elas atribui. Banerjee (1993), por exemplo, chama a atenção para as modificações sofridas pela obra até a publicação definitiva. Segundo ela, com o intuito de assegurar a geometria futura de seus romances, pautada no número sete, Kundera subtrai três textos de *Risibles amours*. Conduzida pela ideia de paradoxos terminais, a comentadora também salienta que o escritor modificou a disposição das narrativas de maneira a sublinhar o contraponto entre o riso e a nostalgia (1993, p.63).

Unindo uma reflexão que oscila entre comentários biográficos e estéticos, numa análise intitulada *À la recherche d'une architecture*¹⁹⁶, François Ricard (2011a, p. 1407-1411), por sua vez, confere maiores detalhes ao percurso desse livro e às modificações por ele sofridas.

5.2 - Em busca de uma estrutura semântica

Com uma análise articulada entre a obra e a trajetória literária do autor, Ricard problematiza não só a centralidade do riso nostálgico observado por Banerjee, mas também a noção de definitivo que, acerca desse livro, podemos ter. Ele começa mostrando que, em 1963, Kundera publicou sim um pequeno livro intitulado *Risibles amours - Trois anedoctes mélancoliques*¹⁹⁷. Essa edição, com título e subtítulo¹⁹⁸, era composta de três contos assim distribuídos: *Moi, Dieu pitoyable, Oh petites soeurs de mes petites soeurs* e *Personne ne va rire*¹⁹⁹. Em 1965, de acordo com as fontes do comentador, a segunda publicação de *Risibles*

compreender os critérios dessa diferenciação, talvez ela se dê pelo modo como as duas obras foram publicadas. *Risíveis amores* foi publicado aos poucos e em partes separadas tornando-se, portanto, difícil convencer o leitor de que se tratava de um romance, o que não aconteceu *O livro do riso e do esquecimento*.

¹⁹⁶ Em busca de uma arquitetura.

¹⁹⁷ Risíveis Amores – Três anedotas melancólicas.

¹⁹⁸ Em seu livro *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Kvetoslav Chvatik (1995) salienta que o subtítulo nesta primeira edição caracterizava a escolha romanesca feita por Kundera, que em vez de procurar a origem da literatura romanesca europeia nas grandes epopeias como teria feito Hegel na sua *Estética* e mais tarde Lukcs na sua *Teoria do romance*, ele se apegava às histórias interessantes e às formas simples como a anedota, a piada, a mistificação ou ao conto. Em vez de Homero, segundo Chvatik, Kundera procura a origem da literatura europeia em Bocage, Rabelais e Cervantes. O subtítulo comportaria ainda, segundo o crítico, um contraponto entre a anedota silenciada e refratada pela melancolia moderna de análise asséptica. (1995:14)

¹⁹⁹ Eu Deus lamentável, Oh pequenas irmãs de minhas irmãs pequenas, Ninguém vai rir

amours se intitulava *Deuxième cahier de risibles amours*²⁰⁰, e trazia três outras narrativas diferentes, assim distribuídas respectivamente: *La pomme d'or de l'éternel désir*, *Le Messenger* e *Le jeu de l'auto-stop*²⁰¹. Intitulada *Troisième Cahier de risibles amours*²⁰², em 1968, sairia a terceira versão do livro e dele participava quatro contos: *Queles vieux morts cèdent la place aux jeunes morts*, *Le Colloque*, *Édouard et Dieu* e *Le Docteur Havel dix ans plus tard*²⁰³.

A subtração de alguns contos e a reunião dos outros em forma de uma coletânea só apareceria, conforme Ricard, em 1970. Essa, segundo o crítico, seria a última publicação de Kundera no seu país natal, e nela podemos, nitidamente, perceber a disposição do escritor em buscar uma arquitetura semântica na disposição dos contos.

Nossas leituras nos indicam que as várias interferências do autor na arquitetura da obra não ocorriam por acaso. A pesquisa nos faz ver que era importante que, mesmo separadas, estas narrativas constituíssem um todo semântico. Por isso, ele as distribuiu em três partes assim constituídas:

- I Parte – *Moi, Dieu pitoyable/ Personne ne var rire/La Pomme d'or de l'éternel désir*
- II Parte - *Le Jeu de l'auto-stop/ Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts*
- III Parte - *Le Colloque/ Édouard et Dieu/ Le Docteur Havel dix ans plus tard.*

Em um primeiro olhar sobre a disposição dos contos sugerida pelo autor, acima inscrita, observa-se que os três primeiros textos são aproximados pela questão do narrador, todos eles são narrados em primeira pessoa. Aqueles que compõem a segunda parte se aproximam em razão da composição interna e do tema, os dois trazem um casal sem nomes e os dois refletem sobre a relação corpo e alma.

Dentro desta intenção de criar um elo semântico entre as três partes, a terceira era a mais problemática. Pois, nela, a segunda narrativa destoava das demais e, de certo modo, quebrava a possibilidade de aproximação entre os dois outros contos. Daí, talvez, que para a tradução francesa, Kundera tenha feito apenas duas modificações: ele subtraiu a primeira narrativa do livro, *Mois Dieu pitoyable*, e deslocou *Édouard et Dieu* para o final. Dessa

²⁰⁰ Segundo caderno de risíveis amores.

²⁰¹ A maçã de ouro do eterno desejo, O mensageiro, O jogo da carona

²⁰² Terceiro caderno de risíveis amores

²⁰³ Que os velhos mortos cedam lugar aos novos mortos, O Simpósio, Eduardo e Deus, O Doutor Havel dez anos mais tarde

maneira, mesmo com as modificações involuntárias da editora francesa²⁰⁴, adotando esse procedimento, o autor consegue estabelecer a geometria constitutiva de seus romances baseada no número sete²⁰⁵, e, ao mesmo tempo, consegue aproximar tematicamente toda a terceira parte.

É importante lembrar, entretanto, que, apesar das diversas modificações, o autor não se mostrava satisfeito com o resultado final da obra. Mas ainda assim, em razão do fechamento de seu país, Kundera só voltará a interferir na estrutura do livro anos depois de se instalar na França. E quem nos descreve essa inquietação do escritor frente à publicação e recepção de sua primeira obra prosaística é Jacques Georgel (2011).

Intitulado *Kundera, Soares, Per Jakez Hélias et Florence –Rencontres et portraits littéraires*, o livro de Jacques Georgel, é constituído por várias narrativas memorialísticas nas quais ele descreve convivências com os amigos e escritores citados no título. Sem pretensões crítico-analíticas ou exegéticas, os escritos de Georgel são relatos de momentos passados junto aos amigos. Sobre Kundera, os relatos do autor se prendem ao período que engloba a chegada e os primeiros anos do romancista tcheco na França. Dentre as várias situações que nos chamam atenção nestas narrativas, o momento em que Kundera, em uma conversa informal, se refere a *Risibles amours* é particularmente significativo neste espaço da discussão. Vejamos, nas palavras de Georgel, a descrição completa desse momento.

Un soir de ces années, en 1975 ou 1976, Milan fut ainsi saisi par le doute à propos de son recueil de nouvelles *Risibles amours*. Au cours de la conversation – nous étions cinq ou six – il exposa que, si c'était à refaire...il n'était pas certain que telle nouvelle fût assez bonne pour la publication, mais il était trop tard (...); ah ! il aurait fallu réfléchir plus longuement avant de donner le bon à tirer. Il était morose, dubitatif à l'égard de soi. Alors, tout spontanément, une voix s'éleve pour critiquer sa propre critique. Notre fils de dix-sept ans, qui avait lu *Risibles amours* en l'appréciant infiniment, entreprenait de remettre de l'ordre là où l'auteur venait de semer le désordre, et de reconstruire en un livre ces pages auxquelles il avait donné l'aspect d'un champ de ruines. Les arguments que Miln avançait l'instant précédent, il les combattait en s'appuyant sur le contenu de l'ouvrage ; il démontrait

²⁰⁴ Vale destacar que da versão até hoje adotada na França pelas edições Gallimard participam sete narrativas, assim distribuídas: “*Ninguém vai rir*”, “*A maçã de ouro do eterno desejo*”, “*O Jogo da carona*”, “*O Colóquio*”, “*Que os velhos mortos cedam lugar aos novos mortos*”, “*O doutor Havel dez anos mais tarde*” e “*Eduardo e Deus*”. Essa atitude de intercalar as duas narrativas sobre o Drº Havel com o conto “*Que os velhos mortos cedam lugar aos jovens mortos*”, não foi realizada em consonância com as sugestões do autor, posto que, em razão do fechamento de seu país, até se mudar para a França em 1975, a estrutura apresentada acima citada no corpo do texto, segundo as fontes de François Ricard, teria sido a última sugerida por Kundera.

²⁰⁵ Em geral, os livros de Kundera constituem-se de sete partes.

non seulement que ce recueil était l'une des meilleures oeuvres que son auteur eût écrites jusqu'alors, mis que chaque élément de la construction se trouvait à sa place, l'ensemble ne donnant donc pas au lecteur l'impression d'un édifice bancal²⁰⁶. (GEORGEL, 2011, p. 43 a 44)

Pela descrição feita por Georgel, depreende-se que, da importância por Kundera atribuída a esse livro, resulta uma inquietação quanto à qualidade do que foi publicado, bem como quanto a sua recepção. Tudo indica que são a inquietação e a preocupação do escritor que, mais uma vez, o farão interferir na estrutura da obra.

Assim, na edição de 1979 publicada pela Gallimard, a divisão do livro em três partes deixa de existir. A partir daí, as sete narrativas passam a ser apresentadas sequencialmente, sem nenhuma quebra²⁰⁷. Agora, os textos são interligados exclusivamente pelos temas centrados no amor erótico e no riso nostálgico. E tanto um quanto o outro gravitam em torno do fundamento da escrita kunderiana: a personagem de Don Juan.

Depois de atentar para insistência do autor no sentido de modificá-la e de encontrar uma estrutura perfeita para esta obra, pode-se dizer que a análise aqui proposta participa da ideia defendida por Banerjee quanto à modificação nas disposições dos contos. Contudo, atentando para os detalhes captados pelas análises de Ricard ou pelo relato de Georgel, sentimo-nos autorizados a afirmar que a insistência na modificação da estrutura formal do livro vai muito além da intenção de sublinhar, seja a geometria pautada no número sete, sejam o riso e a nostalgia.

²⁰⁶ Uma noite dos anos, 1975 ou 1976, Milan foi assim acometido pela dúvida a respeito de sua coletânea de contos *Risíveis amores*. No transcurso da conversa – nos éramos cinco ou seis – ele expõe que, novamente não estava certo de que a coletânea estivesse boa para a publicação, mas era muito tarde (...); ah! Era necessário ter refletido mais longamente antes de dar a autorização. Ele era melancólico, dubitativo a respeito de si mesmo. Então, espontaneamente, uma voz se eleva para criticar sua própria crítica. Nosso filho de dez anos, que havia lido *Risíveis amores*, apreciando-o infinitamente, tentava colocar ordem onde o autor semeava a desordem, e de reconstruir em um livro páginas as quais ele havia dado o aspecto de um campo de ruínas. Os argumentos que Milan Kundera avançava o instante precedente, ele os combatia apoiando-se sobre o conteúdo da obra; ele demonstrava não só que este livro era uma das melhores obras que seu autor escreveu até agora, mas que cada elemento da construção se encontrava em seu lugar, na sua totalidade, não dando, portanto, ao leitor a impressão de um edifício vacilante.

²⁰⁷ É curioso o fato de que, mesmo tendo, mais uma vez, interferido no corpo desse livro, o autor não tenha demonstrado qualquer resistência quanto à estrutura adotada pela Gallimard. Muito provavelmente, isto se deu porque ao intercalar as duas narrativas sobre o Drº Havel, com o conto “*Que os velhos mortos cedam lugar aos novos mortos*”, a editora continuou favorecendo a ideia de variação, e, em nossa concepção, de uma maneira ainda menos evidente e mais complexa, uma vez que esse conto se apresenta como uma preparação da discussão sobre a decadência física que se encaminhará na segunda aparição de Havel.

Segundo nossa percepção, a busca é mesmo e também por tentar criar, por meio do tema ou dos temas, uma espécie de unidade interna no caos fragmentário da obra. Uma unidade capaz de dialogar com os seus aspectos internos e externos. Kundera parece, com esta estrutura, querer encontrar um meio de melhor traduzir o sentido de sua escrita romanesca, bem como por meio dela (da estrutura), também criar um contraponto entre as regras internas do texto e as experiências existenciais ali representadas.

Desse modo, aliadas à noção transgressora do donjuanismo, a desordem e oposição de vozes que permitem vários olhares sobre um mesmo tema são avessas à ordem. O olhar guiado pela perspectiva estética nos aponta para a compreensão segundo a qual a maneira insistente e metódica como o escritor interfere na distribuição das narrativas ao longo da trajetória de *Risibles amours* já aponta para a ideia de variação. A trajetória da pesquisa nos mostra que a perspectiva de uma escrita variacional constitui-se em um traço estético perseguido pelo autor desde esta primeira obra. Nesse sentido, acreditamos merecer as variações um comentário mais esclarecedor de nossa parte.

5.3 - As variações

Inicialmente pensamos ser importante a tessitura de algumas considerações acerca da constituição das variações na escrita de Milan Kundera.

A pesquisa nos leva ao entendimento de que essa busca pela construção de sentidos no interior da obra mesma resulta da convivência do jovem Kundera com as ideias estruturalistas. Pois, como vimos na primeira parte deste trabalho de pesquisa, o estruturalismo teve grande repercussão nos círculos literários de Praga durante o século XX. De outra perspectiva, observamos também que as variações se apresentam como um quadro maior decupado em cenas menores. Esse modelo de apresentação muito nos faz lembrar das imagens cinematográficas. Entendemos que provavelmente Kundera tenha captado esse detalhe de sua narrativa no trabalho desenvolvido como professor de cinema. Atividade que exercia exatamente no período de transição entre o poeta e o romancista.

Amparadas pelo princípio de repetições de palavras, temas, personagens e situações de um lado, e de outro lado, pelo aspecto elíptico da escrita, as variações constituem-se em um método estrutural e semântico, pouco a pouco construído na obra kunderiana. Eva Le Grand (1995) é uma importante comentadora da obra kunderiana que se detém longamente numa discussão, nela, destacando as variações na escrita desse autor. Para Le Grand, o princípio variacional é uma arte combinatória que, na escrita kunderiana, não

deve ser pensada como privilégio de narrativas isoladas. Segundo suas percepções, o sentido abstraído do todo do conjunto da obra romanesca do romancista se apresenta também como resultado dessa arte combinatória (1995, p. 125-170).

Pelo método variacional, o autor substitui a sequência dos fatos por uma aproximação através do conteúdo. Nesta perspectiva, existe um tema (ou temas) bem como alguns elementos textuais que, de maneira variada, se repete em todas as narrativas. Sendo assim, é a junção dessas variações, e não a cronologia ou a linearidade dos fatos, que permite e garante ao leitor uma compreensão do todo da obra. Embora as variações constituam-se efetivamente como método narrativo na escrita kunderiana, somente em seu quarto romance – *Le Livre du rire et de l'oubli* –, a técnica perpassa todos os romances que o precedem. Particularmente para nós, é notório o fato de que ela começou a ser desenvolvida em *Risibles amours*.

O modo pelo qual Kundera interfere na disposição dos contos desse livro, procurando criar um todo semântico por meio das variações, já aponta para a fusão entre a perspectiva crítica-criadora e crítico-existencial, marca registrada de sua escrita.

No plano existencial, Kundera reconhece a fragmentação como característica do homem e especialmente do homem de seu tempo. Logo, salientando as diferenças e as contradições, o caos e instabilidade das variações criticam quaisquer ideias de acordo e de harmonia contidos nas noções de um sujeito e de um mundo ordenados e estáveis. Ideias previstas pelo sonho idílico e, portanto, mantenedoras do pensamento e dos modelos totalitaristas.

Na medida em que trabalham simultaneamente com várias possibilidades sobre o desenvolvimento de uma mesma ideia, as variações priorizam a polifonia no âmbito da experiência estética. Concorrendo com a perspectiva de uma síntese conclusiva da obra elas buscam estabelecer diálogos entre os muitos e diferentes pontos de vista, entre as diferentes “mundivisões”. Agindo dessa maneira, unindo as estruturas internas à externa à criação, esteticamente Kundera se opõe à noção de uma verdade monologizada predominante nos meios sociais da época onde o homem vive suas experiências existenciais.

Enquanto isso, no plano da criação artística, as variações confirmam em Kundera a necessidade de uma reelaboração das relações entre forma e conteúdo na escritura romanesca. Ao embaralhar as narrativas, o escritor se contrapõe ao senso apurado de explicações e clareza excessivas que se proliferou no romance do século XIX. Aos olhos dos romancistas do século anterior ao de Kundera, nada escapou, nenhum detalhe do cotidiano fora negligenciado nas páginas de seus romances. Contaminadas pelo contato com as ciências

positivistas, as narrativas oitocentistas primaram pela transparência, pela descrição minuciosa dos fatos narrados numa lógica primorosa dos acontecimentos. De modo inverso, com o auxílio das variações, a ficção pretendida por Kundera busca pelo desordenamento das ideias. O elíptico, a fragmentação e a pluralidade cada vez mais presentes nas experiências dos homens nos tempos finais e paradoxais da modernidade é o que busca narrar o romancista. Na sua especificidade, o método variacional contribui para com essa busca do autor, especialmente no que se refere à representação das experiências existenciais do homem de seu tempo.

Com ajuda das variações, Kundera se contrapõe à estrutura linear do romance, largamente utilizada no século XIX. Ao fazer isso, estende um pouco mais o fio que, no início do século XX, começou a ser puxado por Kafka, Musil ou Broch. Ao procurar criar condições para representar o homem contemporâneo em todas as suas contradições, com o método variacional, Kundera parece querer dar mais um passo na história do romance moderno.

5.4 - Proposição para uma análise

As nossas observações conduzem ao entendimento segundo o qual Kundera compreende que a unidade semântica resultante das variações deverá ser capaz de dialogar com as questões internas e externas do sujeito e da própria obra. Por isso, o elemento ponto de partida para a unidade e, portanto, para esse diálogo será aquilo que, segundo Anthony Giddens, é o lugar de conexão entre o eu e o mundo: a sexualidade. Nas palavras do sociólogo, a sexualidade

É algo que cada um de nós “tem”, ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que tem de ser investigado, **a sexualidade funciona como um aspecto maleável do eu, um ponto de conexão primária entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais.**(GIDDENS, 1993, p. 25) (grifo nosso)

De modo geral, nas narrativas de *Risibles amours*, investidas da sexualidade, as personagens de Don Juan ou suas variações são desencadeadoras dessa relação do eu com o mundo interior e exterior, sobre o qual trata Giddens. Para Kundera, o eu só pode ser pensado dentro da situação concreta de sua vida, uma vez que a existência se constitui na relação do eu consigo mesmo e com o mundo a sua volta (2005). Sendo assim, poder-se ia dizer que pela ação sexual, o corpo torna-se o intermediador entre universo interno e externo de cada “ego experimental” kunderiano.

Muito provavelmente seja em razão disso que a distribuição final dos contos no livro, do modo sugerido por Kundera, faz que todas as temáticas dele dialoguem diretamente com as perspectivas donjuanescas. Nesta obra, o erotismo, a nostalgia e a ironia se fundem à perspectiva donjuanesca de modo a compor um quadro narrativo estético, lúdico e cognitivo valioso sobre a existência.

Sobretudo, *Risibles amours* é um cenário criado para Don Juan e, tal como acontece no conjunto da obra como um todo, nos momentos em que ele sai de cena, o cenário é ocupado por outras personagens que encarnam variações de elementos constitutivos de sua personalidade. Para melhor compreender estas relações constituídas por meio da estrutura proposta pelo autor, a partir desse momento, propomos uma incursão pelo interior das narrativas que compõem a obra *Risibles amours*.

Mas antes disso vale destacar que, mesmo utilizando como referência os textos publicados pela Editora Gallimard, optamos por realizar a caminhada pela obra seguindo a sugestão de Kundera quanto à estrutura. Sendo assim, analisaremos, respectivamente, *Personne ne va rire, la pomme d'or de l'éternnel désir, Le Jeu de l'auto-stop, Le Colloque, Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts, Le docteur Havel vingt ans plus tard*²⁰⁸, *Édouard et Dieu*.

5.5 - *Personne ne va rire*

5.5.1- Parafraseando o texto

Neste conto, o riso e o erotismo são o ponto de partida para uma reflexão acerca da condição do homem no tempo e espaço que transcorrem a narrativa. O homem e a História, estes serão os elementos reivindicados para as reflexões em torno da primeira variação do donjuanismo utilizada por Kundera. Vale também destacar que, no conjunto da obra romanesca, a criação ficcional que protagoniza esta narrativa, bem como toda a problemática

²⁰⁸ O doutor Havel vinte anos mais tarde – Embora optemos pelo título mais recente – esse contido na obra a qual adotamos como referência em língua francesa –, vale destacar que o título mais comumente utilizado é *Le Docteur Havel dix ans plus tard*. Tudo indica que a alteração fora proposta pelo autor na tão discutida revisão que fizera da tradução de sua obra assim que se instalou na França. Essa sugestão nos foi permitida em razão das análises de Martine Boyer-Weinmann (2009), quando ela observa que essa revisão não se restringiu à correção de inadequações contidas nas traduções, mas permitiu ao autor modificar ou alterar parte de sua escrita. Para nós, nesse caso, ao aumentar a idade da personagem, Kundera buscou conferir maior credibilidade ao assunto narrado. Além de muitos críticos adotarem o título original do conto, a tradução para o português também faz a mesma opção.

que ela apresenta serão retomados e desenvolvidos de modo bem mais complexo e amplo em *La plaisanterie*, primeiro romance do escritor.

Em *Personne ne va rire*, a personagem central não pode ser compreendida integralmente como um Don Juan. Todavia, muito de sua personalidade se constrói em diálogo com a personagem mítica. O risível, o erotismo e a própria transgressão das normas e valores sociais que o caracterizam ligam-no à imagem donjuanesca. Sendo assim, defendemos a tese de que o protagonista desse conto funciona como uma preparação para a entrada em cena de Don Juan, a qual efetivamente só ocorrerá no segundo conto deste livro.

Personne ne va rire é um conto narrado em primeira pessoa. Nele, o protagonista, profissional de História da Arte, narra suas aventuras e desventuras quando tenta se desvencilhar da obrigação de dar um parecer desfavorável a um artigo de péssima qualidade escrito por um amador: o Srº Zaturecky.

Embora fosse, para qualquer um, evidente a má qualidade do artigo, o mesmo fora redigido por alguém que nutria por ele (o protagonista) grande respeito e admiração. Como era raro que pensassem assim a seu respeito, sentia-se injustiçado em ter que ser ele mesmo a destruir tão belos sentimentos sobre si. Diante dessa constatação, colocando a si mesmo e a própria vaidade acima do aparentemente correto, violando, portanto, as exigências de austera seriedade e de transparência que circunscrevia os espaços sociais em que circulava, o protagonista se recusa a dar o parecer. É exatamente aí que começa a saga da personagem do conto.

5.5.2 - Indivíduo *versus* coletivo

Uma vez que não seria prudente anunciar claramente sua decisão, para fazer valer o propósito de não redigir o parecer, o protagonista lança-se em uma aventura que, em termos de ação, se assemelha àquelas vividas pelos heróis épicos. Mas como bem observou Georg Lukács (2000), o mundo da epopeia é aquele cuja ideia de alteridade é inexistente. Em suas palavras, Lukács deixa ver que diferentemente do herói romanesco, “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo” (2000, p. 67). Segundo ele, “desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.”(2000, p. 67).”

Nisso reside a primeira e grande contradição do herói. Ele habita uma sociedade cuja valorização é da unidade contida na epopeia e não da alteridade própria do romanesco.

Mas, ingenuamente e contraditoriamente, o herói kunderiano inicia sua aventura no momento em que toma uma decisão de cunho puramente pessoal e, nela, prossegue valendo-se de mentiras e subterfúgios. Neste primeiro momento, Kundera nos faz ver que em uma sociedade cuja alteridade é negada como risco à harmonia social, a individualidade contida na decisão dessa personagem é um desafio e um contraponto a tudo que o regime totalitário representa para vida das pessoas e para o espírito da arte que agora assume: o romance moderno.

Seguindo a perspectiva que requer simultaneamente o metaficcional e o existencial como conteúdo de sua arte, ao assumir o romance como projeto artístico, Kundera começa por fazê-lo a partir de uma demonstração clara da valorização atribuída às diferenças entre os seres. A valorização da alteridade como elemento regulador das relações sociais, leva o escritor à busca incessante de aspectos que façam sobressaltar traços pessoais em cada indivíduo. Seguindo essa linha de raciocínio é possível afirmar que a insistência donjuanesca observada no conjunto da obra passa necessariamente por essa busca do autor. E parece ser exatamente essa busca a levá-lo a adotar o erotismo e o cômico, inscritos em Don Juan, como condutores de suas reflexões nesse seu primeiro conto.

5.5.3 - Sexualidade e riso *versus* a harmonia social

Em *Personne ne va rire*, o erotismo resulta da e se alimenta na relação do protagonista com a namorada Klara que, sob vários disfarces, ele mantém clandestinamente em casa. O riso, por sua vez, é impulsionado pelo absurdo da mentira, por ele criada, sobre uma possível investida sedutora do Srº Zaturecky à Klara. A comicidade da situação se eleva em razão da descrição física e psicológica desse senhor que faz dele um Ser completamente antierótico.

Além de alimentar o riso e com isso desacreditar o autor e conseqüentemente o artigo, o fato criado pelo protagonista justificaria, perante aos outros, a sua recusa em não assinar o parecer. Mas é esse o fator responsável por fazer entrar em cena, em defesa da honra do marido, a esposa do Srº Zaturecky. Embora aumente o tormento do protagonista, ao inverter a ideia de sedução e os papéis donjuanescos, a presença dessa senhora em cena intensifica ainda mais a comicidade da narrativa.

Tendo as ações conduzidas pelo riso e o erotismo, dois aspectos de caráter estritamente individual e reveladores da alteridade, para fazer valer a vontade individual, o protagonista se interpõe à soberania das vontades coletivas, as únicas aceitas na sociedade na qual vive.

Os perigos representados pela sexualidade perante o projeto de ordenamento da sociedade foram aqui apresentados especialmente pelas lentes foucaultianas. Se na história do homem, a sexualidade representou um perigo às ortodoxias, o riso poderia ter sido, como nos dá a ver Bakhtin (1999) a destronação delas. Pois, tal como disse Vladimir Propp, “o riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (1992, p.46). Assim, enquanto traços da personalidade do protagonista - escolhido para abrir o projeto literário romanesco de Kundera - tanto o riso quanto o erotismo se chocam com as estruturas sociais vigentes. Pois, como bem alerta sua namorada Klara, a época não é para brincadeiras, porque tudo está sendo levado a sério nos dias de hoje (2011c, p. 21).

5.5.4 - O público e o privado

Decorrente da seriedade, a vigilância excessiva sobre os indivíduos se faz notar pela relação entre as instâncias da vida pública e a vida privada do protagonista. Na vida pública ela se evidencia no trabalho e, sobretudo, na reunião do comitê de rua. Por esse último, será julgado “pela vida dissoluta” que levava e a qual, segundo essa instituição, “produzia má impressão na vizinhança”.

A reunião do comitê tem início quando um homem grisalho anuncia que já estavam, há algum tempo, de olho nele. Já o término dela se dá diante desta grande interrogação de uma participante, « *comment se fait-il que la vie dans notre pays ne vous incite qu'à boire et à séduire les femmes ?*²⁰⁹ »(2011c, p. 26). Após a grande reflexão, ela lhe anuncia os desejos e a sentença coletiva « *soyez certain que nous ferons connaître sur ce point notre opinion à qui de droit*²¹⁰ »(2011c, p. 26).

Em *La Plaisanterie*, o primeiro romance de Milan Kundera, a saga do herói Ludvik pela História tem início quando uma correspondência pessoal endereçada à namorada é violada pelos membros do partido comunista. Aqui é a incisiva ameaça e interferência do comitê na intimidade da personagem o que também impulsiona suas aventuras pela História. É essa violação dos espaços pessoais que faz o herói kunderiano se dar conta da fragilidade da liberdade individual e da vida privada nesse contexto.

²⁰⁹ como é possível que a vida em nosso país o incite somente a beber e seduzir mulheres?

²¹⁰ Esteja certo de que faremos com que nossa opinião a esse respeito seja conhecida por quem de direito.

Com o julgamento do comitê, tornava-se claro para ele que, nesta organização social, o homem privado é obrigado a se desvelar por inteiro. Percebia claramente que, neste contexto, sua vida íntima podia ser observada tanto quanto sua vida pública. Para as instituições reguladoras, entre uma e outra, não havia nem poderia haver distâncias nem distinções. Mesmo sua casa não era um território só seu. Essa ausência de privacidade pode ser constatada na melancolia das reflexões tecidas pelo protagonista, momentos antes de se encontrar com a namorada Klara. Diz ele:

Ce jour-là, je lui avais donné rendez-vous devant une église. Pas à la maison, non. Car la maison était-elle la maison ? Une pièce aux murs de verre peut-elle être encore une maison ? Une pièce que des observateurs surveillent à la jumelle ? Une pièce où vous devez dissimuler, comme une marchandise de contrebande, la femme que vous aimez ?²¹¹ (KUNDERA, 2011c, p.27).

Sabia agora que, mesmo diante dos disfarces, Klara nunca fora um segredo só seu. A intimidade vivida com a namorada estava aos olhos das instituições reguladoras, exposta, interpretada e deformada. Mesmo que aparentemente protegidos pelas paredes da casa, ele e a namorada viveram todo o tempo sob os olhares e julgamentos de todos. Na verdade, o comitê só lhe obrigou a tornar inteiramente claro aquilo que já era do conhecimento de todos. Sabia agora que vivia circundado por “paredes de vidros”.

5.5.5 - Exigência de transparência

O incômodo quanto às exigências de transparência evidenciada nas ações e fala do protagonista é algo bem próximo do incômodo evidenciado por Kundera em suas discussões teóricas sobre o assunto.

Em seu livro *Transparences du roman*, Pierre Brunel(1997), lembra que o desejo de Breton era de « *vivre sous les yeux de tous*²¹² », anulando o máximo possível qualquer barreira que pudesse impedir a transparência total. Por isso, diz ele

Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de

²¹¹ Naquele dia marcara encontro com ela em frente de uma igreja. Não em casa, não. Pois a casa seria casa? Uma peça com as paredes de vidro pode ser ainda uma casa? Um lugar que os observadores vigiam de binóculo? Um lugar onde você deve dissimular, como uma mercadoria de contrabando, a mulher que ama?

²¹² Viver sob os olhos de todos

verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard, gravé au diamant.²¹³ (BRETON apud BRUNEL, 1997 p.10).

Mas se Breton clama por transparência vítrea, o espírito de romancista em Kundera prefere a dubiedade, a opacidade, a interrogação. Ele entende que, entre todos, o romance é o gênero literário menos propício à transparência (BRUNEL, 1997 p. 12). Em várias de suas discussões teóricas, Kundera demonstra rejeição em relação aos posicionamentos de Breton. A necessidade de transparência evidenciada pelo surrealista é um dos posicionamentos largamente questionado pelo romancista.

De nossa parte, pensamos que possivelmente, a diferença em relação à percepção de transparência nos dois escritores não resulte do gênero adotado, nem possa constituir-se em um critério de valor na comparação entre os dois artistas. Em nosso entendimento, a relação com a necessidade de transparência em cada um deles, está interligada ao tempo e espaço nos quais desenvolveram suas atividades.

Ao flunar, pela cidade de Paris, Breton quer explorar e ser explorado, atravessar e ser atravessado pelos olhares alheios. Para o *Flâneur*, a rua e os passantes são refúgios e garantias de solidão. Os olhares do público não o incomodam, porque não são reguladores de seu comportamento. Mas diferentemente disso, os olhares dos outros sobre o qual se expõe nos monumentos, nas ruas, nas praças, nas esquinas são uma busca pelo autoconhecimento.

Conforme Walter Benjamin, viver numa casa de vidro, como quer Breton, “é uma virtude revolucionária por excelência”. Nas palavras do filósofo, “isso é uma embriaguez, um exibicionismo moral que nos é exatamente necessário.” Pois, segundo o alemão, o homem só pode conhecer-se experimentando as tensões e os conflitos sociais. Nesse sentido, para Benjamin, “a discricção no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses arrivistas” (2012, p. 24). O que não se pode esquecer é o tempo de publicação de *Nadja* (1928) e do texto de Benjamin (1929).

Faz-se importante destacar que o espaço de atuação de Breton e mesmo de Benjamin, quando realiza suas interpretações de *Nadja*, não podem ser ignorados no âmbito desta discussão. Pois, o mesmo olhar alheio que em uma cidade como a de Paris dos anos vinte pode contribuir para o conhecimento de si, numa ditadura, como a vivida por Kundera na Tchecoslováquia dos anos sessenta, pode significar uma ameaça às identidades. Por isso, a

²¹³Por mim, continuarei a habitar minha casade vidro, de onde se pode ver a toda hora quem vem me visitar, onde que está suspenso no teto e nas paredes se sustenta por encantamento, onde repouso a noite sobre uma cama de vidro, ao leito de vidro, onde quem eu sou me aparecerá cedo ou tarde, gravado à diamante.

cautela de Kundera em relação aos excessos de transparência de modo algum pode ser comparada às atitudes de um pequeno burguês arrivista do modo compreendido por Benjamin.

No contexto dos anos vinte fortemente, influenciados pelos ideais marxistas, as preocupações com as causas individuais se revelam como sinônimo de alienação pequeno burguesa. No contexto do Kundera romancista²¹⁴, entretanto, elas eram o único meio de garantia das diferenças. Para quem o marxismo há muito deixou de ser um ideal, e se transformou em uma prática política efetiva, com todos os desvios que isso implica, preservar a individualidade era uma tentativa de existir como Ser não generalizado.

Desvelar-se diante do outro não era, no contexto dos anos sessenta da Tchecoslováquia, um deleite, ou busca de conhecimento. Aqui a exposição da individualidade podia se tornar um risco, sobretudo, às identidades. Os olhares que sobre os indivíduos recaiam nas praças, esquinas, ruas... não eram os olhares do cidadão comum, mas das instituições reguladoras que visavam à despersonalização²¹⁵

Definitivamente, no contexto em que Kundera inicia sua prática romanesca, flunar pelas ruas não é sinônimo de liberdade e de conhecimento como o fora para Breton. O romancista parece mesmo compreender que a não percepção disso, nos tempos paradoxais, só merece a ironia, fundamentalmente porque esta não percepção advém de uma compreensão eminentemente lírica. Por isso, não é ninguém mais, senão Helena²¹⁶, personagem de *La plaisanterie*, a pronunciar a seguinte frase de efeito: « *seul le bourgeois dans son imposture se partage em um être public et un homme privé*²¹⁷ » (2011d, p. 205).

Para este literato, a exposição pública da vida privada, cada vez mais exigida dos indivíduos, resta um incômodo. E por isso se de dentro de sua arte fez questão de ironizar essa exigência, fora dela, caracterizou-se pelas medidas radicais quanto a qualquer informação sobre sua vida íntima. Em geral, nada além do estritamente necessário para compreensão dos textos literários é pronunciado pelo autor a respeito de sua vida particular.

²¹⁴ É importante lembrar que a paixão e a magia presentes em Breton são decorrentes de sua filiação ao Surrealismo, que ele mesmo ajudou a fundar. E não esqueçamos que o Kundera poeta nasceu impulsionado pelos ideais surrealistas. Por isso, a necessidade de compreendermos o tempo e o espaço de discussão do Kundera romancista.

²¹⁵ palavra largamente utilizada por Kundera nas narrativas constitutivas de *La plaisanterie* (A brincadeira)

²¹⁶ Helena é uma das personagens mais ironizadas e ridicularizadas no conjunto da obra romanesca de Kundera. Notadamente isso se deve a sua filiação irrestrita e irrefletida ao pensamento e ao modelo político conduzido pelo totalitarismo comunista.

²¹⁷ só o burguês na sua impostura se divide em um ser público e um homem privado.

Na definição de transparência, contida no seu dicionário de sessenta e nove palavras, objetivamente, Kundera mais uma vez nos aponta seu incômodo e insatisfação em relação ao máximo de transparência. Isto também porque, de acordo com ele, esta exigência só existia numa relação de mão única, pois se a transparência era cobrada dos indivíduos, nos meios políticos reinava a escuridão. Em suas palavras

Dans le discours politique et journalistique, ce mot veut dire: dévoilement de la vie des individus au regard public. Ce qui nous renvoie à André Breton et à son désir de vivre dans une *maison de verres* les yeux de tous. La maison de verre : une vieille utopie et en même temps un des aspects les plus effroyables de la vie moderne. Règle : plus les affaires de l'État sont opaques, plus transparentes doivent être les affaires d'un individu ; la bureaucratie bien qu'elle représente une *chose publique* est anonyme, secrète, codée, inintelligible, alors que *l'homme privé* est obligé de dévoiler sa santé, ses finances, sa situation de famille et, si le verdict massmédiateur l'a décidé, il ne trouvera plus un seul instant d'intimité ni en amour, ni dans la maladie, ni dans la mort. Le désir de voiler l'intimité d'autrui est une forme immémoriale de l'agressivité qui aujourd'hui, est institutionnalisée (la bureaucratie avec ses fiches, la presse avec ses reporters), moralement justifiée (le droit à l'information devenu le premier des droits de l'homme) et poétisée (par le beau mot : transparence)²¹⁸ (KUNDERA, 2011a, p. 736)

Por isso, observamos que em *l'insoutenable légèreté de l'être* o romancista já consegue criar uma metáfora, de Tomas o lavador de vidros, capaz de, criticamente, se aproximar da imagem da casa de vidro sonhada por Breton, neste primeiro conto de *Risibles amours*, entretanto, vemos que para narrar a insatisfação em relação à exigência de transparência, Kundera se apoia numa noção invertida de casa.

E, esta inversão talvez se faça notar mais claramente se tomarmos por referência a percepção fenomenológica do espaço da casa em Gaston Bachelard (2000).

5.5.6 - A inversão do conceito de casa

²¹⁸ No discurso político e jornalístico, esta palavra quer dizer: revelação da vida dos indivíduos ao olhar público. O que nos remete a André Breton e seu desejo de viver em uma *casa de vidro* sob os olhos de todos. A casa de vidro: uma velha utopia e ao mesmo tempo um dos aspectos mais terríveis da vida moderna. Regra: quanto mais opacos são os negócios do Estado, mais transparentes devem ser os negócios de um indivíduo; a burocracia, embora represente uma *coisa pública*, é anônima, secreta, codificada, ininteligível, enquanto o homem particular é obrigado a revelar sua saúde, suas finanças, sua situação familiar e, se o veredito midiático decidiu, ele não mais terá um só instante de intimidade nem no amor, nem na doença, nem na morte. O desejo de violar a intimidade alheia é uma forma imemorial da agressividade que, hoje, está institucionalizada (a burocracia com suas fichas, a imprensa com seus repórteres) normalmente justificada (o direito à informação tornando-se o primeiro dos direitos do homem) e poetizada (pela bela palavra: transparência) –Tradução em conformidade com a tradução para o português aqui utilizada como referência (1988, p. 132-133).

Em seus estudos desenvolvidos no livro *A poética do Espaço*, Gaston Bachelard (2000) trabalha com uma ideia de casa como um espaço de proteção, de refúgio, de acolhimento e continuação do Ser. Segundo ele

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. (BACHELARD, 2000 p. 26)

Em seu estudo, Bachelard pensa o espaço da casa como um contraponto do indivíduo à hostilidade dos espaços sociais. Nesse sentido, ao ressaltar a imagem da casa como um “Grande Berço”, ele a descreve como espaço onde os Seres se resguardam e se reconstituem das intempéries da vida pública. Sendo um espaço de manifestação livre do eu, a casa é para Bachelard, um lugar onde o indivíduo se constrói e se reconstrói como tal. Enquanto território íntimo e pessoal, a casa não só diz muito sobre quem nela habita como também, em sua própria dinâmica, denuncia o estrangeiro. Enfim, para o fenomenólogo, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” (2000, p. 36)

Diante da violência do olhar impetrada sobre os indivíduos, é essa imagem de casa descrita por Bachelard que o protagonista de Kundera vê desmoronar. Violado pelo olhar público, o espaço da casa do protagonista não mais se assemelha à ideia prevista por Bachelard. A reunião com o comitê serviu para lhe mostrar que, nesse contexto, sua casa não era mais um espaço de refúgio, de proteção, de liberdade ou de intimidade. Em vez de continuação de si, de sua individualidade, ela era agora a continuação da violação do Ser que claramente se percebia nos espaços públicos. A inversão no conceito de casa se mostra nas palavras nostálgicas do protagonista quando sentencia que em casa ele e a namorada sentiam

l’effet d’intrus qui se sont introduits dans un territoire étranger et risquent à tout moment d’être assaillis, nous perdions notre sang-froid dès que retentissaient des pas dans le couloir, nous nous attendions à chaque instant que quelqu’un cogne à la porte, et avec insistance.²¹⁹ (KUNDERA, 2011c, p. 27).

²¹⁹ como intrusos que são introduzidos em território estrangeiro, correndo o risco de a qualquer momento ser atacados; perdíamos nosso sangue frio logo que ressoavam passos no corredor; esperávamos que a qualquer momento alguém batesse com insistência na porta.

No momento em que se tornou um espaço violado, a casa deixou de ser o espaço por onde circulavam o sentimento de segurança, de proteção. Em meio ao medo e sobressaltos que ela agora lhes inspirava, distanciou-se também do que imaginava ser o espaço propício para abrigar seu relacionamento amoroso com Klara dos olhares intrusos.

O primeiro grande impasse decorrente da decisão do protagonista em não dar o parecer se fez notar na reunião do comitê. Mas, visivelmente os tentáculos dessa instituição agora se estendiam em direção à relação amorosa “subversiva”, vivida com Klara. Pois se a casa não podia ser mais vista como espaço acolhedor da intimidade deles, para Klara, encontrá-lo fora desse espaço, no apartamento emprestado, era mais que incômodo, era humilhante. Para ela, era como se o espaço íntimo e familiar da casa conferisse a esse relacionamento clandestino legitimidade. Por isso, dirá ela ao amante: « *dans un appartement prêté je me fais l'effet d'une putain* »²²⁰ (2011c, p. 28)

5.5.7 - A *litost*

Em *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera nos apresenta a palavra *litost*. Segundo o narrador, esta é uma palavra tcheca para a qual não existe uma tradução nas demais línguas. A partir de situações concretamente apresentadas e narradas, o narrador formula uma definição da palavra. Além de resultar da inocência, conforme ele, « *La litost est un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte* »²²¹ (1895, p.200). E, ainda, segundo o narrador, quando possuído pela *litost* o homem se vinga por meio de seu próprio aniquilamento. É isso que caracteriza os últimos atos do herói Kunderiano.

Por conta da sombra que repentinamente vê interpor entre ele e a namorada, decide conversar com a Sr^a: Zaturecky.

Ao fazer ver à esposa do escritor a má qualidade do artigo, o protagonista do conto coloca fim em sua saga. Mas ouvindo as explicações da esposa do escritor quanto à integridade moral do marido, subitamente se dá conta de que não só ele como também aquela senhora e o marido eram vítimas da mesma história. Por isso, agora, diante dessa mulher, esquece que, por causa dela, de sua insistência, seria forçado a deixar o emprego na faculdade, que, por causa dela, uma sombra deslizara entre ele e Klara. Ele esquece que, por causa dessa

²²⁰ em um apartamento emprestado, sinto-me uma puta.

²²¹ A *litost* é um estado de tormento nascido do espetáculo de nossa própria miséria subitamente descoberta

senhora, passara tantos dias de tormento e raiva. A nostalgia nas palavras e atitudes daquela mulher fazia vir à tona a fragilidade do homem diante da História, das forças externas que o conduzem e o condicionam.

Nesse momento, o herói kunderiano parece se dar conta da ingenuidade de suas certezas. Nitidamente percebia a incoerência de suas ações com as quais previa um fim consensual. O erro do protagonista foi não contar com a imprevisibilidade (a entrada da senhora Zaturecky na história) e com a atuação do outro (da namorada). E, principalmente, sua falha foi não entender que suas aventuras preveem a transformação, uma vez que elas são constitutivas do gênero romanesco e não do épico.

Sendo assim, imbuído sentimento de impotência e nostalgia, carregado pela *litost*, conclui o narrador-personagem

Je comprenais soudain que ce n'était de ma part qu'une illusion si jê m'étais imaginé que nous sellions nous-mêmes la cavale de nos aventures et que nous en dorigions nou-même la course ; que ces aventures ne sont peut-être pas du tout les *nôtres*, mais nous sont en quelque sorte imposées de *l'extérieux*, qu'elles ne nous caraterisent en aucune manière ; que nous ne sommes nullement responsables de leur cours étrange ; qu'elles nous entraînent, étant elles-mêmes dirigés on ne sait d'où par on ne sait quelles forces étrangères²²².(KUNDERA, 2011c, p. 30-31)

Se a conversa com esta senhora já fosse tardia, uma vez que a esta altura já havia perdido o emprego, a casa e a namorada, ela também encaminhava a narrativa para um desfecho irônico e nostálgico. Irônico porque, se todas as perdas da personagem se deram a fim de que não assinasse o parecer sobre o artigo, era exatamente em função dessas perdas que ele finalmente opta (ou se vê obrigado) por fazê-lo.

Já a nostalgia se faz notar no próprio desfecho da narrativa, quando as reflexões do protagonista nos fazem ver que, diante das forças externas e internas que regem a vida, o homem não tem domínios sobre os corcéis que a conduzem, como em Fedro previa Platão. Do mesmo modo, ele não é “Senhor e Dono” como, no princípio da modernidade, formulava Descartes. E qualquer ação que, no crepúsculo da modernidade, não reconheça a fragilidade dos modelos racionais, que insista no domínio da razão platônica ou na fórmula cartesiana é

²²² Compreendia de repente que de minha parte era apenas uma ilusão ter imaginado que nós mesmos selávamos o cavalo de nossas aventuras e que dirigíamos nós mesmos a corrida; que essas aventuras talvez não fossem absolutamente *nossas*, mas talvez impostas do *exterior*, de algum modo; que não nos caracterizavam de nenhuma maneira; que não somos nada responsáveis pelo seu insólito percurso; que elas nos arrastam, sendo elas próprias dirigidas não se sabe de onde por não se sabe que forças estranhas.

no mínimo ingênua e se revela caricatural como assim se revelou em nosso herói. Por isso, colocando fim na aventura de sua saga diz ele

Il me fallut encore un moment pour comprendre que mon histoire(malgré le silence glacial qui m'entourait) n'est pas du genre tragique, mais plutôt comique.
Ce qui m'apporta une sorte de consolation²²³.(KUNDERA, 2011c, p. 34)

Em sua primeira narrativa ficcional, Kundera nos diz que, diante de nossa impotência frente à força da História e da paradoxal atitude do homem – o qual ingenuamente ainda pensa ser o que não é, senhor e dono – resta-nos o riso.

Em um tempo cujas grandes narrativas se perderam, tal como, através de François Lyotard, nos dá a ver Linda Hutcheon, (1991, p. 23), o novo romancista se recusa a apresentar, como consolo, qualquer narrativa mestra tais como a arte ou o mito. Ainda que derivem das grandes narrativas esposadas pela arte e pelo mito, seus heróis poderiam ser no máximo, uma paródia tanto de um quanto de outro. Principalmente se entendermos a paródia nos termos de Hutcheon.

Ao destacar a paródia como sendo incorporação e desafio, como uma continuidade descontínua daquilo que parodia, Hutcheon se aproxima de nossa compreensão sobre os elementos donjuanescos presentes nesta personagem kunderiana. Para tal percepção faz-se necessário desatrelar a ideia de paródia da ideia de pastiche²²⁴ (1991, p. 28). Será preciso compreendê-la, sobretudo, enquanto “um desafio libertador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento” (HUTCHEON, 1991, p. 29).

De posse desta compreensão, lembramos que as aventuras do herói kunderiano não podem se igualar àquelas dos heróis épicos. Também, pensando nas evocações de Aristóteles – que em *A Poética* faz em relação à imitação dos homens na comédia e na tragédia – poder-se-ia mesmo afirmar que a ausência de nobreza constitutiva da existência desse herói se aproxima da comédia (2000, p. 105). Embora suas perdas não se comparem simplesmente à nobreza da tragédia, aliando à nostalgia a ironia final do conto, pode se dizer que estas perdas adquirem um aspecto tragicômico.

²²³ Precisei ainda de um momento para compreender que minha história (apesar do silêncio glacial que me cercava) não é do gênero trágico, mas de antes cômico.

O que me proporcionou uma espécie de consolo.

²²⁴ A noção de *pastiche* destacada por Linda Hutcheon, foi utilizada por Fredric Jameson, como um equivalente à paródia, pós-moderna. Ao contrário dela, Jameson, considera o *pastiche* um aprisionamento do texto no passado, portanto, como recurso negativo à criatividade literária.

Em um mundo marcado pela fluidez dos sentimentos e dos valores que regeram a vida no passado, constrangido pela barbárie de duas grandes guerras, assolado pelos regimes totalitários e por outros extremos mais, as perdas e as aventuras deste herói, que ainda se acredita dono das próprias ações, só podem participar das páginas da comédia. Mas antes de tudo, uma comédia que não requer o riso solto e efusivo como o riso renascentista de Rabelais, nem o riso desafiador de Don Juan. Uma comédia que requer um riso crepuscular, um riso que ri da própria impotência e da própria desgraça, de sua *litost* e, por isso mesmo, um riso crispado, irônico, melancólico e nostálgico. Um riso que traz em si a sensação nostálgica da degradação já anunciada na trilogia de *Os sonâmbulos* de Hermann Broch. Enfim, um riso que reproduz a definição de cômico fornecida pelo autor e já citada no segundo capítulo desse trabalho.

Se as aventuras de Don Juan Tenório no século XVII encontraram seu fim na vingança do comendador que o conduziu à morte, as aventuras do protagonista kunderiano se encerram diante das percepções nostálgicas em relação à própria ingenuidade e do próprio insucesso. Isto equivale dizer que, embora por motivos diferentes, tanto um quanto o outro se constituem em uma personagem ironicamente tragicômica. Sendo assim, a melancolia e a nostalgia que emanam das percepções desta variação donjuanesca, serão a deixa necessária para a entrada em cena do primeiro Don Juan de Milan Kundera: Martin, protagonista do conto *La pomme d'or de l'éternel désir*.

5.6 - *La pomme d'or de l'éternel désir*

5.6.1 - Parafraçando o texto

Além de efetivamente colocar em cena o primeiro Don Juan kunderiano, esta narrativa reflete sobre o sentido da busca donjuanesca por mulheres. Fazendo um percurso dialógico com as personagens clássicas na história do donjuanismo pela modernidade, a personagem nos faz pensar sobre o que seria ou quais seriam, na contemporaneidade, as buscas de Don Juan. Se as transformações são significativas em Don Juan, elas são particularmente notórias na figura do criado que, aqui, não mais age como laçao de seu amo, mas sim como o intelecto dele e do conto. Sobretudo, nesta narrativa, ficção e metaficção se encontram. Nota-se aqui, na voz do narrador, um posicionamento do autor frente ao projeto que se inicia.

No conjunto da obra romanesca de Milan Kundera, Martin é um protótipo especialmente dos conquistadores encarnados por Klima de *La valse aux adieux* e por Tomas de *L'insoutenable légèreté de l'être*. As reflexões do servidor, por sua vez, se mostrarão com maior complexidade a partir de *Le livre du rire et de l'oubli*, quando o servidor de Don Juan definitivamente se afirma na voz do narrador-autor-personagem.

La pomme d'or de l'éternel désir é constituído basicamente por duas personagens: Martin, que encarna a personagem de Don Juan, e o narrador de nome desconhecido. Amigo de Martin, parodicamente, esse narrador vive o papel do servidor de Don Juan. Enquanto Martin é responsável pelas ações, o narrador - que narra em primeira pessoa - é a voz meditativa do conto. É ele quem conduz a narrativa e, sobre as peripécias do amigo, tece significativas reflexões.

Verdadeiramente, não há uma história a ser contada, o todo da narrativa se constrói em torno de episódios nos quais Martin, seguido pelo amigo, identifica e aborda mulheres. A duração do conto tem a duração de uma viagem ao interior. Motivada por insistência de Martin, a viagem tem por intuito o encontro com uma enfermeira a qual fora abordada dias antes. No transcurso dessa busca, Martin e o amigo cercam e abordam várias outras mulheres. Assim, o conto se constitui numa espécie de imagem da ilusória busca deste sedutor por mulheres. Por sua vez, tal como agia os servidores na trajetória de Don Juan, a voz do narrador não só acompanha de perto essa busca, como também tece significativas reflexões sobre o sentido dela.

No primeiro conto, *Personne ne va rire*, inicialmente, o riso é escarnecedor e só depois evolui para a melancolia final. Mediado pela voz reflexiva do narrador, o riso que atravessa toda narrativa de *La pomme d'or* é a perpetuação da nostalgia final desse primeiro conto.

A busca ingênua do sedutor Martin por mulheres e sua necessidade de se fazer um conquistador não são mais dignas de riso escarnecedor, mas suscitam um riso melancólico, quase um riso que se ri quando nos colocamos diante de uma criança que se traveste de adulto. A nostalgia que emana de Martin está em relação à impossibilidade daquilo que, nos tempos dos “Paradoxos Terminais da Modernidade”, acredita ser: um conquistador de mulheres, um Don Juan.

5.6.2 - Um diálogo entre o presente e o passado de Don Juan

Enquanto caricatura de Don Juan, Martin (ou o criador dele) sabe que participa de uma história de mais de trezentos anos. Sendo assim, em seus discursos sobre uma teoria da sedução, dialoga com alguns de seus antecessores.

Martin acredita-se um sedutor, um Don Juan. E tal qual Don Juan Tenório, criado por Tirso de Molina, ele é dominado pela busca incessante de mulheres. Por isso, faz do tempo seu aliado e está permanentemente, em frenética ação. Mas se a ação e a inconstância sejam as mesmas, contraditoriamente, do alto de seus quarenta anos, Martin já não é mais um jovem *playboy* como o fora seu predecessor. Além disso, nele só existe a busca, jamais a concretização dela.

Tanto a idade já madura quanto a completa ausência do ato sexual aproximam a personagem de Kundera a Don Giovanni, personagem do musical de Mozart. Embora viva em ação constante e mostre dominar a teoria e o jogo da sedução, no transcorrer da narrativa, tal qual acontece com a criação de Mozart, Martin de fato não seduz ninguém. Embora se aproxime da personagem setecentista, a própria concepção de sua atividade de sedutor o distancia de Don Giovanni. Interessado menos em seduzir e mais em conhecer um número suficiente de jovens não seduzidas, de acordo com o narrador, para Martin,

Ceux qui, avec vantardise, aiment à se tourner vers le passé insistent sur le nombre de femmes *conquises* ; mais ceux qui regardent en avant, vers l'avenir, doivent d'abord se soucier de disposer d'un nombre suffisant de femmes *repérées et abordées*²²⁵. (KUNDERA, 2011c, p. 39)

O que diz o narrador sobre o pensamento do protagonista pode perfeitamente ser compreendido como uma crítica à atitude de seu antecessor Don Giovanni. Uma vez que a criação de Mozart se sustentava nas memórias e no número de conquistas efetuadas no passado e registradas no famoso catálogo.

Continuando a expor as teorias de Martin sobre a sedução, mais uma vez dirá o narrador,

Il n'existe, au-delà de l'abordage, qu'un seul et dernier degré d'activité, et je me plais à souligner, pour faire plaisir à Martin, que ceux qui n'aspirent qu'à cet ultime degré sont des hommes misérables et inférieurs qui rappellent les footballeurs villageois que l'on voit s'élancer tête baissée vers les buts de l'adversaire, oubliant qu'il ne suffit pas pour marquer un but(et plusieurs

²²⁵ Aqueles que, com presunção, gostam de se voltar para o passado, insistem no número de mulheres *conquistadas*; mas aqueles que olham para a frente, para o futuro, devem primeiro se preocupar em dispor de um número suficiente de mulheres *cerçadas e abordadas*.

but) du désir frénétique de shooter, mais qu'il faut d'abord jouer un jeu consciencieux et systématique sur le terrain²²⁶. (KUNDERA, 2011c, p. 39)

Das palavras do narrador, depreende-se que mesmo não citando, esse primeiro Don Juan kunderiano toma como referência a importância do jogo que prolonga e alimenta o prazer da sedução. Lição esta que, na história da personagem, nos foi concedida com maestria por Johannes, o Don Juan de Kierkegaard.

Mas se do ponto de vista teórico o autor retoma e dialoga com Molina, Mozart e Kierkegaard, do ponto de vista formal a composição do texto nos remete à peça de Molière.

Do mesmo modo que em *Le festin de pierre*, quem primeiro entra em cena não é Don Juan, mas seu servidor. Ao ser o primeiro a entrar em cena e nos apresentar Martin, o amigo do sedutor e narrador do conto cumpre o papel de Sganerelle - pelo menos neste momento inicial. O narrador nos faz ver que, embora apresente uma ação constante e que estas ações sejam desprovidas de qualquer lógica, Martin se sustenta em teorias as quais se aproximam e simultaneamente se contrapõem aos seus antecessores.

Tal como se viu no Don Juan de Molière, toda a ação de Martin é uma espécie de aplicação de suas teorias sobre o cerco e as abordagens. Nele, o ato sexual em si é substituído pela ação discursiva. Tal qual na personagem de Molière, as teorias de Martin permitem-lhe um discurso articulado, tornando-o capaz de, aparentemente, exercer o ato da sedução e não mais da burla como fazia Don Juan Tenório. Diz-se “aparentemente”, porque, mesmo dono de teorias, Martin está longe de se configurar num ser intelectualizado para o qual se dirigia a personagem de Molière.

5.6.3 - O diletante

Em comparação com seu companheiro, servidor-narrador-amigo, o Don Juan kunderiano pode ser compreendido, no máximo, como um “diletante”²²⁷. Martin age pautado

²²⁶ Não existe, além da abordagem, senão um só e último grau de atividade, e quero sublinhar, para agradar a Martin, que aqueles que aspiravam somente a este último grau são homens miseráveis e inferiores que lembram jogadores de futebol do interior os quais vemos se lançar de cabeça baixa na direção do gol do adversário, esquecendo-se de que para marcar um ou mais gols não basta o desejo frenético de chutar, mas é preciso primeiro jogar um jogo consciencioso e sistemático em campo.

²²⁷ A palavra é marcada no texto de Kundera como característica de Martin. Na definição do Houaiss duas acepções da palavra se aproximam da personagem. A primeira diz-se daquele que pratica uma arte, um ofício etc. como um passatempo e não como um meio de vida. Na segunda acepção da palavra diz-se daquele que mantém uma atitude imatura, de amador, em relação a normas de ordem intelectual ou espiritual. A primeira definição nos remete a arte da sedução desenvolvida por Martin, já a segunda nos remete às suas relações com o servidor-narrador-amigo.

em teorias pré-constituídas. Por sua vez o narrador o observa também mediado por reflexões teóricas. Assim, é de Sganarelle, o servidor de Molière, que primeiro o servidor-narrador-amigo de Martin nos faz lembrar. Mas é notório que ele também nos remete a outras versões de servidores de Don Juan. Catalinón e Leporello são algumas delas.

Ainda que seja fiel como o fora Catalinón, diferentemente desse, o narrador não é só um contraponto de seu amo, mas sim sua voz. Uma voz que evidencia reflexão. Sganarelle, servidor da peça de Molière, servia a um amo que caminhava para intelectualidade. Aqui, embora também dono de um discurso articulada, o intelectual não é o amo, mas o servidor. O amo é um “diletante”, um entusiasta da arte de seduzir e todo seu discurso é fruto desse entusiasmo. O servidor por sua vez é um profundo observador. Diferentemente de seu amo, ele é alguém que procura o conhecimento metódico.

Dessa maneira, enquanto a ansiedade pela viagem em Martin se configura em razão do cerco a uma presa, no narrador, esta mesma ansiedade se dá em razão da possibilidade de resgatar o seu livro. Aquele que inesperadamente, dias antes, o amigo arrancara de suas mãos e dera à moça, como garantia do reencontro. Por isso, enquanto Martin vai ao encontro da mulher, o narrador vai ao encontro de seu livro. O apego ao livro mostra que o narrador não era um simples “diletante”. Ao contrário de Martin, ele era alguém com sede de, verdadeiramente, conhecer. E como tal, era difícil esconder, aquilo que para Martin era um despropósito: a preferência clara pelo livro à mulher a qual brevemente lhe seria apresentada.

3.6.4 - O servidor e seu amo

A ingênua astúcia e vitalidade – quase do burlador – que se observa no amo se contrapõem ao olhar mais meditativo do narrador. Mas, embora do alto de sua capacidade reflexiva, reconhecesse a inutilidade, e talvez o absurdo das crenças e das ações de Martin, diferentemente do que fizera Leporello – o servidor de Don Giovanni de Mozart – o narrador não queria substituir ao seu amo.

Não era sua intenção desconstruir, mas sim alimentar o imaginário do amigo. Isso porque nele não vê arrogância ou ignorância como o viam Leporello em seu amo – tal como anteriormente nos dissera Laymerte Garcia dos Santos (1988). O que o narrador enxerga em Martin é uma ingenuidade quase infantil. Pensando assim, ele cria, perante seu amigo sedutor, uma história fantasiosa com uma estudante de medicina. Intentando não decepcionar esse ingênuo Don Juan e, a qualquer custo, satisfazê-lo, o servidor-narrador-amigo, procura elevar,

ao extremo, a beleza de sua fictícia estudante de medicina. Certo de que a própria esposa é, para Martin, o critério supremo de beleza e perfeição, o narrador as aproxima. E diante da comparação com a própria mulher, satisfeito, Martin entrega-se ao devaneio.

Mas além de solidário para com os devaneios do amigo, há por parte do narrador uma admiração que o leva a uma posição de dependência em relação aos gostos e atitudes de Martin. É então em função dessa subordinação, que mesmo com grande dor, suporta, sem reclamar, a atitude do amigo em afastá-lo de seu livro. Pois, como dirá para si mesmo, « *je ne voulais en aucune circonstance gâcher le jeu, cette valeur que j'ai appris à respecter depuis le temps de ma jeunesse et à laquelle je sais assujettir tous mes intérêts et désirs personnels.* »²²⁸(2011c, p. 40) .

Ainda que a relação de Martin e do narrador seja construída mediante a uma clara perspectiva de submissão deste em relação aos desejos daquele, a noção de servidor que o narrador representa deve ser pensada com restrições. Pois, como bem adverte Banerjee, ao contrário da decadente sociedade aristocrática do século XVIII habitada pela personagem de Mozart, « *Dans la Bohême socialiste, le don Juan de Kundera n'engage aucun serviteur pour tenir la registre de ses exploits amoureux. Il en est réduit à faire sa comptabilité lui-même.* »²²⁹(1993 :70).

A menção ao contexto de criação da narrativa realizada por Banerjee reforça em nós a percepção segundo a qual esta reelaboração kunderiana do servidor não comporta nem poderia comportar toda a carga semântica contida na etimologia da palavra servidor²³⁰ a qual provém de servidão. De maneira algum o acompanhante de Martin é um lacaios, alguém que, puramente obedece às cegas os comandos de seu patrão disposto a servi-lo todo o tempo. Se não há mais aqui o princípio hierárquico a separá-los, o próprio olhar de Martin desmente qualquer relação de servidão. Mesmo equivocadamente, esse Don Juan não vê o amigo como um servidor, mas como igual, como outro de si mesmo, um Don Juan.

Dessa maneira, o narrador não pode ser visto puramente como o outro jogador, a peça necessária para a continuação do jogo. Pois, além da necessidade do jogo, o que os une e

²²⁸ Eu não queria de maneira alguma estragar o jogo, esse valor que aprendi a respeitar desde o tempo de minha juventude a ao qual sei subordinar todos os meus interesses e desejos pessoais.

²²⁹ Na Boêmia socialista, o Don Juan de Kundera, não recruta nenhum servidor para fazer o registro de suas aventuras amorosas. Ele é obrigado a fazer a própria contabilidade.

²³⁰ Os registros contidos no Houaiss mostram que, em geral, a palavra servidor está ligada à categoria empregatícia, portanto remunerada. Não sendo esse o sentido empregado no uso corrente da palavra quando nos referimos a essas personagens, voltamos nossa atenção para o substantivo servidão de onde deriva o vocábulo servidor. Semanticamente o termo servidão expressa melhor a condição exercida pelos acompanhantes de Don Juan.

o que ‘submete’ o amigo aos caprichos de Martin é, além do envolvimento pela aparente capacidade sedutora donjuanesca de Martin, a amizade. Sendo assim existe entre eles um pacto de cordialidade cavalheresca que ironicamente os paralisam, a eles e ao jogo. Tais considerações muito bem se expressam na passagem seguinte, retirada da parte do conto intitulada *Éloge de l’amitié*²³¹.

C’est une étrange loi de la nature, dis-je à Martin. La femme laide espère profiter de l’éclat de son amie plus jolie, et celle-ci espère briller d’un plus éclat sur le fond de la laideur ; il en sésulte pour nous que notre amitié est soumise à d’incessantes épreuves. Et je suis très fier que nous ne laissions jamais ni au hasard ni à la compétition le soin dedécider à notre place. Entre nous le choix est toujours une question de courtoisie. Chacun propose à l’autre la plus jolie fille, et nous ressemblons en cela à deux messieurs vieux jeu qui ne peuvent entrer dans une pièce car ils ne sauraient admettre que l’un précède l’autre.²³²(KUNDERA, 2011 p. 44-45)

Embalado então pelo valor da amizade²³³, conclui o narrador com uma das mais belas imagens de si e de seu “amo”.

Et nous allâmes nous asseoir, le corps délicieusement renversé en arrière avec le soleil en pleine figure, et nous laissâmes le monde, pour quelques minutes, poursuivre sa course autour de nous sans nous en soucier.²³⁴(KUNDERA, 2011c, p. 45)

Com esta imagem de sincera amizade entre eles, o narrador encerra a parte, no conto, destinada às reflexões sobre os métodos do sedutor. Teoricamente, teria início, a partir daí as decepções amorosas de Martin.

5.6.5 - O Burlador burlado

Após ter realizado “abordagens bem-sucedidas”, Martin e o amigo se preparam agora para o encontro com as mulheres abordadas, mas o que se vê a partir daí é um sucessão

²³¹ Elogio da amizade

²³²É uma estranha lei da natureza – disse eu a Martin - As mulheres feias esperam se aproveitar do brilho de suas amigas mais bonitas, e estas esperam brilhar com maior intensidade em contraste com a feiúra; para nós isso significa que nossa amizade é submetida a constantes provas. E fico muito orgulhoso por nunca deixarmos a sorte ou o espírito de competição decidir por nós. Entre nós a escolha é sempre uma questão de cortesia. Cada um oferece ao outro a moça mais bonita, e nisso parecemos dois senhores antiquados que não conseguem entrar numa sala, por não poderem admitir que um passe na frente do outro.

²³³ Para Kundera a amizade é um dos únicos e maiores valores humanos e a ela dedicará seu (até agora) último livro, *Un recontre* (Um encontro).

²³⁴E fomos nos sentar, o corpo gostosamente inclinado para trás, com o sol batendo bem na cara, deixando, por alguns minutos, sem preocupação, o mundo seguir seu curso ao nosso redor.

de fracassos. Primeiro, “a moça de branco” os deixa esperando no banco da praça; em seguida, a “mulher da calça de veludo” também não comparece na hora e local previamente combinados.

Em virtude dos dois fracassos, os amigos dirigem-se ao hospital, onde encontrariam a enfermeira – o motivo da viagem - e a amiga – aquela que seria apresentada ao amigo de Martin -, mas logo percebem que essas também os deixaram à espera.

Diante da constatação do que pensavam ser mais um fracasso, optam pelo retorno. Entretanto, assim que o carro se afasta, o narrador consegue ver, pelo retrovisor, a enfermeira e a amiga que acabaram de chegar. Mas, pelo bem de Martin, silencia, já que, além da percepção do ridículo da situação, ele sabia que o nosso Don Juan não poderia se atrasar. O amigo sabia que Martin tinha de estar em casa às nove horas para o outro jogo: o jogo de cartas com sua mulher.

Nesta passagem, o narrador aponta tanto para traição ao amigo, quanto para o tempo. O mesmo tempo que conduzia as ações frenéticas da personagem de Molina ou ainda aquele que Kierkegaard percebeu como uma falta em Don Giovanni.

Tal como Don Juan Tenório se preocupava em burlar o maior número de mulheres no menor tempo possível, Martin se preocupava com a quantidade de mulheres abordadas. Por isso o tempo lhe era crucial. Muito bem lembra Maria Nemcová Banerjee que « *Les préliminaires érotiques de Martin sont une activité cérébrale; ils affectent la précision d'une expérience de laboratoire et se déroulent dans un laps de temps aussi réglementé qu'un horaire de bureau* »²³⁵ (1993, p.70).

Estabelecendo um diálogo do passado donjuanesco do qual Martin é herdeiro, a menção ao jogo de cartas com a esposa, primeiramente, nos remete ao aspecto do tempo. Mas de outra parte, ela também nos faz pensar no inusitado dessa versão kunderiana de Don Juan.

5.6.6 - A busca pela busca

Casado, fiel e verdadeiramente apaixonado pela esposa, Martin é o inusitado na condição donjuanesca. Além disso, observa o narrador, a busca de Martin por mulheres se reduzia apenas à busca. Fora os cercos e as abordagens, ele não conseguira nada de sério nestes últimos anos. Mesmo assim, essa não consumação da busca não se mostrava

²³⁵As preliminares eróticas de Martin são uma atividade cerebral, elas denotam a precisão de uma experiência de laboratório e se desenrolam em um espaço de tempo regulamentado tal como o de um escritório

importante para o ingênuo sedutor. Pois tal como Kierkegaard observou em Don Giovanni, Martin era movido (ou envolvido) pelo desejo de seduzir, pela ideia da sedução – que nele se traduz pela abordagem e pelo cerco - e não pelo objeto em si. Por isso, tal como Sísifo, ele estava condenado a rolar a pedra montanha acima²³⁶.

Mesmo que inutilmente, Martin estivesse condenado a se manter nesse movimento ininterrupto de busca por mulheres, o que o fazia querer ser um sedutor não era a mulher em si, mas o gozo da procura por elas. Aqui o objeto da busca não é a mulher ou a liberdade transgressora que ela representa, mas a busca em si mesma. Em Martin é tão somente a busca por mulheres o elemento responsável pelo movimento e pela satisfação de seus desejos. Se Sísifo esteve condenado a rolar a pedra montanha acima, tal como o mito, esse Don Juan kunderiano está aprisionado e condenado ao movimento contínuo de busca por mulheres. Uma busca que além de sentidos para a própria existência, não objetiva a concretização de nada e a qual somente em si mesma pode conter alguma satisfação.

5.6.7 - Uma caricatura de Don Juan

Vale destacar que, neste Don Juan kunderiano, a busca se sobrepõe à necessidade de seduzir. Logo, sendo a busca o objeto de desejo e satisfação, não existe um método tão sistematizado como havia em Kierkegaard. Sendo, portanto, resultado não de um método astuto de esteta consciente, mas de um diletante, o fracasso com as mulheres logo será superado. É isso que constata o narrador enquanto observa o Don Juan que acabara de ser enganado pelas falsas promessas das mulheres. Diz ele,

Je le regardais. Ses yeux brillèrent comme à l'accoutumée de leur lueur éternellement avide ; je sentis à cette minute combien Martin m'est cher, combien je chéris la bannière derrière laquelle toute sa vie il a défilé : la bannière de l'éternelle poursuite des femmes²³⁷. (KUNDERA, 2011c, p.49)

Aliada a essas reflexões do narrador, a trajetória da busca de Martin nos dá a ver a impossibilidade do mito moderno de Don Juan nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”. Aquilo que Martin parece de fato procurar é um sentido para uma existência mais e mais

²³⁶ Em *O mito de Sísifo*, numa discussão sobre o homem absurdo, Albert Camus (2010) aproxima esse movimento mecânico de Sísifo ao movimento mecânico de Don Juan no que se refere à ação repetitiva da conquista de mulheres.

²³⁷ Eu o olhava. Seus olhos brilhavam como de costume com seu brilho eternamente ávido; senti naquele minuto o quanto Martin me era querido, o quanto era querida a bandeira atrás da qual ele desfilou toda a vida: a bandeira da eterna busca de mulher.

fragmentada e mais e mais relativizada diante da degradação valorativa já apontada por Broch. Nesse sentido, se há entre Martin e o companheiro um acordo cavalheiresco, existe também, por parte do amigo e narrador, um pacto de silêncio.

Perante Martin e para satisfazê-lo, finge ser o que não é: um conquistador de mulheres. Mas paralelo a isso, silenciosamente, reconhece e lida com as ilusões do amigo, quando esse frenética e descoordenadamente tenta diariamente ser o que não se pode mais ser: um Don Juan.

Longe de se aproximar dos sedutores criados por Molière ou Kierkegaard, ao ser enganado pelas mulheres, o primeiro Don Juan kunderiano se constitui em uma inversão cômica do Burlador de Sevilha. Por mais que se inquiete perante sua ingênua e ilusória procura, Martin jamais será como um dia fora a criação de Molina, de Molière, de Mozart ou de Kierkegaard. Pois se as mulheres, como bem lembra Leyla Perrone Moisés (1988), não estão mais suscetíveis à sedução, agora são elas que burlam, enganam o sedutor com falsas promessas. Além disso, não existe mais uma verdade cristã, uma moral, um valor supremo em jogo, como, por exemplo, a honra que, na peça de Molina, fora destacada por Renato Janine Ribeiro (1988). O mundo de Martin mais e mais caminha para a pluralidade, para a relativização das forças de uma verdade que se quer única e incontestável. Desse modo, mesmo dialogando com o passado, Martin é, antes de tudo, uma imagem invertida e caricatural dele.

5.6.8- As reflexões finais do servidor

A síntese do que é esse Don Juan invertido, mais uma vez, chega até ao leitor através do olhar analítico do narrador, quando em um dos parágrafos finais do conto pensa consigo mesmo.

Martin n'est plus jeune, pensais-je encore. Il aime fidèlement sa femme. Il mène, à vrai dire, la vie conjugale la plus rangée qui soit. C'est la réalité. Et, au-dessus de cette réalité, au niveau d'une innocente et touchante illusion, la jeunesse de Martin continue, jeunesse inquiète, turbulente et prodigue, réduite à un simple jeu qui ne parvient plus à franchir les lignes de son terrain pour atteindre la vie et devenir réalité. Et, comme Martin est chevalier aveugle de la Nécessité, il convertit ses aventures en innocence du Jeu, sans même s'en douter, il continue d'y mettre son âme ardente²³⁸. (KUNDERA, 2011c, p. 49-50)

²³⁸ Martin não é mais jovem, pensava eu. Ama muito fielmente sua mulher. Na verdade, leva a vida conjugal mais bem comportada que existe. Esta é a realidade. E acima dessa realidade, a nível de uma

Destas considerações subtrai-se que as reflexões da voz antilírica do narrador permitem enxergar que, embora não seja mais jovem, o lirismo característico da juventude faz que Martin viva de ilusões. Suas utopias tornam-no incapaz de perceber com clareza a realidade em que vive. Nesse sentido ele não consegue perceber as transformações sociais e culturais ocorridas desde que o século XVII colocou em cena Don Juan. Não é capaz de enxergar a impossibilidade de existir como um sedutor de mulheres no tempo e no espaço em que habita. Observar Martin e por meio dessa observação conseguir criar uma imagem clara de seu lirismo é o que faz o narrador do conto. Mas ao compreender o amigo e todos os absurdos e inutilidade que cercam suas ações, o narrador se pergunta pelo próprio absurdo de, nessa busca, deixar-se levar. Por isso ouvimos sua voz e suas reflexões quando se interroga

Martin est prisonnier de son illusion, mais mois? Mais mois? Pourquoi est-ce que je l'assiste dans ce jeu ridicule? Moi qui sais que tout cela n'est qu'un leurre? Ne suis-je pas encore plus ridicule que Martin? Pourquoi feindre d'espérer une aventure amoureuse quand je sais fort bien que jê peux tout au plus m'attendre à perdre je sais fort bien que je peux tout au plus m'attendre à perdre une heure, ratée d'avance, avec deux femmes inconnues et indifférentes?²³⁹ (KUNDERA, 2011, p. 50).

Diante destas interrogações, apiedando-se de ter, tal como Judas, traído o amigo, de tê-lo burlado, o narrador se defende dizendo que, se Judas traiu Cristo por nele acreditar, por querer apressar o milagre pelo qual Jesus manifestaria a todos os judeus seu poder divino, seu silêncio sobre a chegada das duas mulheres foi por razões contrárias, foi porque diz ele,

j'ai cessé de croire en lui (et dans la puissance divine de sa course aux filles); je suis un hybride infâme de Judas Iscariotes et de Thomas, celui qu'on appelle l'Incrédule. Je sentais que ma culpabilité augmentait encore ma sympathie pour Martin et que sa bannière de l'éternelle poursuite des femmes (cette bannière que l'on entendait frémir sans cesse au-dessus de nos têtes) m'attendrissait jusqu'aux larmes. Je commençais à me reprocher ma précipitation.²⁴⁰ (KUNDERA, 2011c, p. 51)

inocente e comovente ilusão, a juventude de Martin continua: juventude inquieta, turbulenta e pródiga, reduzida a um simples jogo que não chega a atravessar os limites do ringue para alcançar a vida e concretizar-se na realidade. E como Martin é o cavaleiro cego da Necessidade, dá a essas aventuras a inocência do Jogo, sem ao menos se dar conta; continua a colocar nelas todo o ardor de sua alma.

²³⁹Martin é prisioneiro de sua ilusão, mas e eu? Mas e eu? Por que lhe faço companhia neste jogo ridículo? Eu, que sei que tudo isto é um engano? Não seria eu mais ridículo ainda que Martin? Por que fingir esperar por uma aventura amorosa quando sei muito bem que o máximo que se pode acontecer é perder uma hora, estragada antecipadamente, com duas mulheres desconhecidas e indiferentes?

²⁴⁰eu parei de acreditar nele (e na essência divina de sua corrida às mulheres); eu sou um híbrido infame de Judas Iscariotes e de Thomas (Tomé), aquele que chamamos o Incrédulo. Sentia que meu pecado aumentava ainda mais minha simpatia por Martin e que a bandeira da eterna procura da mulher

Frente ao arrependimento, prossegue perguntando

En effet, serai-je capable, un jour, de renoncer moi-même à ces gestes qui signifient la jeunesse? Et que pourrai-je faire d'autre, sinon me contenter de les *mimer*, et tenter de trouver dans ma vie raisonnable un petit enclos pour cette activité déraisonnable? Qu'importe que tout cela soit un jeu inutile? Qu'importe que je le sache? Vais-je renoncer à jouer le jeu, simplement parce qu'il est vain?²⁴¹ (KUNDERA, 2011c, p. 51).

Com estas palavras, do ponto de vista meditativo, o conto se encerra e segue a partir daí a descrição da cena final a qual ilustra a melancolia expressa nessa última reflexão do narrador. Neste ponto, estará claro para nós que a voz do narrador já é, nesta narrativa, o eco da voz que escreve. Se antes as ações de Martin nos remetiam a questões de cunho filosófico-existencial, as reflexões finais do narrador nos fazem voltar para uma reflexão crítico-criadora.

5.6.9 - Primeiros ecos da voz filosófica do narrador-autor-personagem

Em seu livro *Le XVIII siècle de Milan Kundera-ou Diderot investi par le Roman contemporain*, Jocelyn Maixent (1998) nos lembra dos parênteses como sendo os primeiros espaços em que Kundera assegura, para si, um lugar no interior de sua escrita prosaística. Já em seu artigo intitulado “A voz filosófica do narrador kunderiano”, Wilton Barroso *dirá* que, na escrita de Kundera, “o autor se afirma no interior do romance através da sua voz narrativa e do eco do seu pensamento.” (2008). O estudioso da obra kunderiana busca essa presença do autor fundamentalmente na figura do autor-narrador-personagem.

Nesse conto não dispomos ainda da construção mais elaborada de uma voz filosófica contida na figura do autor- narrador- personagem sobre a qual nos fala Barroso. Por sua vez, os parênteses reconhecidos por Maixent ocorrem aqui uma única vez. Entretanto, apesar da ausência do autor-narrador-personagem reconhecido por Barroso ou de uma limitada presença dos parênteses destacados por Maixent, estamos convencidos de que, mesclando-se à voz do servidor de Don Juan, a voz do autor não só se faz presente em todo o

(essa bandeira que víamos tremular sem cessar acima das nossas cabeças) me enternecia até as lágrimas. Começava a me culpar por minha precipitação.

²⁴¹De fato, seria eu capaz, um dia, de renunciar a esses gestos que significam a juventude? Que outra coisa poderia fazer senão me contentar em imitá-los, e tentar encontrar na minha vida racional um pequeno espaço para essa atividade irracional? Pouco importa que tudo isso seja um jogo inútil! Pouco importa que saiba disso! Iria eu renunciar ao jogo simplesmente porque ele é inútil?

transcurso da narrativa de *La pomme d'or*, como seguramente se instala nestas últimas meditações do narrador.

De posse do conhecimento dos diversos conflitos vividos por Kundera enquanto escritor e enquanto sujeito, percebemos que, notadamente, nessas reflexões finais, a voz do narrador intencionalmente se confunde com a voz do autor.

Não se pode dizer que, neste conto, haja o que – como vimos anteriormente – Serge Doubrovsky nomeou de autoficção. A estudiosa do assunto, Eurídice Figueiredo, nos diz que, conforme Doubrovsky, para que a autoficção se configure como escrita é necessário que o autor assuma o risco de se fazer identificar nominalmente com a personagem e com o narrador²⁴². Essa identificação irrestrita entre narrador, autor e personagem, reivindicada por Doubrovsky, só ocorrerá de fato no quarto romance de Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*. É somente aí que o autor quer e, talvez, possa assumir esse risco²⁴³.

Para ir adiante com essas reflexões faz-se importante enumerar três das diversas afirmativas, por nós, feitas até aqui. Primeiro, afirmamos que no conjunto da obra prosaística de Kundera, *Risibles amours* é uma obra inaugural. Segundo, entendemos que *La pomme d'or...* é o conto que efetivamente apresenta Don Juan como a personagem fundamento do fazer literário-romanesco de Kundera. Terceiro, percebemos que em Kundera, as reflexões adquirem um estatuto que oscila entre a existência nos “Paradoxos Terminais” e a própria prática enquanto escritor. Amparados por tais compreensões, perguntamo-nos: até onde as interrogações finais do narrador se distanciam ou são alheias às inquietações do escritor frente o próprio fazer literário?

Sendo assim, as duas perguntas do narrador impõem-nos várias outras. Observemos a primeira interrogação do narrador:

- Seria eu capaz, um dia, de renunciar a esses gestos que significam a juventude?

Por vezes, Kundera afirmou que, nele, o poeta é decorrente da imaturidade da juventude. Mas por outro lado, ele sabe, e, enquanto romancista, várias vezes nos mostrou – como vimos no capítulo inicial –, que sua poesia, com certa frequência, ecoa em seus romances. Destarte, seria prudente considerar essa apenas como uma pergunta inocente do

²⁴² Discussão contida no artigo Regine Robin-autoficção, biografia, ciberficção – Disponível em www.ufjf.br/revista_hipoteses/files/2011/05/03... – consulta realizada em 17/06/2013.

²⁴³ Não se pode dizer ao certo que a demora de Kundera em assumir o narrador-autor- personagem tenha sido somente uma questão de percepção estética. Lembremos que “O livro do Riso e do esquecimento” foi o primeiro livro escrito fora da Tchecoslováquia, portanto, o primeiro no qual o autor não teria que se preocupar tanto com os tentáculos da censura imposta pela ditadura.

narrador sobre sua relação com o jogo de sedução coordenado por Martin? Ou valeria à pena arriscar a seguinte interrogação: Não estaria o autor aí se perguntando sobre as relações entre o romancista que desponta e o poeta que um dia fora? E mais, considerando a autocrítica de Kundera em relação à própria capacidade enquanto poeta, seria possível identificar, na interrogação do narrador, alguma insegurança do autor? Não seria esta uma pergunta de Kundera também sobre a sua capacidade enquanto escritor de romances?

Incitados por tais questionamentos, para os quais dificilmente teremos respostas concretas, destacamos a próxima interrogação do narrador.

- Que outra coisa poderia fazer senão me contentar em *imitá-los*, e tentar encontrar na minha vida racional um pequeno espaço para essa atividade irracional? (grifo do autor)

Notemos que a palavra “imitá-los” aparece em itálico, seria aí o narrador se referindo aos Don Juans do passado ou aos seus servidores, ou seria o escritor referindo-se aos outros romancistas que, na história do romance, o precederam? Conhecendo a duplicidade da escrita kunderiana que oscila entre reflexões voltadas para a existência e aquelas de cunho da metaficção, perguntamo-nos, pela voz do narrador, não estaria o escritor se perguntando pela validade e importância daquilo que produz - o romance, a literatura - no contexto de racionalidade e de decrepitude no qual o produz?

Kundera não estaria, com essa pergunta, se colocando diante das censuras impostas ao romance no século XX²⁴⁴? Ademais, não se pode esquecer que, no momento em que inicia sua escrita romanesca, as discussões sobre a morte e a relevância do autor²⁴⁵ ou sobre o sentido de se produzir literatura num mundo devastado pela guerra²⁴⁶ são efusivas nos círculos literários.

Nesta perspectiva de aproximação da voz do narrador à voz do autor, a tomada de decisão do narrador em relação ao jogo de sedução de Martin, aparece também como o eco da decisão do autor. Assim quando diz,

- Pouco importa que tudo isso seja um jogo inútil! Pouco importa que saiba disso! Iria eu renunciar ao jogo simplesmente porque ele é inútil?

²⁴⁴ Em *Os testamentos traídos*, o próprio Kundera nos fala sobre a severidade com a qual em seu “*Manifesto do surrealismo*” André Breton se refere ao romance (1993, p. 63-64).

²⁴⁵ As duas referências significativas acerca dessa discussão encontram-se nos textos de Roland Barthes, intitulado *A morte de autor* publicado em 1968 e o de Michel Foucault publicado em 1969 sob o título de *O que é um autor*. (BARTHES, FOUCAULT apud FIGUEIREDO, 2013, p. 14 a 25)

²⁴⁶ Já antes disso, Adorno chegou a dizer que escrever um poema após Auschwitz seria mesmo um ato de barbárie. Ver melhor a questão no artigo *Espelho que Sangra : representações ficcionais da história* de Adriana Bebiano, disponível em <http://estudo.geral.Sib.uc.pt>.

resta-nos o benefício da dúvida. Seria aqui a voz do narrador se perguntando pela própria condição dentro jogo de sedução, criado pelo amigo Martin? Ou seria o autor determinado a prosseguir na história do romance moderno, ainda que seja anunciado seu fim ou sua inutilidade no mundo pós-guerra?

Observemos que a palavra jogo é sistematicamente utilizada no transcorrer da narrativa. Lembrando que o jogo é para Hans-Georg Gadamer “o modo de ser da própria obra de arte”(1997, p.154), indagamos, o jogo sobre o qual nos fala o narrador seria o jogo jogado por Martin, o jogo para seduzir mulheres ou seria o jogo de outro tipo de sedutor: o jogo do “Don Juan escritor”?

5.6.10 - O Don Juan escritor

De acordo com Leyla Perrone-Moisés, os “Don Juans escritores” pertencem a uma categoria recente de escritores e em suas considerações, eles simplesmente deslocaram seu desejo para outro objeto: a literatura. Ainda segundo ela, para esses escritores, as mulheres não são mais objetos, mas apenas pré-textos.

Nas palavras da teórica da literatura, nos “Don Juans escritores” existe um deslocamento do corpo da mulher para o corpo materno da língua (1988, p. 136-137). Ainda segundo Perrone-Moisés, a existência de Don Juan, tal como conhece nosso imaginário, é inviável. Nos dias e nas sociedades atuais, insistir no Don Juan sedutor de mulheres é, no mínimo, risível. Primeiro porque nestes tempos e espaços contemporâneos, as leis não são tão rígidas a ponto de merecerem serem violadas. Em segundo lugar, nos diz ela que, com predomínio da inconstância amorosa, não há mulheres a serem seduzidas, mas sim mulheres que seduzem. Além disso, finaliza Perrone-Moisés, nas sociedades de nosso tempo, a promiscuidade sexual ou o adultério não mais constituem escândalos (1988, p. 136-137). Frente a tudo isso que enumera a estudiosa, pergunta-se porque então persistir na inutilidade da ação de Don Juan?

Antecipadamente, Kundera parece se dar conta de que, se Don Juan, o conquistador de mulheres, conheceu seu fim – tal como nos dirá claramente pela voz de Havel, o segundo Don Juan de *Risbles amours* – a sedução que o animou mais do que nunca permanece viva entre nós. Nas novas organizações sociais, exige-se, entre outras coisas, que a capacidade de convencer o outro não ocorra mais tão somente por meio da comprovação científica (como se observou largamente no século anterior ao seu) ou da força bélica (como

se viu no desencadeamento de duas Grandes Guerras mundiais em seu século), mas pelo debate.

Dentro dessa ordem que se inaugura nos círculos da política, da economia, da cultura, da sociedade em geral, as relações são reguladas não mais tão somente pelo poder do embate, mas sim pelo poder do debate, do convencimento. Obtém sucesso quem consegue conquistar o outro por meio da palavra, da imagem. Kundera nos mostra que a necessidade de convencer o outro fez surgir uma espécie de sedução generalizada. Isto é o que, mais de trinta anos depois de se firmar como romancista, tentará mostrar com a teoria do dançarino formulada pela personagem de Pontavin em *La Lenteur*.

Segundo Pontavin, o termo dançarino se aplica exclusivamente aos exibicionistas da vida pública, tal como as personagens Berk e Duberques. Ele reforça que o público que o dançarino deseja seduzir não são as mulheres concretas e visíveis, mas sim as grandes multidões invisíveis. Segundo Pontavin, o dançarino não se exhibe diante de um, mas sim diante do mundo inteiro. A partir de suas formulações poder-se-ia dizer que os políticos e algumas celebridades são bons exemplos dos dançarinos de nosso tempo. (1995, p. 23 a 36).

O autor parece compreender que, a partir de agora, a atividade literária será regida também pelo princípio da sedução. Mas Kundera quer mais que a sedução generalizada, irrefletida e exibicionista do dançarino. Ele quer a sedução que desvia, mascara, inverte e subverte os sentidos das coisas. Tal como fez Johannes de Kierkegaard, deseja aprimorar-se no método da sedução que inquieta, instiga e desestabiliza aquele que é seduzido.

Neste ponto, novamente Leyla Perrone-Moisés ilumina a discussão. Isso ocorre quando ela destaca que só aqueles que buscam o mascaramento da linguagem, que captam a sutileza do jogo sedutor de Don Juan, podem permanecer no jogo literário. Para ela,

A conclusão inevitável parece ser a de que, em nossos dias, só os sedutores da linguagem, aqueles que as desviam de seu modo estereotipado de significar, que burlam os sentidos imobilizados e perturbam os sistemas dogmáticos da comunicação, perseguem, a seu modo, a carreira libertária de Don Juan Tenório. (PERRONE-MOISÉS, 1988, p.141)

As palavras da crítica literária reforçam em nós a certeza de uma ambiguidade entre a voz do narrador e a voz do escritor. Pois para “seduzir a língua (desviá-la do caminho habitual) e, ao mesmo tempo, seduzir “Mille e tre” leitores” (PERRONE-MOISÉS, 1988 p. 137), o romancista sabe que precisa permanecer no jogo de Don Juan. Mesmo que, enquanto sedutor de mulheres, Don Juan seja risível nos nossos dias, Kundera parece perceber a força da escrita que segue seu jogo de sedução.

Dessa maneira, enquanto “Don Juan escritor”, Kundera busca uma escrita que alimente os espíritos pela sutileza. Por isso, como diria Baudrillard, ele “deixa flutuar os signos, intuindo que só sua suspensão é favorável” (1991, p. 124) e em vez da transparência vítrea, busca a opacidade, o elíptico. Sendo assim, Kundera prima por uma escrita das alusões e dos desvios e que, portanto, rejeita a previsibilidade e harmonia do belo *kitsch*. Em vez da logicidade, das explicações e da linearidade embaladas pela literatura oitocentista, por meio das variações, o escritor procura jogar com os signos. A escrita que busca Kundera é aquela que retira as coisas da ordem do visível e tal como Don Juan, age encoberta por máscaras. Enfim, o que busca esse “Don Juan escritor” é uma escrita que em sua trajetória, desvia de seu caminho reto, não as mulheres, mas o sentido das palavras. Incansavelmente, Kundera persegue uma escrita que seduza.

Com os dois primeiros contos que abrem e apresentam seu projeto estético-romanesco, utilizando-se de Don Juan como fundamento de sua escrita, Kundera encontra condições de pensar sobre a condição existencial de seu tempo. Ademais, o universo de sentidos que abarcam estes “egos experimentais” permite ao escritor pensar sua escritura no interior dela mesma. É diante desse emaranhado de questões e dúvidas, mas firme na decisão de, enquanto escritor, permanecer alimentando o jogo da sedução que o autor nos apresenta a etapa seguinte de seu projeto.

CAPÍTULO VI

A impossibilidade de Don Juan nos “Paradoxos Terminais da Modernidade



Gravura 5 – George Barbier

« Moi et don Juan! Ce que je donnerait pour voir le Commandeur, pour sentir sur mon âme l'atroce poids de sa malédiction, sentir croître en moi la grandeur de la tragédie! Allons donc, madame, je suis tout au plus un personnage de comédie, et même cela ce n'est pas à moi que je le dois, mais justement à lui, don Juan, car c'est uniquement sur l'arrière-plan historique de sa gaieté tragique que vous pouvez encore saisir, tant bien que mal, la comique tristesse de mon existence de coureur de jupons, existence qui, sans repère, ne serait qu'une grisaille banale, un paysage fastidieux.²⁴⁷ »

Milan Kundera

²⁴⁷ Eu e Don Juan! O que eu não daria para ver o Comendador, para sentir sobre minha alma o peso atroz de sua maldição, sentir crescer em mim a grandeza da tragédia! Convenhamos, senhora, sou, quando muito, uma personagem de comédia, e mesmo a isso, não é a mim que eu o devo, mas justamente a ele, Don Juan, pois é unicamente sobre a perspectiva histórica de sua gaiatice trágica que ainda poderá sentir, bem ou mal, a cômica tristeza de minha existência de mulherengo, existência que, sem tal referência não seria senão uma cinza e banal paisagem monótona.

A ironia de Milan Kundera frente à insistência de seus egos experimentais em continuar a exercer a sedução donjuanesca entra em cena a partir de uma meditação significativa sobre a relação corpo *versus* alma.

Sinalizando ser a relação corpo-alma reguladora das relações do eu com o outro, segundo Mikhail Bakhtin (2003), a história do homem é a tentativa de superação do dualismo eu-outro o qual passa pelo vivenciamento exterior e interior de cada um. Nos estudos desenvolvidos na *Estética da criação verbal*, Bakhtin continua sua discussão sobre o dialogismo, agora buscando pensar sobre a relação corpo-alma como categorias indispensáveis à criação literário-romanesca. De acordo com suas análises, subentende-se que, sendo parte da história do homem, a relação corpo-alma não pode ser prescindida pelo autor quando se trata da criação das personagens do romance.

A mesma importância atribuída à relação corpo-alma como constitutiva da criação literário-romanesca pode ser observada na escrita de Milan Kundera. Mas nesse escritor, a relação se constrói especialmente através do diálogo estabelecido com a história do pensamento Ocidental. Retomando séculos e séculos do pensamento, por meio de circunstâncias e eus diferentes, ou de um mesmo eu em tempos e situações diferentes, interpolando passado e presente, em uma intensa e extensa meditação acerca da relação corpo *versus* alma, a partir da terceira narrativa de *Risibles amours*, Kundera procura narrar e meditar sobre as condições existenciais do presente.

Se Bakhtin destacou a relação corpo-alma como centro de atenção na constituição das personagens, as narrativas kunderianas nos fazem ver também que, na história do pensamento, essa mesma relação absorveu grande parte das discussões. Ciente disso, propomos então, antes de adentrar às outras cinco narrativas posteriores de *Risibles amours*, fazermos uma pausa, nela tentando situar a discussão na Idade Antiga, Média e Moderna.

Sabemos que não há espaço nem condições para tratar o assunto com o detalhamento e atenção que merece, por isso, a interferência teórica que aqui se apresenta pretende ser pontual. Nossa proposição teórica é apenas no sentido de preparar o solo para as análises dos textos literários, nos quais se observarão as nuances dessas meditações a partir das ações das personagens de Don Juan. O Dr. Havel, em dois espaços temporais e textuais diferentes, e Édouard são os “egos experimentais” kunderianos que aqui permitirão uma meditação mais elaborada sobre o donjuanismos nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”.

6.1 - Corpo *versus* alma: um percurso teórico

A partir de uma perspectiva histórico-filosófica, em sua História da Sexualidade, especialmente no terceiro volume intitulado o *Cuidado de si*, Michel Foucault (1985), nos conduzirá à percepção de que, por fazer parte da sexualidade humana a relação corpo e alma faz parte da história do homem e, por isso, está presente nas bases do pensamento filosófico desde a antiguidade. Mas é em a *Hermenêutica do sujeito* (2006) que o filósofo irá discorrer longamente sobre o assunto. Para ele, a relação corpo e alma é também responsável pela constituição dos sujeitos nas sociedades modernas. Em Foucault, essa discussão se solidifica nas reflexões em torno das práticas denominadas de *epiméleia heautoû* (cuidado de si) e *a gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo). Ele começa nos indicando que, a partir de Sócrates, o princípio do “cuidado de si” será problematizado, uma vez que, nesse filósofo, a prática em ocupar-se consigo mesmo interliga-se a outro preceito délfico, o “conhecimento de si”.

Para ocupar-se consigo é preciso conhecer o próprio eu. Sendo, nesse caso, o eu sujeito e objeto de conhecimento, a pergunta que emergirá do pensamento socrático será: “quem ou o que é este eu com o qual devo me ocupar?” A interrogação socrática será retomada por Platão configurando-se em uma das grandes questões de Alcebiades.

Conforme Foucault, dentro do pensamento platônico, Alcebiades é o primeiro a anunciar que ocupar-se consigo mesmo é ocupar-se com a alma (2006, p. 84 a98). Para o filósofo francês, na medida em que o corpo, na concepção platônica, é mero instrumento, a alma servir-se-á dele para se manifestar. Pois, para Platão, quem age é o corpo, mas, tal como o músico faz com o instrumento do qual retira o som, quem comanda esta ação é a alma. Logo, sem o comando do músico, o instrumento seria inerte. Platão entende que assim é nosso corpo, sem a alma, não teria valor algum, nada seria.

Em seu livro *A dupla chama - amor e erotismo* (1994), frequentemente, Octavio Paz reitera a afirmativa segundo a qual, na antiguidade, Platão foi o responsável por recolher e sistematizar a ideia de corpo distinto da alma, convertendo-a em eixo de seu pensamento e legando-a a seus sucessores(1994, p. 41). Mas o pensador nos conduz a outra percepção nessa relação: aquela ligada ao amor.

Segundo Paz, a ideia de diferenciação entre corpo e alma é que perfaz a noção de amor em Platão. E *O Banquete* e *Fedro* constituem-se nos diálogos dedicados a colocar em pauta o amor. Em *O Banquete*, os diálogos culminam com a fala de Diotima. Essa, através de Sócrates, apresenta o corpo como um espaço material onde se encontram vários dos degraus os quais, para sua ascensão, a alma necessita escalar. A escalada descrita por Diotima é

solitária, nela, pode haver dialética, diz Paz, mas nunca diálogo. Pois, diferentemente de nossas concepções, o amor platônico não busca o outro²⁴⁸, a completa integra de seu corpo e de sua alma. Ele busca a si próprio, a contemplação de suas essências. (PAZ, 1994, p. 31 a 47)

Em Fedro, pela voz de Sócrates, Platão se diz obrigado a retomar os espaços de origem e de manifestação do amor: a alma e o corpo.

Segundo Sócrates, a alma é imortal porque move a si mesma. Mas, ela poderá ser movida pela inteligência ou pelo desejo. Quando movida pela inteligência, ela se fará temperança e caminhará em direção ao bem e à sublimação. Mas quando movida pela concupiscência, esmagará em nós o desejo do bem e se dirigirá “exclusivamente para o prazer que a beleza promete”. De acordo com a personagem platônica, “quando se lança, com toda a força que os desejos intemperantes possuem, o seu poder é irresistível”. E ainda complementa Sócrates, “esta força todo-poderosa, irresistível, chama-se Eros ou Amor.” (PLATÃO, 2007, p. 70).

Tentando tornar mais claro seu discurso – na ausência de uma abstração, que segundo Marilena Chauí (2001) só seria adquirida pela filosofia moderna – Sócrates o ilustra com o mito da parelha alada. De posse dessas imagens, ele dirá que existe em nós um cocheiro (o intelecto) a comandar dois corcéis, um dócil e de boa raça e o outro desobediente e de má raça. Quando o corcel de boa raça vence, a alma tende a elevar-se para o mundo das ideias. Mas se ao contrário, o cocheiro permitir que o cavalo de má raça vença, a alma tende a perder as asas e a cair. Caindo, ela irá descer para o mundo das aparências onde se situa o corpo e seus desejos (2007, p. 82 a 83). Notamos que em Fedro, Platão estabiliza a tese sobre o amor quando parece defender a ideia de que ao amor escravo dos desejos do corpo, contrapõe-se aquele governado pela temperança da alma baseado, portanto, no aprendizado no saber e no crescimento inteligível do eu.

Se nos diálogos platônicos “o cuidado de si” e “o conhecimento de si” evoluíram para uma discussão em torno do corpo e da alma nas suas relações com o amor, segundo Foucault, outro momento importante para a evolução do cuidado de si ocorrerá com o Tratado da Virgindade de Gregório de Nissa.

²⁴⁸ Por isso, o discurso de Aristófanes, pautado no mito do andrógino é completamente ignorado pelos outros comensais. Diferentemente de Platão que entendia o amor como busca de aperfeiçoamento do eu, portanto sua busca não era pelo outro mas por si mesmo, no discurso de Aristófanes, o amor se caracteriza pela busca da outra metade. Pelas palavras de Aristófanes depreende-se que a realização do amor não é ideal, mas ela ocorre sim na materialidade do encontro com o outro que nos completa.

Conforme o filósofo francês, Nissa retoma o termo *epiméleia heautoû* (cuidado de si), designando-o como movimento de renúncia ao casamento e proclamando o celibato. Nissa acreditava que, por meio da renúncia da carne, atingir-se-ia a virgindade do corpo e do coração. Em sua concepção, única maneira de encontrar a imortalidade da qual fomos destituídos. Com isso, ao mesmo tempo em que distingue corpo e alma, paradoxalmente, ele estabelece uma relação de unidade entre os dois. Para ser livre e boa a alma, o corpo precisa estar purificado, imune às imposições da carne. O tratado de Nissa reafirma a supremacia da alma contida no ideal platônico, ao mesmo tempo em que contribuiu com os preceitos cristãos acerca da valorização do espírito. Se em Platão, desde que tivessem como fim a ascensão da alma, as experiências carnis eram permitidas, a partir dos escritos de Nissa, Foucault nos deixa ver que, no cristianismo, o corpo torna-se uma espécie de altar que abriga o espírito, devendo, portanto, conservar-se purificado (2006, p. 03 a 51).

Pelas análises foucaultianas, subentende-se que, no medievo, *epiméleia heautoû* (cuidado de si), não tem mais o mesmo sentido encontrado em Sócrates. Ocupar-se consigo não tinha mais como objetivo conhecer-se melhor para tornar-se um bom governante, como aconselha Sócrates a Alcebíades (FOUCAULT, 2006, p. 90). Nem se tratava de uma busca do conhecimento, de refinamento da inteligência como previa o idealismo platônico. No cristianismo cuidar de si é cuidar de seu espírito, para que este não se desvie das orientações divinas e não aceite as tentações do corpo. No medievo, resguardar o corpo é requisito básico para aquisição futura do paraíso celestial.

Em sua busca arquelológica, Foucault nos permite compreender também que, a partir da modernidade, *epiméleia heautoû* (cuidado de si), foi suplantado pelo *gnôthi seautôn* (conhece-te a ti mesmo). A partir da era moderna o homem passa a ser compreendido como sujeito que pensa, que demonstra vontades e opera escolhas. Movido não tão somente pelas fé, mas pelo intelecto e a fim de que as luzes de sua razão não sejam obscurecidas pelos desejos do corpo, é preciso cuidar de si. É preciso, sobretudo, conhecer-se para conhecer.

Como já vimos no primeiro volume da *História da sexualidade* de Foucault (1988), guiada pelas luzes da razão, a modernidade passou a compreender a discussão sobre corpo e alma como uma necessidade de desenvolvimento e evolução do homem, da sociedade e, posteriormente, do conhecimento científico. A partir das formulações de seu método para o conhecimento, contrapondo-se à Filosofia Antiga e à Escolástica²⁴⁹, com notoriedade, em seu discurso do método (1985), René Descartes retomou a discussão sobre corpo e alma no

²⁴⁹ Apresentando-se mais como um método de aprendizagem, A Filosofia Escolástica desenvolveu largamente na Idade Média e teve Tomas de Aquino como o seu principal pensador.

princípio da modernidade. Um olhar sobre suas concepções talvez nos permita ter uma dimensão de como, na modernidade, se encaminharia o assunto.

Embora, tal como Platão, Descartes tenha se amparado na razão para discorrer sobre corpo e alma, ele acreditava que os escritos antigos sobre as paixões da alma não eram confiáveis. Conforme seu entendimento, “o que os Antigos delas ensinaram é tão pouca coisa, e na maior parte dos casos tão pouco aceitável, que não posso ter qualquer esperança de me aproximar da verdade senão desviando-me do caminho que eles trilharam.” (1943, p.91)

O discurso cartesiano se volta para a elaboração de um método racional para exercer a observação das ocorrências. Sendo assim, o filósofo moderno também exclui de seu campo de referências quaisquer outros pensamentos que não decorram de estudos, mas do espírito. A Eloquência, a Poesia e a Teologia são para ele fontes de paixão, não de estudos (1985, p. 35 a 36). Por isso, pautado no princípio da dúvida, o método de conhecimento que propõe Descartes é, sobretudo, uma alternativa à Filosofia Escolástica²⁵⁰. Descartes nos deixa entrever que, nesse novo método, não cabem nem a sublimação platônica, nem a unidade entre corpo e alma disseminada pela fé medieval.

Ao reivindicar a proposição “penso logo existo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava” (DESCARTES 1985, p. 56), segundo Denis Huisman²⁵¹, o pensamento cartesiano, quer “primeiramente, afastar-se do corpo, a fim de evitar a ilusão que nossos sentidos podem provocar” (1985, p. 56). Pois, para Descartes, conforme Huisman, o pensamento (que aqui é compreendido como alma) é o centro do eu, portanto, a única condição de sua existência. Sendo assim, conclui Descartes, “esse eu, isto é a alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo e, inclusive, é mais fácil de conhecer do que ele, e, ainda que o corpo nada fosse, a alma não deixaria de ser tudo o que é.”(1985, p. 56)

Em *O tratado das paixões da alma* (1943), o filósofo reserva suas discussões prioritariamente às relações corpo e alma. Para ele, nada mais está ligado à alma que o corpo, porém aquilo que na alma é paixão, no corpo é ação.

²⁵⁰ Segundo o dicionário de André Lalande, o termo Escolástica refere-se ao ensino filosófico dado nas Universidades da Europa entre os séculos X e XVII, aproximadamente. Tem como característica estar coordenado pela teologia e procurar um acordo entre a revelação e a luz natural da razão. Segundo os registros de Lalande, outra de suas características é ter como métodos principais a argumentação silogística e a leitura comentada dos autores antigos conhecidos nessa época, sobretudo de Aristóteles. Tomás de Aquino (1227 -1274) é o seu representante mais conhecido.

²⁵¹ As fontes aqui citada participam da tradução da obra “O discurso do Método”, realizada pela Editora Universidade de Brasília. Nesta edição, o texto de Descartes é acompanhado por significativos comentários de Denis Huisman, o qual aqui utilizamos também como referência bibliográfica.

Diferentemente da alma, nas concepções cartesianas, o corpo não pensa é como uma máquina que funciona por si mesma. Sendo assim, o corpo não é instrumento de estudos, mas sim o objeto dos estudos fisiológicos. Já, enquanto detentora da função de pensar, Descartes entende que a alma é o instrumento básico do conhecimento. Ela é capaz de exercer o controle de si mesma. O exercício desse controle, por sua vez, não é uma questão de temperança nem de fé. Para o filósofo é uma questão de método que envolve a capacidade racional e o conhecimento. Em suas palavras, a alma possui duas partes, uma “inferior denominada sensitiva, e a outra superior ou racional...” (1943, p. 129). Por isso, de acordo com suas inferências, “para provocarmos a ousadia e suprimir o medo, não basta a vontade, é necessário esforçarmo-nos por considerar as razões, os objetos ou os exemplos que nos convençam de que o perigo não é grande...” (1943, p. 127)

Se tomarmos por referência aquilo que nos diz sobre ser a razão o elemento distintivo entre o homem e os demais seres, temos que, para Descartes, todo homem, enquanto tal será capaz de controlar a própria alma, desde que se proponha a conhecer o corpo. Em suas concepções, a necessidade desse controle não decorre da temperança nem do desejo de obter almas mais sublimes capazes de melhor conduzir a República. Também não resulta do desejo de uma harmonia espiritual embalada pela fé que conduziria o homem ao céu. Pelas formulações cartesianas, a necessidade do controle das paixões da alma está inteiramente ligada às exigências do conhecimento. Esse que será pré-requisito responsável e fundamental no desenvolvimento do homem e das sociedades modernas.

Finalmente, no âmbito dessa discussão recorreremos a Athony Guidens. Isso porque o pensador aponta as intervenções freudianas como outro momento significativo na história do pensamento sobre a relação corpo e alma.

Para Guidens, depois de Freud, ao eu se integra o corpo na medida em que esse passou a ser parte de uma reflexividade envolvendo a sexualidade e a auto-identidade. Pelas palavras do pensador, depreende-se que corpo e alma deixaram de ser coisas distintas no momento em que foram reveladas as conexões entre a sexualidade e a auto-identidade. Segundo o estudioso, com a psicanálise freudiana, as discussões encaminharam-se no sentido de uma compreensão segundo a qual “o que se aplica ao eu aplica-se também ao corpo” (1993, p.42). Certamente, prossegue Guidens, o corpo torna-se um foco de poder disciplinar, como quer Foucault, “mas mais que isso, torna-se um portador visível, da auto-identidade, estando cada vez mais integrado nas decisões individuais do estilo de vida.” (1993, p.42).

Apesar das lacunas e da incompletude, esta breve incursão epistemológica teve por finalidade ressaltar a importância da reflexão em torno da relação corpo e alma, quando se trata de compreender a existência. Por meio de pensamentos expressivos das três fases da História Ocidental, pode-se perceber quão relevante é essa discussão para o homem dos “Paradoxos Terminais da Modernidade”, que dela se faz herdeiro. É a consciência desse fato que parece ter Milan Kundera, quando, unindo essas reflexões ao donjuanismo, as retomam nas narrativas subsequentes de *Risibles amours* e, insistentemente, nelas prossegue no curso de sua escritura romanesca.

6.2- *Le Jeu de l'auto-stop*

6.2.1-Parafraseando o texto

Embora, em uma primeira leitura, esta narrativa nos pareça irrelevante no todo do livro, a partir de um olhar mais amplo sobre a obra romanesca de Kundera, damos conta do elevado grau de sua importância. *Le Jeu de l'auto-stop* faz emergir as primeiras reflexões do autor sobre corpo *versus* alma. Mais especificamente, neste texto deparamo-nos com a dificuldade da personagem em, realizar seu projeto lírico de um “acordo categórico com seu ser” e naturalmente, conciliar corpo e alma.

Além de, no contexto do livro, permitir mesclar donjuanismo e amor, a relação corpo *versus* alma contida nesta narrativa será o ponto de partida para uma série de outras possibilidades reflexivas sobre o tema, que, a partir deste momento, tomará forma e atravessará todo o mundo romanesco kunderiano. No conjunto da obra de Milan Kundera, Jaromil de *La vie est ailleurs* e Tereza de *L'insoutenable légèreté de l'être* são dois grandes exemplos de continuidade das personagens desse conto.

No pulsante, equivocado e desastroso jogo erótico amoroso de *Le jeu del'auto-stop*, basicamente, a história se desenvolve durante a viagem de férias de um casal de namorados. O espaço da narrativa é a estrada e o tempo é a duração da viagem. No cronótopo²⁵² da estrada – que Bakhtin (2002, p. 349 a 362) diz estar presente em muitos

²⁵²Em literatura, o termo é usado pelo estudioso para designar “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas” (2002, p. 211). Diferentemente do que acontece com os heróis épicos, o cronótopo da estrada é geralmente, no romance, o lugar das transformações ocorridas nas personagens durante o tempo da viagem e, por consequência no tempo da narrativa.

romances como lugar de desenvolvimento do enredo –, os heróis kunderianos vivem uma aventura centrada na relação corpo e alma.

Ao pararem em um posto de gasolina, a moça deixa o rapaz abastecendo o carro e se retira com a intenção de satisfazer as necessidades reclamadas pelo corpo. Em função do caráter nada sublime dessas necessidades, sentia-se constrangida em pedir ao namorado que parasse o carro para satisfazê-las. Vendo-a se retirar, sabedor e apreciador dessas demonstrações de recato, o namorado a provoca com a pergunta: “Aonde vai?” O rubor das faces provocado pelo recato da alma que, involuntariamente, sem nenhum rigor do método, se manifestava no corpo, faz desencadear na moça uma série de pensamentos os quais convergem para a sua dificuldade de naturalmente conciliar corpo e alma.

Estimulada então pela leveza do clima de férias e pelas brincadeiras do namorado, a moça procura esquecer o peso da relação amorosa pautada numa categoria de amor sério. Representando o papel de uma desconhecida que pede uma carona a um rapaz, também desconhecido, faz sinais ao chofer que, atendendo aos gestos, para e a apanha à beira da estrada. Conduzido pela moça, a partir daí, inicia-se um jogo erótico entre dois, que na encenação fingem-se desconhecidos. Ele transformado em um chofer e ela em uma vil sedutora moça da carona.

O narrador em terceira pessoa apresenta as duas personagens de modo alternado e em separado, essa maneira sequencial, mas isolada, faz que uma seja o contraponto da outra. A estrutura narrativa impossibilita a comunicação entre as duas personagens. Ainda que ocorram esporádicas enunciações dirigidas ao outro em forma de um discurso indireto, não há nenhum diálogo interativo entre eles. Segundo Bakhtin, na relação corpo e alma estão envolvidas as categorias do eu para mim, do outro para mim e de mim para o outro. Em suas palavras, “a alma é uma dádiva do meu espírito ao outro” (2003, p. 121), a qual se mostrará pelas ações do corpo. A partir da premissa do dialogismo, ele lembra que todas as percepções do próprio corpo só são dadas no ativismo com o outro (2003, p. 39 a 84).

Ao eleger o cronótopo da estrada, como espaço de desenvolvimento da narrativa, e a relação entre o casal de namorados, nota-se que, na perspectiva estética, a narrativa kunderiana se aproxima da discussão bakhtiniana sobre o corpo e alma. Entretanto, na perspectiva da reflexão existencial, o romancista faz notar a completa ausência de interação com o outro como pressupõe a relação dialógica prevista por Bakhtin. Embora fisicamente nos mesmos espaços (no carro, no quarto do hotel à beira da estrada), cada um está concentrado em si mesmo, em seu mundo particular. Mesmo quando um percebe o outro, essa percepção não está relacionada com o outro, mas consigo próprio. Sendo assim, o olhar de um

sobre o outro não tem por intenção também conhecer o outro. Desprezando o outro, antes esse olhar espera desvendar a si próprio, buscar o “conhecimento de si”. Especialmente na moça, o olhar quer desvendar os mistérios de sua alma, de seu eu.

A completa ausência de um interesse real sobre as ações do outro, anula qualquer possibilidade de diálogo, fazendo que a moça não tome conhecimento do que realmente nela atraía o amante: a pureza de sua alma. É a mesma falta de diálogo também responsável para que ele jamais desconfie das dificuldades dela em naturalmente conciliar corpo e alma. As visões de um sobre o outro assim se davam: enquanto para o rapaz era o recato que a diferenciava das outras mulheres, para ela, num mundo das aparências, e não de contemplação das essências, no qual vivia, o excesso de timidez tornava-a desinteressante aos olhos dele.

Mesmo que estivesse feliz com o namorado e isso « *sans doute parce qu'il ne distinguait jamais entre son corps et son âme de sorte qu'avec lui elle pouvait vivre corps et âme*²⁵³ », ela supunha que « *avait d'autres femmes plus séduisantes*²⁵⁴ », porque essas não possuíam angústia (2011, p. 55). O excesso de pudor é que trazia a angústia, que lhe fazia enrubescer mesmo quando não queria. Pois, para revelar sua timidez, seu corpo parecia ter vontade própria. E, foi para se sentir livre, despreocupada e à vontade em seu corpo que, durante a viagem de férias com o amante, iniciou o jogo de sedução.

A ausência de comunicação, quase palpável entre o casal, se apresenta como uma característica da individualidade moderna, que mais se acentua na contemporaneidade. Mas, além disso, essa ausência de comunicação também nos remete à ideia de escalada solitária da alma, como se observa na concepção de amor em Platão. Assim, privilegiando a solidão e a dualidade corpo e alma inscrita na personagem, Kundera coloca em cena a difícil e ingênua tarefa – mesmo depois de anos de “evolução” e de muitas intervenções dos sistemas racionais de pensamento – de fazer o inteligível (alma) comandar o ininteligível (corpo) como, na antiguidade, quis Platão.

6.2.2 - A tentativa de conciliar corpo-alma

Embora perceba o corpo e a alma como coisas distintas, tal como sugere Platão ou Descartes, o que não consegue fazer a moça é esquecer o corpo e se instalar no mundo das

²⁵³ sem dúvida porque ele nunca distinguia entre seu corpo e sua alma, de maneira que com ele, podia viver corpo e alma

²⁵⁴ “que havia outras mulheres mais sedutoras”, e essas não sentiam a angústia gerada diante da inadequação do corpo em relação à alma.

ideias como preconizou o filósofo grego. Nem tão pouco ela consegue instituir um método para controlar sua alma como sugeriu a filosofia cartesiana.

Mesmo que tentasse concentrar-se em si mesma, sua alma se recusava a elevar-se ou manter-se concentrada pela força do método. Além de não obedecer aos comandos do cocheiro (do intelecto), aparentando vontade própria e aprisionada num corpo que não lhe permitia dispensá-lo, sua alma agia independente dos comandos de seu intelecto. Aprisionada por ele (corpo), ela (alma) continuamente se manifestava na materialidade corpórea, tal qual age o corcel de má raça e desobediente ilustrado por Sócrates no mito da parelha alada (2007, p. 82).

A moça era herdeira do pensamento platônico de ser o corpo algo mortal e tão somente movido pela alma; do cristianismo que buscava pela unidade entre os dois e do pensamento cartesiano que atribuía à alma valor inquestionável posto que fosse a responsável pelo conhecimento. Desse modo, por diversas vezes repetia para si mesma, que ele (corpo) era artefato, “*une chose fortuite et impersonnelle, rien qu’un article d’emprunt et de confection*”²⁵⁵ (2011, p. 55). Apesar de conscientemente pensar assim, o « *dualisme de l’âme et du corps lui était étranger* » (1970, p. 55) e por diversas vezes « *elle se confondait trop parfaitement avec son corps pour ne pas le ressentir avec angoisse* » (2011 c, p. 55).

Ao Investir-se do papel de uma sedutora, a moça da carona quer libertar-se do peso angustiante de todo o tempo tentar conciliar aquilo que pensa existir: a supremacia da alma sobre o corpo. Enquanto sedutora, de modo algum seu desejo era o de elevar-se ao mundo das ideias. Antes ela procurava um método capaz de controlar a alma. Mas diferentemente da fórmula cartesiana, ela não buscava nesse controle, o conhecimento fisiológico do corpo, mas sim viver, sem culpas, as experiências mundanas onde se situa o corpo.

Desse modo, decidida a esquecer-se do peso da alma imposto pelo idealismo platônico, pela fé medieval ou pelo método cartesiano, ela decide experimentar a liberdade do corpo tal qual fizera o contemporâneo de Descartes: Don Juan. E tal como parecem fazer as mulheres de seu tempo. Por isso, opta sim por um método, mas por um método que objetive a liberdade e o gozo dos prazeres terrenos. Ela opta por um método em que corpo e alma não sejam colocados em polos opostos, que não considere o corpo um artefato em relação à alma. Enfim, para o método do qual pretende fazer uso, o corpo não é um empecilho à alma, nem

²⁵⁵ uma coisa fortuita e impessoal, nada senão um artigo de empréstimo e de confecção

puro instrumento de interesse aos estudos fisiológicos, ele é um espaço de desejos e realizações do Ser. O jogo de sedução é esse o método escolhido pela moça da carona.

6.2.3 - O método e o Jogo da sedução

A moça tinha a impressão de que o ato da sedução, por ser decorrente do intelecto, a ajudava a não se confundir tanto com o próprio corpo e, sendo assim, não o sentiria com a angústia que normalmente sentia, pois, “*le jeu lui procurait un sentiment tout nouveau pour elle; le sentiment d’une irresponsable insouciance*²⁵⁶” (2011c, p. 64). Nessas condições, o uso da razão seria um meio de não se libertar do corpo, de não separá-lo de sua alma, de não desprezá-lo. Seria sim um modo de experimentá-lo na sua plenitude irracional.

Pelo jogo de sedução a moça intentava desafiar os recatos de sua alma, impondo-lhe os prazeres e as delícias terrenas desfrutadas por Don Juan. Mas, como alerta Hans-Georg Gadamer – quando discorre sobre o conceito de jogo, nele, nos fazendo ver a fragilidade de qualquer método pautado puramente na racionalidade, “o atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside, justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador”. Pois, continua Gadamer, “o verdadeiro sujeito do jogo não é o jogador mas o próprio jogo”(2004, p. 160).

Assim, como todo e qualquer jogo, aquele estabelecido entre o casal e que a moça da carona acreditava conduzir, controlar, “tem uma consciência própria” a qual independe de sua consciência de jogadora (GADAMER, 2004, p. 155). Desse modo, diferentemente do que aconteceu com seus predecessores – o Don Juan de Molière e Johannes de Kierkegaard – o jogo de sedução, que ingenuamente imaginava conduzir, não terminará com a celebração do poder do sedutor sobre o outro, nem culminará com a sensação de liberdade e domínio do corpo que tanto procura.

6.2.4 - O lance final

Quando se prepara para o último lance do jogo - o ato sexual - nos olhos de lascívia da moça e no comportamento intencionalmente vulgar, que se confundia com o de uma prostituta, o rapaz identificava duas imagens superpostas. Uma era da ingênua e recatada moça – a qual se encontrava finalizada em sua mente – e a outra era da vil sedutora. Estas duas imagens mostravam-lhe que de fato nunca conhecera a mulher a seu lado, que a amiga

²⁵⁶ O jogo trazia-lhe um sentimento novo; o sentimento de uma irresponsável despreocupação.

não era propriamente dona de uma alma sublime como imaginara. As imagens lhe diziam, sobretudo, que ao contrário do que antes acreditava,

Son amie pouvait *tout* contenir, que son âme était atrocement amorphe, que la fidélité pouvait y trouver place comme l'infidélité, la trahison comme l'innocence, la coquetterie comme la pudeur ; ce mélange lui semblait aussi répugnant que le disparate d'un dépôt d'ordures. Les deux images superposées apparaissaient, toujours en transparence, l'un audessus de l'autre, et le jeune homme comprenait que la différence entre son amie et les autres femmes était une différence toute superficielle, que, dans les vastes profondeurs de son être, son amie était semblable aux autres femmes, avec tous les pensées, tous les sentiments, tous les vices possibles, ce qui justifiait ses doutes et ses jalousies secrètes ; que l'impression de contours délimitant sa personnalité n'était qu'une illusion à laquelle succombait l'autre, celui qui regardait, c'est-à-dire lui. Il se disait que cette jeune femme, telle qu'il l'aimait, n'était qu'un produit de son désir, de sa pensée abstraite, de sa confiance, et que son amie, telle qu'elle était réellement, c'était cette femme qui se tenait là, désespérément *autre*, désespérément *étrangère*, désespérément *polymorphe*. Il la détestait.²⁵⁷ (KUNDERA, 2011c, p. 67)

Em razão dessas descobertas ele a detestava. Por isso, tratava-a com desprezo, com o mesmo desprezo que, em sua imaginação, merecia ser tratada a prostituta que agora encarnava a namorada. Após essa constatação do que poderia ser sua amiga e raivosamente participando do jogo por ela conduzido, ele pronuncia grosseiramente “- O que está esperando? Tire a roupa!”. E diante das reclamações da moça frente à quantia que lhe era oferecida, sentencia o rapaz: “- Você não vale mais do que isso”.

Terminado esse último lance do jogo em um intenso ato sexual, o rapaz vê desmoronar diante de si a última possibilidade de uma vida amorosa coerente com seus ideais acerca da mulher e do amor. Moldados pelos discursos pré-existentes sobre a natureza humana, nos ideais do rapaz, a mulher se constituía através de uma imagem pura, casta e submissa, uma imagem já finalizada em seu imaginário. Se a imagem da namorada não mais se aproximava dos discursos que recebera como herança do cristianismo, por sua vez, o ato

²⁵⁷ sua amiga podia ser *tudo* dentro de si, que sua alma era atrocemente amorfa, que a fidelidade podia existir nela tanto como a infidelidade, a traição como a inocência, a sedução como o pudor; essa mistura selvagem lhe parecia tão repugnante quanto a mistura de um depósito de lixo. As duas imagens superpostas apareciam sempre transparentes, uma embaixo da outra, e o rapaz compreendia que a diferença entre sua amiga e as outras mulheres era uma diferença muito superficial, que no mais profundo do seu ser sua amiga era semelhante às outras mulheres, com todos os pensamentos, todos os sentimentos, todos os vícios possíveis, o que justificava suas dúvidas e seus ciúmes secretos; que a impressão de contornos delimitando a sua personalidade não era senão uma ilusão a que o outro sucumbia, aquele que a olhava, isto é, ele mesmo. Ele pensava que essa moça, tal como a amava, não era senão um produto de seu desejo, de seu pensamento abstrato, de sua confiança, e que sua amiga, tal como era realmente, era essa mulher que estava ali, desesperadamente outra, desesperadamente estranha, desesperadamente polimorfa. Ele a detestava.

sexual com a moça da carona não lhe deixava nenhuma ilusão quanto ao amor platônico ou ao amor romântico sobre o qual pronuncia Anthony Giddens (1993).

De fato, frente à pluralidade de formas as quais agora sabia poder insinuar-se na alma da amiga, no rapaz, o jogo de sedução conduzido pela moça teve efeito devastador. O jogo agia especialmente sobre suas ingênuas percepções a respeito de um ser unificado, como previa o cristianismo ou um sujeito estável como queriam as concepções modernas. Por sua vez, ao repetir no silêncio do quarto escuro “*Je suis moi, je suis moi, je suis moi...*”²⁵⁸ (1979, p. 87) mais do que reestabelecer o contato com o amante, a moça procura nessas palavras angustiadas uma identificação consigo mesma. Sobretudo ela busca um contato com seu espírito já fragmentado e que agora se perdera de vez na força do jogo exercido pelo corpo e guiado pela (des) razão constitutiva dos métodos: seja aquele apresentado pelo cartesianismo, seja aquele do donjuanismo.

Sobretudo, Kundera nos dá a ver o lirismo contido nas ações da moça e no rapaz. Na moça, o lirismo se revela no desejo de encontrar “o acordo categórico de seu ser”. Em outras palavras, o desejo de encontrar uma forma para calar ou anular as dualidades, as contradições e os desacordos entre seu corpo e sua alma. No rapaz esse desejo de harmonia, de coerência de indivisibilidade se faz na notar no modo como contempla a namorada. Para ele, antes do jogo, ela era seu ideal *kitsch*. Nela, ele conseguia uma imagem acabada, harmônica, uniforme, sem angústias, nem contradições. Por meio da sedução donjuanesca, na relação dos namorados, Kundera destrona a ideia de aquisição de um acordo como prevê os ideais idílicos e, os quais, ingenuamente buscam conquistar os homens dominados pelo lirismo. Como o romance, a vida é inacabada, aberta ao devir, portanto, exposta à imprevisibilidade e às incertezas. Esse aspecto é algo que tanto a moça, quanto o rapaz, do alto do lirismo, que molda seus comportamentos e atitudes, desconsideram por completo na relação com o outro.

6.3 - *Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts*

6.3.1 - Parafraçando o texto

A sedução donjuanesca mesclada ao platonismo reaparece no quinto conto do livro *Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts*. Desta vez, entretanto, não se volta

²⁵⁸Sou eu, sou eu, sou eu...

para a dualidade corpo e alma como se viu no jogo sedutor da moça da carona, mas para a ideia de mortalidade do corpo. Além de integrado ao conto anterior, esta narrativa é uma espécie de trampolim para os dois que o procedem no livro: *Le Colloque* e *Le Docteur Havel vingt ans plus tard*. Na mesma medida, a ideia de finitude do corpo é algo presente em toda a obra romanesca kunderiana. Em *L'imortalité* ela se mesclará a vários outros debates e em *L'indentité*, escrita mais de trinta anos depois deste conto, a ideia de decadência física será retomada como tema central da narrativa. A luta da memória contra o esquecimento, que se fará dominante na narrativa de *Le livre de rire et de l'oublie*²⁵⁹, já se ecoa fortemente neste quinto texto de *Risibles amours*.

Tal como acontece na narrativa anterior, aqui também se apresentam um homem e uma mulher sem nome. E ainda tal como antes, entre eles os diálogos são mecânicos e quase inexistentes. Embora pronunciem palavras e frases desconexas, durante as horas que passam juntos, cada um dialoga consigo mesmo. Isolados no próprio mundo, aqui também o outro lhes serve como desencadeador das meditações sobre a própria existência.

As ações são mínimas, o enredo se constitui basicamente pelas reflexões e na memória de cada um. A história se resume no reencontro inesperado de um casal que há quinze anos fora amante. O encontro acontece numa cidadezinha do interior, no final do dia após a mulher ter feito a visita anual ao cemitério e ter sido informada que o túmulo do marido fora cedido a outro morto, a um “jovem morto”. Enquanto esperava a hora de tomar o trem de volta à Praga, andando pelas ruas e dando vazão à memória, reconhece o ex-namorado. Em razão de sua (da mulher) aparência, bastante envelhecida, ele não a reconheceu de imediato.

Essência *versus* aparência e mortalidade *versus* imortalidade, serão as meditação que irão, a partir daí, dominar a narrativa do conto.

6.3.2 - Mortalidade do corpo *versus* imortalidade da alma

A aparência do corpo feminino, antes belo e vivaz, não era mais a mesma e, como constatava o rapaz, o rosto lhe restava enrugado, o pescoço estava emurchecido, as faces

²⁵⁹ Livro que serviu de base para os estudos referentes à memória como processo de criação desenvolvidos na dissertação de mestrado de Rosimara Aparecida da Silva. Intitulada *Os signos da memória em Milan Kundera* e defendida em 2010 na UnB, a referida dissertação também se construiu sob orientação do Professor Wilton Barroso, orientador do presente trabalho.

estavam caídas, os cabelos tornavam-se grisalhos e as mãos eram agora uma rede azul de veias.

Mas se o corpo se degradou e se encaminhou consideravelmente para a finitude, para a mortalidade tal qual acontecera com o marido, a alma que ainda movia esse corpo era imortal e essa imortalidade se revelava no sorriso o qual ainda era o mesmo de antes. Por isso, o reconhecimento só foi possível pelo sorriso que, diferentemente do corpo,

lui parvenait jusqu'ici à travers une distance de plusieurs années, absolument inchangé, et le troublait : car ce sourire évoquait en lui l'ancienne apparence de cette femme, si distinctement qu'il dut faire un effort pour oublier ce sourire et la voir telle qu'elle était à présent : c'était presque une vieille femme.²⁶⁰ (KUNDERA, 2011c, p. 106).

Assim, ao reconhecer a mulher portadora de uma beleza que tanto o perturbara no passado, inesperadamente o homem a convida para ir a seu apartamento.

Após a visita ao cemitério, de ali ser informada pelo funcionário de que “os velhos mortos deviam ceder lugar aos novos mortos” sente que, assim como não tinha conseguido impedir a primeira morte do marido, estava sem defesa diante dessa segunda. Essa morte de *um velho* morto que não mais tinha o direito a uma existência de morto. Ela sentia que ao ceder o túmulo a um jovem morto, seu marido perdera o direito à imortalidade assegurada pelo apelo à memória contida no monumento que lhe abrigava os restos mortais. A memória restava ao marido como a única possibilidade de se salvar do esquecimento total. Nesse sentido, para ele e para qualquer morto, a perda do monumento era a perda total da existência. Conclui então que primeiro a existência do marido sucumbiu ao desgaste da matéria e agora se via ameaçada pela força do esquecimento.

Esse resumo memorialístico do que fora o seu dia e dessa iminente segunda morte do marido traz um imenso cansaço. Em razão disso e diante das longas horas de espera que ainda lhe restavam até a partida do trem, ela resolve aceitar o convite. Assim, junto com o rapaz, sobe e se instala em um apartamento no quinto andar de um edifício daquela cidadezinha.

6.3.3 A ascensão solitária: *essência versus aparência*

²⁶⁰ chegava até ali, através de uma distância de vários anos, absolutamente imutável, e o perturbava: pois esse sorriso evocava nele a aparência antiga dessa mulher, e de maneira tão clara que ele precisou fazer um esforço para esquecer o sorriso e vê-la como era agora: era quase uma mulher velha.

A subida até ao apartamento representa a suspensão momentânea da realidade. A duração do conto é a duração desse momento de ascensão de dois corpos e de duas almas onde cada uma, interligando o passado ao presente, tenta compreender a si mesmo e o que fora sua vida até ali.

Enquanto ele busca desesperadamente unir as duas imagens – distanciadas no tempo - do corpo feminino a sua frente: a do presente e a do passado, ela busca na memória do marido, na beleza dos gestos e no rosto do filho a significação e a imagem do presente²⁶¹.

Mesmo se negando a falar de envelhecimento, já que a ideia de feiúra física, nele contida, lhe causasse repugnância e, mesmo que repetisse várias vezes a seu anfitrião que o homem é mais que seu corpo perecível, isso soava como um *clichê*. Pois a verdade é que a consciência das marcas de decadência impressas em sua matéria corporal a fazia abrir o leque diante do rosto. Tanto quanto suas palavras eram um método para desviar a atenção do homem a sua frente, o gesto de abrir o leque era uma tentativa de encobrir as marcas do envelhecimento.

Com frequência, ela se esforçava para convencer a si mesma e aos outros de que o importante não era a aparência, mas a essência. Queria deixar claro que aquilo que importa é a “obra do homem”, “o que o homem deixa para os outros”. Mas ainda que tentasse construir esse discurso sentia que o espectro de finitude rondava sua vida. Sentia mais ainda que ele permeava este momento onde passado e presente se encontravam.

Ademais se o filho fosse, para ela, considerado sua “obra maior”, a renovação e continuação de sua aparência física e também a imortalidade de seu Ser, algumas vezes, se dava conta de que ele lhe “empurrava para a sepultura”. Isto porque, constantemente, via o olhar reprovador do filho sobre si. Ignorando que a atitude do filho era pautada numa necessidade de distanciar a imagem da mãe da imagem das outras mulheres que lhe interessavam sexualmente, ela interpretava o olhar do filho como um gesto de reprovação do que era ou no que o tempo a estava transformando.

²⁶¹ Talvez fosse bom salientar que os espaços de busca desta personagem pela imagem e significação do presente serão, mais tarde, desenvolvidos separadamente como centro da existência de três personagens belíssimas desse autor: Tamina, Agnes e Jaromil. A relação com o marido irá reaparecer como tema central em Tamina, protagonista de *O livro do riso e do esquecimento*. A beleza do gesto, por sua vez, foi a responsável por fazer nascer na consciência criadora Agnes, personagem central de *A imortalidade*. A relação da mulher com o filho é algo fortemente sentido na relação de Jaromil com sua mãe e se fará centro das atenções do segundo romance de Kundera, *A vida está em outro lugar*. Por sua vez, a difícil relação com a perda da juventude, será o tema de *A Identidade*, um dos últimos romances (até agora) do autor. Estas considerações servem para reforçar a afirmativa segundo a qual *Risíveis amores* é uma obra embrionária de romances futuros. Essa mulher ainda sem nome, sem identificação própria já traz em si características que definem personagens belíssimas e extremamente relevantes no conjunto da obra romanesca desse autor.

Mesmo diante da constatação de ser o filho, simultaneamente, sua continuação e seu fim, como se fosse fundamental manter acreditando nessa ideia de uma existência para além do corpo, pensava, com certa alegria, que não vivera inutilmente, uma vez que um pouco do que fora no passado continuava vivendo na memória daquele homem. Com o filho, suas convicções restavam abaladas, entretanto, a constatação de que o que fora no passado restava na memória desse homem, reforçava sua tese de que « *toute la valeur de l'être humaine tient à cette faculté de se surpasser, d'être em dehors de soi, d'être em autrui et pour autrui*²⁶² » (2011c, p. 117).

6.3.4 – Passado e presente no corpo feminino

Por sua vez, ante a deterioração do corpo feminino a sua frente, um corpo que um dia fora belo, o homem concentra-se nas marcas que o tempo começava a mostrar em seu próprio corpo.

Acabara de fazer trinta e cinco anos e percebia que seus cabelos raleavam e com ele a sua vitalidade. Tentava convencer-se de que era ridículo, sem dúvida, considerar a perda dos cabelos uma questão vital. Mas paralelo a isso, « *Il se rendait compte que la calvitie lui changerait le visage et que donc la vie d'une de ses apparences (manifestement la meilleure) touchait à sa fin*²⁶³ » (2011c, p. 108). Nesse sentido, diante da constatação de que caminhava para a finitude, sabendo que em breve se tornaria uma personagem na memória, o rapaz procura fazer um balanço do que fora a vida dessa personagem até aí. Mas, sentia-se enrubescer, tinha vergonha, pois considerava vergonhoso « *avoir vécu si longtemps sur cette terre et d'avoir si peu vécu*²⁶⁴ » (2011c, p.108)

O domínio de sua memória se voltava para as viagens, o trabalho, a vida pública, os esportes e para as mulheres. Consciente de que não poderia ser responsabilizado pelo insucesso nos outros campos da vida, já que deles dependiam uma série de outras intervenções alheias as suas vontades, sentia que no domínio feminino a responsabilidade era puramente sua. Isso porque entendia que, nesse domínio, gozava de relativa liberdade para agir por conta própria. « *Là il aurait pu montrer qui il était, il aurait pu manifester sa*

²⁶²todo o valor do ser humano está ligado a essa faculdade de se superar, de ser além de si mesmo, de ser no outro para o outro

²⁶³ele percebia que a calvície transformar-lhe-ia o rosto e que, portanto, a vida de uma de suas aparências (manifestadamente a melhor) chagava ao seu fim.

²⁶⁴ter vivido tanto tempo nesta terra e de ter tão pouco vivido.

richesse », pois « *les femmes étaient devenues pour lui le seul critère justifié de la densité vitale*²⁶⁵ » (2011c, p. 109).

Mas embora tenha concentrado toda a sua força vital nas relações com o sexo feminino, percebia agora o fracasso que fora sua vida de sedutor. Tal como fará Rubens, o Don Juan do sexto romance kunderiano – *L’immortalité* –, ironicamente o rapaz percebia que “nunca tinha dado certo com as mulheres.” Sua longa carreira de sedutor fora uma farsa e assim se resumia

Jusqu’à vingt-cinq ans (bien qu’il fût beau garçon) il était paralysé par le trac ; ensuite il était tombé amoureux, il s’était marié et, pendant sept ans, il essaya de se persuader que l’on peut trouver dans une seule femme la monogamie (l’illusion de l’infini) céda la place à un agréable et audacieux désir de femmes (du fini bariolé de leur multitude), mais hélas ce désir et cette audace étaient fortement freinés par une situation financière difficile (il devait verser une pension alimentaire à son ex-épouse pour un enfant qu’il était autorisé à voir une ou deux fois par an) et par les conditions de vie dans une petite ville où la curiosité des voisins était aussi illimitée qu’était restreint le choix des femmes à séduire²⁶⁶ (KUNDERA, 2011c, p. 109)

Se a aparência da antiga amante impunha-lhe a constatação do próprio envelhecimento, a noção imediata da passagem do tempo fazia que ele buscase na memória a reconstituição do que fora sua vida. Mas segundo Maurice Halbwachs (apud, SILVA, 2011, p. 12) a memória funciona não só como meio de reviver, mas também de reconstituir o passado, reconstrução que ajuda na compreensão das imagens do presente.

Assim, junto à aparência de iminente calvície refletida no espelho, espelhava-se também o vazio da vida de sedutor. As imagens refletidas no espelho e na memória do rapaz, ironicamente e melancolicamente, fazem-no ver por um lado, que, se tal como essa mulher, sua vida lhe tenha escapado, por outro lado, essas mesmas imagens destacam a impossibilidade de se recuperar o que deixou escapar. Diante do vazio que até ali fora sua vida e diante do abismo para o qual ela caminhava, se depara a com a ideia de suicídio.

²⁶⁵ Ali ele poderia mostrar quem era, poderia manifestar sua riqueza as mulheres tinham se tornado pra ele o único critério justificado da densidade vital.

²⁶⁶ “Até os vinte e cinco anos (apesar de ter sido um bonito rapaz) ele ficava paralisado pelo pânico; logo depois se apaixonou, casou-se e, durante sete anos, convenceu-se de que podia encontrar, numa só mulher, o infinito do erotismo; depois se divorciou, renunciando à apologética da monogamia (e à ilusão do infinito) por um desejo voluptuoso e uma voluptuosa audácia em relação às mulheres (na diversidade finita de sua multiplicidade), mas, que pena!, esse desejo e essa audácia eram fortemente prejudicados por uma situação financeira difícil (devia pagar uma pensão alimentar à mulher por um filho que estava autorizado a ver uma ou duas vezes por ano) e pelas condições de vida numa pequena cidade em que a curiosidade dos vizinhos era tão ilimitada quanto restrita a escolha das mulheres a seduzir.” (KUNDERA,1985:145) (A presente tradução segue a tradução realizada pela Nova Fronteira, aqui utilizado como referência em língua portuguesa).

Mas, como ressalta o narrador, a ideia de suicídio na personagem soava como algo ridículo e, portanto, «(*Il faut le souligner afin de ne pas le prendre pour un hystérique ou pour un imbécile*)²⁶⁷» (2011, p.109).

Tal como salienta o narrador, também para Kundera, em geral, a ideia de suicídio seria histérica e imbecil. Uma vez que ela se coaduna com a necessidade de buscar no outro a piedade resultante de um sentimentalismo imposto pela ditadura do coração. Para então se contrapor ao sentimentalismo que tanto despreza e o qual está previsto na ideia de suicídio. Em suas narrativas, Kundera faz que em vez de gerar piedade ou comoção, a pretensão de suicídio gere o riso. E como nos lembra Henri Bergson, o riso é inimigo da compaixão e a insensibilidade é a sua companheira. Para fazer rir é necessário calar a emoção (2007, p. 03). Kundera parece fazer uso dessa nuance do pensamento bergsoniano quando trata do suicídio em suas narrativas. Sendo assim, já em seu primeiro romance, em *La plaisanterie*, o suicídio de Helena encontrará seu desfecho na mais hilariante diarreia. Aqui, de maneira mais discreta, entretanto, o próprio rapaz é capaz de compreender a comicidade dessas ideias e, por isso, sabia que jamais concretizaria o suicídio, até porque « (*il riait lui-même à la pensée de sa lettre d'adieu: Je n'accepterai jamais d'être chauve: adieu!*)²⁶⁸ » (2011c, p. 109-110)

Tanto as reflexões dela quanto as dele, encaminham para o único desfecho possível desse encontro: o ato sexual.

Estava ciente de que o ato sexual com sua amante do passado poderia terminar em repulsa, a qual macularia não apenas o momento presente, mas a imagem de uma mulher amada há muito tempo. A imagem que conserva em sua memória como uma preciosidade. Contraditoriamente, ele estava convencido de que decifrar no corpo presente o corpo de antigamente, era a única chance que teria para restituir o que deixara escapar no passado. Por

²⁶⁷ (é necessário sublinhar para não tomá-lo por um histérico ou por um imbecil) -

Neste livro Kundera ainda não havia desenvolvido a categoria estética de narrador-autor-personagem, como se verá nitidamente em *O livro do riso e do esquecimento*, quando, na condição de narrador e personagem, o autor parece criar um espaço para si, de onde se manifesta em primeira pessoa como o criador do romance. Segundo Jocelyn Maixent, os enunciados entre parênteses, que aparecem ao longo das narrativas de *Risíveis amores*, são embriões do que mais tarde se constituirá no narrador-autor-personagem (1998). A pertinência da observação da comentadora pode perfeitamente ser observada no conto analisado. No transcurso dessa narrativa, os espaços dos parênteses não pertencem ao narrador comum, aquele que em terceira pessoa narra todo o conto. Visivelmente, os parênteses se tornam espaços reservados de manifestação de uma voz filosófica que poderia ser perfeitamente a do autor, que neste momento da narrativa, se preocupa com o fato de que sua criação possa ser compreendida pelo leitor como imbecil ou histérica.

²⁶⁸(ele mesmo ria ao pensar em sua carta de adeus: *jamais acceptarei ser calvo: adeus!*) – grifo do escritor.

isso, mais importante que a repulsa que poderia sentir pela decrepitude desse corpo era a possibilidade dada pelo ato erótico em decifrar o que não compreendera no passado. Pois, em suas percepções,

sa visiteuse incarnait pour lui tout ce qu'il n'avait pas eu, tout ce qui lui avait échappé, tout ce qu'il avait manqué, tout ce dont l'absence lui rendait insupportable son âge d'à présent avec ses cheveux qui commençaient à tomber et ce bilan pitoyablement vide²⁶⁹(KUNDERA, 2011c, p. 123)

Para ele, aquele corpo feminino era um espaço por onde poderia percorrer o passado. Era, portanto, a única e, talvez, a última possibilidade de resgatar os fragmentos de sua existência passada para uni-la ao presente.

Já na mulher, as reticências em relação ao sexo com o anfitrião decorria do medo de que os sinais de envelhecimento de seu corpo pudesse fazer ruir o único monumento, que para si, de fato havia construído: aquele cuja memória do rapaz cuidava em preservar. Mas para além do medo de fazer desmoronar esse monumento no apelo sexual, estava o desejo de vida e, talvez, o último, que em si se manifestaria. Um desejo que desafiava a segregação imposta pelo filho ou pela vergonha diante das marcas da decadência física. Além disso, frente a esse desejo vital

Elle n'a aucune raison de donner à des monuments la préférence devant la vie ; son propre monument n'a plus pour elle qu'une seule raison d'être : elle peut en abuser maintenant, pour le bien de son corps méprisé ; car l'homme qui est assis à côté d'elle lui plaît, il est jeune et c'est probablement (presque certainement même) le dernier homme qui lui plaît et qu'elle peut avoir, et cela seul compte ; si ensuite elle lui inspire du dégoût et ruine son propre monument dans sa pensée, elle s'en moque, parce que ce monument est en dehors d'elle-même, comme sont en dehors d'elle même la pensée et la mémoire de cet homme, et rien ne compte de ce qui est en dehors d'elle-même.²⁷⁰ (KUNDERA, 2011c, p. 124).

Assim, sem saber se a partir dali teria ou não ainda possibilidades de continuar a existir, mesmo que fosse na memória do outro, docemente ela levantou e começou a desabotoar a roupa com lentidão. O sorriso enigmático e o gesto da mulher desafiavam séculos

²⁶⁹sua visitante encarnava para ele tudo aquilo que não tivera, tudo que lhe havia escapado, tudo aquilo que lhe havia faltado, tudo aquilo cuja ausência lhe tornava insuportável sua idade presente, com seus cabelos que começavam a rarear e esse acerto de contas lamentavelmente vago.

²⁷⁰Diante da vida, ela não tem nenhuma razão para dar preferência aos monumentos; seu próprio monumento não tem mais para ela, senão um só razão de ser: puder explorá-lo, nesse momento, abusivamente, para o bem de seu corpo desprezado; pois o homem que estava sentado a seu lado lhe agradava, ele era moço e seria provavelmente (quase com certeza, mesmo) o último homem que lhe agradaria e que poderia ter, e só isso contava; se depois ela lhe inspirasse repulsa e arruinasse seu próprio monumento erguido no pensamento dele, pouco se importava, porque esse monumento estava fora dela, como estavam fora dela o pensamento e a memória desse homem, e nada contava daquilo que estava fora dela.

e séculos do pensamento ocidental, entretanto, o silêncio que os acompanham, é o avesso da atitude desafiadora que fez de Don Juan um mito da modernidade. Este silêncio não tem nada de libertador, mas para além disso, ele reflete todo o vazio que acompanha a existência de cada uma desses personagens, o vazio que acompanha o donsjuanismo no crepúsculo da modernidade.

6.4 – O fim de Don Juan –*Le colloque*

Embalado então pelas reflexões sobre corpo e alma - que na história do pensamento ocidental nos foi apresentada por Platão -, Kundera faz entrar em cena o segundo Don Juan de *Risibles Amours*: O Drº Havel.

A versão donjuanesca do Drº Havel permanecerá em cena em duas narrativas sequenciais, que, embora distintas, são complementares no campo semântico: *Le Colloque* e *Le Docteur Havel vingt ans plus tard*. Prosseguindo na perspectiva temática do conto *Le jeu de l'auto-stop*, no primeiro conto – *Le Colloque* -, o Drº Havel é apresentado por meio de uma estrutura narrativa que oscila entre o modelo dialético Platônico contido em *O Banquete* e na estrutura teatral que muito bem poderia ter sido o cenário de Don Juan. Já no segundo conto, *Le Docteur Havel vingt ans plus tard*, esse mesmo Don Juan kunderiano, viverá na pele o sentido de fim, de decadência do corpo que já nos foi apresentada nas reflexões da narrativa de *Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts*.

6.4.1. - Parafraçando o texto

Construído sob o selo da ironia impresso na voz do narrador, neste conto, não só através do conteúdo, mas também da forma, Kundera interliga filosofia e arte. Retomando a estrutura dos diálogos platônicos de *O Banquete* ao mesmo tempo em que lhe empresta um formato teatral, no qual nascera Don Juan, *Le Colloque* é apresentado em cinco atos²⁷¹.

A narrativa apresenta cinco personagens, o Dr Havel, Fleischman, o Chefe, Elisabeth e a Doutora. Entre elas, tal como os sofistas ironizados por Sócrates, os três homens serão os responsáveis por sustentarem o debate de ideias as quais giram em torno do amor e da morte. Se por contradição se aproximam dos sofistas socráticos, também por contradição

²⁷¹ Embora exista a afirmação do autor de que o formato do conto se relacione com uma partitura musical, ela pode ser perfeitamente associada à peça teatral de onde emergiu a figura de Don Juan no século XVII.

se aproximam de três versões clássicas de Don Juan. O *play-boy* de Tirso de Molina pode ser captado na ingenuidade e juventude de Fleischman; o blasfemador de Molière pode ser percebido na segurança e arrogância do Chefe; já a intelectualidade e a capacidade de envolvimento de Havel aproximam-no do gênio da sedução recriado por Mozart.

Enquanto os homens são responsáveis por fazer girar as ideias, estas serão desencadeadas pelo comportamento de Elisabeth e ironizadas pela ação da Doutora. Assim, as duas figuras femininas, Elisabeth e a Doutora, se apresentam como dois contrapontos da narrativa. Enquanto a primeira se constitui como o objeto que suscita o debate entre os homens, a segunda se fortalece como a condutora e desestabilizadora das opiniões masculinas.

Se a estrutura faz renascer o formato da dialética platônica, tal qual no teatro, o texto é dividido em atos e cenas. Em geral, a narrativa se destaca mais pela exposição das ideias, que propriamente por sucessões de fatos. Assim, não pela extensão, mas pela relevância na compreensão do todo das ideias, acreditamos ser importante acompanhar mais de perto o desenrolar dos dois atos introdutórios.

6.4.2 - O cenário

A primeira cena do primeiro ato se encarrega da apresentação do espaço e das personagens. Uma sala de plantão de um hospital qualquer, onde cinco colegas de trabalho se reúnem para, em torno de garrafas de bebidas, conversarem nada sério. A segunda cena é mínima e se constitui pela raivosa, breve e relevante interferência do Dr^o Havel que, após ser alvo das investidas da enfermeira Elizabeth, dirige-se à moça dizendo

Le destin vous a donné l'enviable occasion de saisir la nature charnelle de l'homme dans toute son inanité métaphysique. Mais votre vitalité refuse d'entendre raison. Rien ne peut ébranler votre volonté tenace d'être un corps et seulement un corps. Vos seins se frottent aux hommes à cinq mètres de distance ! J'en ai le vertige, rien que de vous voir marcher, à cause des éternelles spirales que dessine votre infatigable croupe. Que diable, éloignez-vous un peu ! Vos seins sont omniprésents comme Dieu !²⁷² (KUNDERA, 2011c, p. 72)

²⁷²O destino lhe deu a oportunidade invejável de perceber a natureza carnal do homem em toda a sua vaidade metafísica. Mas sua vitalidade se recusa a ouvir esses argumentos. Nada pode abalar sua vontade tenaz de ser um corpo, e apenas um corpo. Seus seios roçam nos homens a cinco metros de distância! Sinto vertigens só em ver você andar, por causa das eternas espirais desenhadas pelo seu infatigável traseiro! Que eu não a veja mais, finalmente Seus seios são onipresentes como Deus!

Pelas palavras do médico, percebe-se que recorre aos ideais platônicos para situar Elizabeth em um plano existencial inferior, governado unicamente pelos desígnios do corpo.

A terceira cena desse mesmo ato é comandada pela dúvida do Chefe que, sabendo ser o colega como “a morte que pega tudo”, não entende a recusa do mesmo em ficar com Elizabeth. Dúvida a qual Havel responde dizendo que a insistência da enfermeira é para si como uma ordem e, tal como a morte, ele também não gosta de receber ordens. Partindo da resposta do amigo, o Chefe prossegue, na quarta cena, narrando seu empreendimento amoroso com uma “putinha”. Argumentando que

l'érotisme n'est pas seulement désir du corps, mais dans une égale mesure, désir d'honneur. Un partenaire que nous avons eu, qui tien à nous et qui nous aime, devient notre miroir, Il est la mesure de notre importance et de notre mérite²⁷³. (KUNDERA, 2011c, p. 73),

Neste ponto, a narrativa que até então parecia reafirmar a ideia platônica de superioridade da alma em relação ao corpo, aponta para concepções contrárias às do filósofo grego. O conceito do Chefe está formulado a partir de sua experiência amorosa com uma prostituta. Isso poderia nos remeter à ideia desse amor como fruto da Pobreza e do Recurso, os quais, segundo Diotima, geraram o Amor (Eros). Contrariando os argumentos que, em *O Banquete*, Diotima apresenta a Sócrates sobre Eros, nessa cena, as lembranças do chefe, nos deixam ver o erotismo e a conquista como atos para muito além da satisfação carnal.

No universo de verdadeira banalidade do erótico, como era aquele vivido por sua “putinha”. Eros não precisa ser ávido, esperto, traiçoeiro, porque tudo está a seu dispor. Nele, portanto, a sublimação da alma não se encontra na prudência em saber desviar-se das artimanhas desse ávido caçador. Em conformidade com as palavras do Chefe

Quandon couche avec tout le monde, on cesse de croire qu'une chose aussi banale que l'acte d'amour puisse encore avoir une importance quelconque. Le vrai honneur érotique, on le cherche donc du côté opposé. Seul un homme qui la voulait mais qu'elle refusait pouvait offrir à ma petite putain la mesure de sa valeur. Et comme elle voulait être à ses propres yeux la meilleur et la plus belle, elle s'est montrée extrêmement sévère et exigeante quand il a fallu choisir celui-là, l'unique, qu'elle honorerait de son refus. C'est moi qu'elle a finalement choisi, et j'ai compris que c'était un honneur

²⁷³ O erotismo não é só desejo da alma, mas, na mesma proporção, desejo de honra. Um parceiro que conquistamos e que nos ama, torna-se nosso espelho, ele é a medida de nossa importância et de nosso mérito.

exceptionnel, et aujourd’hui encore je considère cela comme mon plus grand succès amoureux.²⁷⁴ (KUNDERA, 2011c, p. 74).

No universo de banalização do sexo, recusar-se a dormir com alguém do modo como relata o Chefe ter feito a “putinha” com ele é onde, talvez, resida algum valor humano, tanto para quem pratica quanto para quem sofre a recusa.

Intitulada *elogio da liberdade* a quinta cena tem como marca a ironia da Doutora. Nesta cena e nos poucos momentos em que se manifesta, a figura feminina se apresenta com um meio riso diante das pretensões dos três homens. Nesta passagem diz ela a Havel « *l’attitude provocante d’Elisabeth vous fait l’effet d’un ordre et vous voulez conserver l’illusion de choisir vous-même les femmes avec qui vous couchez.* »²⁷⁵ (2011c, p. 74). Imediatamente, às palavras da médica segue-se um discurso proferido por Havel e em favor da liberdade, ao fim do qual ele ergue o copo num brinde. A descrição desse gesto é, providencialmente, acompanhada da palavra tristeza. A interferência da Doutora e o brinde melancólico de Havel abrem espaço para um diálogo entre o platonismo e o donjuanismo assegurado por Fleischman.

6.4.3 – Fleischman: *o Don Juan lírico*

Da sexta cena em diante a narrativa se desenrola em torno do estudante de medicina e estagiário Fleischman. Após uma breve apresentação da personagem na sexta cena, na sétima os diálogos se encaminham para um suposto amor platônico desenvolvido por uma jovem colega em relação ao rapaz. Diante da incapacidade manifestada por Elisabeth em reconhecer qualquer tipo de amor para além do corpo fazendo alusão ao platonismo, mais uma vez, o Chefe intervém de maneira decisiva

Klara est pétrifiée d’angoisse amoureuse devant Fleischman, au point de ne pouvoir faire l’amour avec lui. Vous ne pouvez pas imaginer, Elisabeth, que

²⁷⁴ Quando se dorme com todo mundo, deixa-se de acreditar que uma coisa tão banal quanto o ato de amor possa ter ainda qualquer significado. Procura-se, portanto, o verdadeiro, valor erótico do lado oposto. Só um homem que a queria, mas a quem ela se recusava, podia oferecer a minha putinha a medida de seu valor. E como ela queria ser diante de seus próprios olhos a melhor e a mais bela, mostrou-se extremamente severa e exigente quando precisou escolher aquele- o único – que ela honraria com a sua recusa. Foi a mim que ela finalmente escolheu, e compreendi que era uma honra excepcional, e ainda hoje considero o episódio o maior sucesso de minha vida amorosa.

²⁷⁵ A atitude provoacante de Elisabeth tem sobre você o efeito de uma ordem e você quer conservar a ilusão de servocê mesmo a escolher as mulheres com quem dorme.

vous pourriez aimer quelqu'un au point qu'il vous serait impossible de coucher avec cette personne ?(KUNDERA,2011 p. 77)

Aqui, a ironia contida na ideia de elogio ao amor platônico reitera as ilusões dos supostos quatro conquistadores. Além da ilusão de que, tal como Don Juan, são eles que escolhem as mulheres a serem conquistadas, também e paradoxalmente alimentam a ideia de um amor “fora do coito”. Nesse sentido, pode-se dizer que, no conjunto da obra prosaística kunderiana, Fleischman é o primeiro esboço nítido de um ego experimental que encarna a ideia de *Homo Sentimentalis*, cuja formulação conceitual será desenvolvida com maior vigor no sexto romance: *L'immortalité*.

Tanto a ilusão donjuanesca dos conquistadores, quanto o amor platônico, são todo o tempo ironizados por Kundera. E, nas cenas que encerram o primeiro ato, os sarcasmos do escritor são dirigidos ao jovem e ingênuo Fleischman. Em um estudo intitulado *Par-delà le romantisme*²⁷⁶, Alain Finkielkraut, observa que Fleischman é a primeira personagem kunderiana a usar a fórmula eu “te amo”(2011, p.119). Segundo ainda o estudioso, isso ocorre porque a criação kunderiana age sob a dominação da idade lírica.

Dessa maneira, se o estudante acreditava viver um amor platônico como uma jovem chamada Klara, mesclado à vaidade masculina, o lirismo juvenil faz que ele esteja certo dos sinais enviados pela Doutora para um possível encontro no jardim. A convicção do jovem médico quanto a sua capacidade de seduzir é tamanha que, ao ouvir ruídos de alguém que se aproxima na escuridão da noite, sequer se vira para se certificar. Do alto de sua certeza, apenas sentencia: « *je savais que vous viendriez.*» _Breve pausa e, em seguida, ouve-se « *ce n'est pas tellement difficile à devenir, lui répondit le patron. Je préfère uriner dans la nature plutôt que dans les intallations modernes, qui son infectes* »(2011 c, p. 79-80)²⁷⁷

Enquanto o primeiro ato se encerra com o cômico fracasso do jovem sedutor Fleischman, no segundo, pela primeira vez, Havel será reconhecido como Don Juan. Nessa parte da narrativa, três momentos se destacam: o *strip-tease* de Elisabeth, o discurso de Havel sobre o fim de Don Juan e o suposto suicídio de Elisabeth. Estrategicamente posicionado entre o stripe-tease e o suicídio de Elisabeth, o discurso do Dr Havel é merecedor de maior atenção de nossa parte.

²⁷⁶Para além do romantismo

²⁷⁷Sabia que você viria. (...) Não era tão difícil adivinhar – respondeu o chefe – Prefiro urinar na natureza em vez de instalações modernas, infectadas.

6.4.4 - O Grande Conquistador *versus* o Grande Colecionador

Sob o poder da bebida, Elizabeth intensifica seus gestos sensuais num ritual que se inicia com uma dança e culmina em um fictício *strip-tease*. Além de não conseguir estimular nenhum dos homens, à medida que avançava, a encenação da enfermeira se tornava mais e mais deplorável. Tão logo o corpo de Elizabeth, que até então centralizou a cena, deixa o palco, as discussões que se seguem são deixadas para a entrada do discurso de Havel. Especificamente, de seu discurso sobre o fim de Don Juan.

Após ser denominado o Don Juan da sociedade mitológica que, segundo a Doutora, juntos eles formavam, Havel começa seu discurso dizendo que entre o Don Juan que ela via e a morte defendida pelo Chefe, embora a contragosto, se aproximava mais da segunda denominação. Pois para ele, em um mundo onde tudo é possível, onde tudo é permitido, a era dos Don Juans está no fim. Conforme Havel, o Grande Conquistador que fora Don Juan, hoje, não passa de um Grande Colecionador. Em suas palavras, Don Juan não foi morto pela vingança do Comendador, mas sim pela leveza e banalidade do amor vivida pelo Colecionador. O Colecionador, diz ele, é a morte que veio buscar pela mão os Don Juans.

Enquanto o mundo do Grande Conquistador fora dominado pelo peso da tragédia onde um olhar valia mais que anos de amor físico, no mundo do Grande Colecionador o peso não é, senão, o de uma pluma. Nesse momento, as palavras de Havel dialogam com aquilo que nos diz Octavio Paz (1994) sobre a banalidade do corpo e do sexo que se observou a partir do final do século passado. Alertando para o fato de que, suas palavras não devem ser tomadas como nostalgia no sentido de reivindicar a moral das proibições e castigos, Paz resumirá o sentimento de Havel ao afirmar que “os poderes do dinheiro e a moral do lucro fizeram da liberdade de amar uma servidão”. Segundo ele, um bom exemplo disso ocorre com a prostituição e a pornografia. Como parte essencial da economia de consumo, tanto uma, quanto a outra deixaram, há muito, de serem transgressoras (1994, p.144).

Se a liberdade sexual tornou-se uma escravidão como salienta Paz, Havel já a percebia. Por isso, ele salienta que em seu tempo, diferentemente dos Don Juans que o antecederam, não há o que transgredir, não há o que conquistar, não há do que se culpar. No mundo que se encaminha para “a insustentável leveza do ser”, só há o que explicar, porque colecionar é quase um dever. Por isso, diz ele, se devesse sentir culpado em relação à Elizabeth era por não ter cumprido seu dever de colecionador.

Por fim, Havel conclui esta parte inicial de seu discurso dizendo que o colecionador introduziu o erotismo na ronda da banalidade. Nos cenários ou nos bastidores

dos palcos criados pelos colecionadores, não há espaço para o drama, porque neles, nada acontece. E, seguindo o contraponto entre Don Juan e a morte, diz Havel que o reino do colecionador é o reino da morte pois,

Le Grand Collectionneur, c'est la mort qui est venue chercher par la main la tragédie, le drame, l'amour. La mort qui est venue chercher don Juan . Dans le feu infernal où l'a envoyé le Commandeur, do Juan est vivant. Mais dans le monde du Grand Collectionneur où les passions et les sentiments voltigent dans l'espace comme un duvet, dans ce monde-là, il est définitivement mort.²⁷⁸ (KUNDERA, 2011c, p. 87).

Enquanto o discurso melancólico de Havel sentencia a impossibilidade e a morte de Don Juan na sociedade de seu tempo, risivelmente, Fleischman continua reconhecendo nas ações da Doutora novos sinais para um encontro no jardim. Mas desta vez, o suposto encontro fora abortado pela descoberta do que imaginam ter sido uma tentativa de suicídio por parte de Elizabeth. É, então, o pedido de socorro de Fleischman que encerra o segundo ato do conto kunderiano.

6.4.5 - Don Juan: *uma inversão*

Ao optarmos por uma exegese mais detalhada dos dois primeiros atos do conto, era nossa intenção fornecer uma compreensão mais aprofundada das muitas questões que atravessam esta narrativa. Até aqui, a estrutura bem como as ideias contidas nos diálogos, colocam o leitor frente à percepção de que, se por meio da conquista e sedução escarnecedoras o amor platônico fora tripudiado por Don Juan Tenório no século XVII, a conquista e sedução pautados no projeto corpo/ razão para o qual ele abrisse as cortinas na peça de Tirso de Molina, também não nos são mais possíveis.

Seguindo a constatação do Dr^o Havel, segundo a qual à figura do “Grande Conquistador”, sucede-se a figura do “Grande Colecionador”, dá-se conta de quão desastrosas, ridículas e pretensiosas são as ações donjuanescas dos três homens: Fleischman, o Chefe e o próprio Havel, os quais se querem e imaginam conquistadores de mulheres.

A desconstrução desse imaginário em torno do donjuanismo começa pela relação de desprezo deles em relação Elizabeth e prossegue nas teorias de cada um deles sobre a

²⁷⁸ O Grande Colecionador é a morte que veio buscar pela mão a tragédia, o drama, o amor. A morte que veio procurar Don Juan. No fogo infernal em que o enviou o Comendador, Don Juan está vivo. Mas no mundo do Grande Colecionador, em que as paixões e os sentimentos flutuam no espaço como uma pluma, nesse mundo, ele está definitivamente morto.

tentativa de suicídio de Elizabeth. Passado o susto, ao constatar que a vida da enfermeira estava a salvo, acompanhados pela colega, a Doutora, os três médicos se reúnem. Após alguns comentários, seguem-se então teorias que procuram justificar e entender o que acontecera à colega enfermeira.

As teorias dos três são construídas sob a perspectiva de uma tentativa de suicídio, a qual teria sido impulsionada pela rejeição de um deles em particular, ou pelos três coletivamente – quando demonstraram desprezo e desinteresse pelo *streak-tease* com o qual a enfermeira se propunha a brindá-los. Entrando em cena, a Doutora conclui afirmando que a noção trágica do acontecimento contida na teoria de qualquer um deles é ridícula. Com uma análise simples e lógica, a médica reduz a suposta tragédia amorosa envolvendo Elizabeth, imaginada pelos três, à categoria de um acidente banal.

Em primeiro plano, Elizabeth aparece como a figura feminina do conto; ela é a manifestação pura e simples do corpo e nela estão representados, também em um plano mais evidente, a supremacia do corpo e a banalidade do erotismo em nossos dias. Mais discreta e sutil, entretanto, a Doutora é a segunda personagem feminina da narrativa. Esta personagem manifesta-se minimamente. Na verdade, a presença dela no colóquio é garantida por meio de breves interferências, as quais intencionalmente desestabilizam alguma opinião de um dos três homens. Tal qual a Marquesa de Merteuil nas *Ligações Perigosas*, embora ocupe sempre o pano de fundo das cenas, a médica se mostra atenta e sagaz na condução das ações. Movida pela inteligência, semelhante a Johannes de Kierkegaard, falando somente o necessário em momentos providenciais, sutilmente a bela médica, cumpre, a partir daqui, o papel de destronadora das ilusões donjuanescas dos três cavalheiros.

Frente à vaidade dos três homens - os quais, ingenuamente, ainda se veem como detentores do poder da sedução do sexo feminino -, a conclusão da Doutora, em relação ao suicídio de Elizabeth, reduziu a nobreza da tragédia ao risível da comédia. Também é na relação com a médica que as pretensões donjuanescas de cada um deles se desmoronam e se tornam definitivamente ridículas. Ao mesmo tempo em que mantém um relacionamento amoroso com o Chefe casado, ela desperta suspiros no jovem médico Fleischman. Além disso, ela desafia e demonstra desprezo pelas ações e posições de “Grande Conquistador” que identifica na figura do Drº Havel, ainda que ele próprio as negue.

Como vimos, a arrogância juvenil de Fleischman fora, desde o primeiro ato, alvo da Doutora. Embora não se possa confirmar aquilo que o jovem médico acredita serem sinais de que a médica participa de seu jogo sedutor, sabe-se que são a presença dela e sua atitude no

conto que desestabilizam as certezas donjuanescas do jovem rapaz. Ademais, enquanto amante do Chefe, ela desmitifica a imagem desse homem como o grande sedutor que, seja pelo discurso, seja pela égide de infidelidade à esposa, ele parece querer criar sobre si. A partir das interferências da médica e amante, percebemos que mais do que trair, o Chefe é traído. Ao ser traído não pela esposa, mas pela amante, ele se torna motivo de riso, pois, do alto de sua arrogância, acredita ser o que não é: um Don Juan. Mas é em um encontro particular com o Dr Havel, que a Doutora conclui finalmente a comédia da qual participam os três conquistadores.

Após um longo discurso no qual o médico evidencia sua fidelidade ao amigo e reafirma a maior de suas virtudes: nunca trair uma amizade! As convicções de Havel facilmente se desmoronam frente aos argumentos da médica. Além de ridicularizar o amante casado, as ações e discurso da Doutora agem diretamente na fragilidade dos princípios anunciados por Havel. As palavras irônicas do narrador quando sentenciam, « *et ele s'assit sur les genoux de Havel et commença à déboutonner.* » « *Qu'a fait le docteur Havel?* » E então responde « *Que pouvait-il faire...* »²⁷⁹

6.4.6 - O donjuanismo e as transformações da intimidade

Se a autoconfiança de Fleischman tornou-se risível sob as ações da Doutora, tornou-se risível também o chefe que do alto de sua vaidade imagina ser o marido que trai, mas é ele, na verdade, o sujeito traído pela amante. Não menos irônica é a posição de Havel que se rejeitou Elizabeth porque, tal como a morte, não aceitava ordens, não conseguia dizer não aos comandos da Doutora. Embora reconheça a banalidade e a leveza dos sentimentos e princípios no mundo do Grande Colecionador, ao ser testado, Havel não consegue assegurar a mais sólida entre as suas regras, não trair um amigo. Já que até então, de acordo com ele, a amizade masculina, que não é contaminada pela besteira do erotismo é o único valor que conheceu na vida.

Enquanto, no curso da narrativa, todos os olhares se voltam para os três conquistadores, especialmente para o Dr Hevel, as ações do conto são direcionadas e determinadas passo a passo pela Doutora. É ela que, ironicamente, de fato, realiza o papel de Don Juan. Agindo assim, a colega não só subverte a figura do conquistador contida no

²⁷⁹ Ela sentou-se no colo de Havel e começou a desabotoar a roupa. Que fez Dr Havel?– Que poderia ele fazer...

imaginário moderno, como também transformam em objeto de riso as pretensões donjuanescas dos três supostos conquistadores.

Ao dotar, discretamente, a figura feminina da Doutora com os atributos da sedução arдил de Don Juan, Kundera dá a ver as modificações nas relações pessoais e diante disso, reafirma a impossibilidade das verdades até então constituídas. Pois, se seduzir é retirar do bom caminho, a personagem do conto corporifica aquilo que destaca Leyla Perrone-Moisés quando afirma que “as novas mulheres não estão adstritas a um “bom caminho”, mas dispostas a experimentar todos. Inconstantes no amor, elas o são tanto quanto Don Juan, o que as transforma em concorrentes...”(1988, p.133). Ainda que assim pareça, em vez de agir como demolidor dessas verdades, ao retomá-las, além de colocá-las em xeque, de desafiá-las, a narrativa kunderiana procura repensá-las no contexto dos “Paradoxos Terminais”.

6.4.7 - O donjuanismo nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”

Desse modo, ao mesmo tempo em que transforma em objeto de riso os seus atrapalhados conquistadores, Kundera parece nutrir por eles certa compaixão e nostalgia. Tais sentimentos são denunciados pela voz do narrador quando se refere aos conquistadores, pois se Havel se apresenta como um conquistador melancólico e em decadência, buscando paradoxalmente reviver simultaneamente o amor no erotismo donjuanesco e no absoluto platônico

(...Fleschman est un adolescent projeté depuis peu dans le monde incertain des adultes. Il fait de son mieux pour séduire les femmes, mais ce qu’il cherche c’est surtout l’étroite consolante, infinie, rédemptrice, qui le sauvera de l’atroce relativité du monde récemment découvert)²⁸⁰
(KUNDERA,2011c, p. 97)

Longe de encarnar um ser subversivo da ordem vigente, um revolucionário, como Don Juan Tenório o fora na aurora da modernidade, em suas mais diversas possibilidades, os Don Juans de Kundera se apresentam como seres fragmentados, confusos e frágeis. Eles estão em busca de si mesmos na relatividade do mundo que se anuncia.

Em síntese, pode se afirmar que, no conjunto da obra de Milan Kundera, a figura de Don Juan desponta enquanto paródica nos termos de Linda Hutcheon. Pois, ao contrário do que se supõe, aqui a paródia não revela “uma espécie de ansioso apelo pela continuidade” (1991, p.28), nem tão pouco visa ao rompimento definitivo com os valores os quais

²⁸⁰ ...Fleischman é um adolescente atirado a pouco no mundo incerto dos adultos. Ele faz o que pode para seduzir as mulheres, mas o que procura é sobretudo o abraço consolador, infinito, redentor, que o salvará da atroz relatividade do mundo recentemente descoberto

representam. No caso dos Don Juans de Kundera, paradoxalmente, a paródia “incorpora e desafia aquilo a que parodia.” (HUTCHEON, 1991 p.28). Mais do que desafiar, acreditamos, a paródia kunderiana se propõe a repensar, no âmbito dos Paradoxos Terminais da Modernidade, o papel de Don Juan, ou dos valores que ele encarnou ao longo de sua trajetória desde o despontar do mundo moderno. Especialmente aqueles ligados à sedução.

No conto *Le Colloque*, Kundera não só reafirma a impossibilidade do amor “absoluto” pensado por Platão, como também ri das pretensões donjuanescas de suas personagens. Ao transferir para a figura feminina o papel assumido por Don Juan Tenório no século VXII e que desde então, mesmo nas suas mais variadas adaptações, povoou o imaginário popular, o escritor mostra que nos dias que se inauguram, a sedução e a conquista, nos moldes da personagem espanhola não fazem mais sentido, não são mais subversivas, nem revolucionárias como foram no passado.

A invocação pós-morte do mito de Don Juan pelo Drº Havel faz alusão às três versões clássicas do herói, o conquistador transformado em *playboy* de Tirso de Molina, o blasfemador licencioso de Molière e o gênio da sedução de Mozart. Mas a aproximação não tem outra intenção senão a de negá-los por meio da figura do Grande Colecionador.

É importante notar, todavia, que o Grande Colecionador pode até ter posto fim à imagem construída no imaginário moderno por estas três versões clássicas de Don Juan. Entretanto, a sedução, um dos elementos que fez de Don Juan o mito moderno, embora em outros termos, permanece viva entre nós. É essa ideia que parece nos deixar ver o autor quando utiliza como recurso estético a personagem feminina da Doutora. É Também isso que procura reforçar no conto seguinte *Le docteur Havel vingt ans plus tard*.

6.5 - *Le docteur Havel vingt ans plus tard*

6.5.1 - Parafrazeando o texto

A sexta narrativa de *Risibles amours*, constitui-se em uma espécie de prolongamento das ideias de finitude que perpassaram os dois contos anteriores: *Que les vieux morts cèdent la place auxjeunes morts* e *Le colloque*. A noção de morte material representada pela decadência do corpo naquele e a morte de Don Juan anunciada por Havel nesse último, embora encarnadas sob perspectivas diferentes, estarão reunidas em uma única personagem.

Le docteur Havel vingt ans plus tard traz como protagonista a personagem do Drº Havel, centrando-se basicamente na melancolia de um Don Juan envelhecido e doente que se

retira e se recolhe em uma pequena vila para tratar de seu corpo debilitado. Na idade madura, Havel fora, tristemente, obrigado a reconhecer a fragilidade do mito de Don Juan em razão das transformações comportamentais dos homens e mulheres. Contudo, o problema com o qual agora essa segunda versão donjuanesca de Havel convive não é mais tão somente contextual, mas de ordem físico-existencial.

O corpo que era o apogeu sexual, do cenário que habitou em *Le Colloque* é, nesta segunda aparição, sinônimo de decadência.

6.5.2 - O mito esquecido e substituído

O envelhecimento, a decadência física e a aproximação do corpo com a morte material, impõe outro tipo de morte, a morte memorial. Se para o jovem Havel, o Grande Conquistador, era uma impossibilidade, o Grande Colecionador, como se autointitulava, também não existe mais, nem no plano físico, porque este envelheceu, nem no plano mental, porque fora substituído e esquecido.

Seu passado de Grande Colecionador de mulheres não subsiste mais nem em sua aparência nem na lembrança dos outros. O jornalista, o qual lhe fora apresentado pela médica responsável por cuidar de sua saúde e de seu corpo debilitado, é um bom exemplo desse desinteresse pelo seu passado de mulhengo. Contrariando as certezas e a vaidade de Havel, o jornalista lhe informa que não pretende entrevistá-lo, mas sim sua esposa, um grande mito do cinema.

Mesmo não tendo sido feito de uma matéria sujeita ao desgaste da idade, a imagem do mito de Don Juan, seu aspecto épico e trágico, esmaeceu na lembrança e hoje só pode ser confundida com a leveza que conduz o Grande Colecionador. Arrancado da lenda que encarna, Havel sabe que, rapidamente, vai desaparecer « *sur l'arrière-plan d'un paysage aux couleurs implacablement criardes et sous les yeux d'une jeunesse sarcastiquement vivante*²⁸¹ » (2011c, p. 131). Ele sabe agora que a sombra do grande mito do passado e que ainda persiste na memória dos mais velhos, não fora capaz de resistir à passagem do tempo e à imposição de outros mitos bem mais modernos. Como aqueles do cinema, por exemplo, do qual sua esposa é representante. Definitivamente, o que Havel vê diante de si é a frase que na quarta narrativa, o funcionário do cemitério dizia à mulher numa espécie de *slogam* de uma sociedade de massas: “Que os velhos mortos cedam lugar aos novos mortos!”

²⁸¹sobre o plano de fundo de uma paisagem de cores implacavelmente berrantes e sob os olhos de uma juventude sarcasticamente viva

6.5.3 - Continuar na arte do Grande Conquistador

Apesar das constatações melancólicas, persiste nesta personagem um desejo e uma insistência em manter viva a arte da sedução. Esta segunda versão do Dr Havel mostra que mesmo com a consciência de finitude do mito, toda a sua vida fora dedicada à arte de seduzir. Nesta versão final de sedutor, ele demonstra ter adquirido um verdadeiro arsenal retórico, nele, incluindo discursos verbais e gestuais os mais elaborados e refinados possíveis. Sua prática nos diz que ainda que comicamente tenha encarnado os atos do Colecionador, que sempre soubesse da perda do *status* épico do donjuanismo, sua vida fora dedicada à arte do Grande Conquistador, portanto, é nessa arte que pretende prosseguir.

Ironicamente, o jornalista que não o reconhecera, será o primeiro a lhe permitir colocar em prática, seu poder de sedução. A figura do jornalista era uma possibilidade viável, visto que em razão do desgaste do tempo, da aparência física nada atraente, o poder da sedução não encontrava a mesma força diante do sexo oposto.

Tão logo é informado pela doutora Frantiska sobre o grande médico e a grande personagem que fora aquele homem no passado, o jornalista percebe sua ignorância numa área cuja pretensão era em ser um grande conhecedor. Diante do lapso que cometera, envergonhado com a própria ignorância, o rapaz procura Havel com um pedido de desculpas e, ao fazê-lo, acaba enredado na teia dos discursos do decadente conquistador.

Tal como Catalinón, Sganarele ou Leporello, o jornalista torna-se um seguidor e uma espécie de discípulo que será, por Don Juan, introduzido na arte de seduzir. A partir daí, torna-se totalmente dependente das opiniões e avaliações do médico sobre as mulheres. Inteiramente seduzido, voltado para si mesmo e inseguro sobre os próprios critérios de avaliação, o jovem sedutor é, também, incapaz de reconhecer a trama risível que Havel lhe prepara. A admiração e dependência para com a opinião do médico são tamanhas que, o jornalista decide abandonar a jovem namorada e investir num caso amoroso com a médica de seu mestre. Tal como esse o havia sugestionado

6.5.4 - O lirismo do jovem Conquistador

Embora a namorada não fosse sinônimo de erotismo, como maldosamente lhe dizia Havel, a doutora Frantiska, indicação do mestre, o era menos ainda.

Em verdade, além da imagem física nada atraente, a imagem materna, sobressalente na médica, fazia dela um ser aparentemente assexuado. Mas, dominado pela vaidade e pelo desejo de ser um Conquistador, o jornalista não percebe o risível da comédia a qual protagoniza. Mais do que isso, ele se sente realizado e feliz por cumprir as orientações de seu mestre. Acredita com isso dar um passo a mais na carreira de Grande Conquistador que pretende seguir. A pretensão, a vaidade e ingenuidade juvenil em relação ao sexo oposto e em relação ao mundo a sua volta é que fazem o jornalista ainda sucumbir ao desejo de se tornar um Grande Conquistador, tal como acredita ter sido seu mestre. É a reunião desses fatores que faz o rapaz agir cegamente e acriticamente diante das lições do médico.

Só o lirismo que, na concepção de Kundera, move a juventude, impede o rapaz de ver a impossibilidade de Don Juan no mundo que o cerca. A idade lírica tornava-o concentrado quase que exclusivamente em si mesmo. Por isso, a imensa preocupação com a imagem que projetaria diante das mulheres, permitia-lhe apenas uma visão global delas. Além de ser esse o fracasso anunciado para qualquer um que pretende seguir na arte da sedução, tal como em Fleischman – o antigo colega do Dr Havel –, a vaidade própria da idade lírica, incita a concentração em si mesmo. Certamente diria Kundera que o lirismo, dificulta ao jovem jornalista a capacidade « *de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui*²⁸² » (2005, p.106).

6.5.5 - A última possibilidade do Sedutor

O jornalista é o único a sentir o poder de sedução, que ainda resta ao Drº Havel. Já a esposa e estrela do cinema é, neste contexto de decadência, a única possibilidade de esse sedutor tornar-se atraente aos olhos das outras mulheres. Só o brilho do estrelato contido em sua esposa, podia reavivar o brilho de sua imagem mítica. Só a proximidade com o mito do cinema, seria capaz de fazer as pessoas ainda olharem para seu corpo envelhecido. É então diante dessa percepção que, após ser ignorado, rejeitado e, pior ainda, ter se tornado invisível aos olhos do sexo oposto, Havel implora a presença da mulher na pequena vila onde se tratava.

A chegada da esposa imediatamente lhe trouxe de volta o bom humor. Particularmente, porque agora deixava de ser apenas mais um corpo velho e doente, que perambulava pelas ruas da pequena vila, onde se tratava. Segundo o narrador, « *Havel qui*

²⁸²de ver, de compreender, de julgar com lucidez o mundo em torno de si

vivait depuis quelques jours dans une humiliante invisibilité se délectait d'intérêt des passants et désirait que les rayons d'attentions tombent aussi le plus possible sur lui »(2011c, p.145).

Havel pretendia aproveitar ao máximo esta última possibilidade de se fazer um sedutor. Por isso, durante a estada da esposa, tratou de ficar exposto ao lado dela o maior tempo possível e o mais intimamente possível. Durante os inúmeros passeios que fizeram, « *Il prenait l'actrice par la taille, lui chuchotait à l'oreille toutes sortes de douceurs et d'obscénités, et elle se serrait en retour contre lui, levait vers son visage ses yeux enjoués*»(2011 :145).

O próprio Drº Havel nos dá a ver que, mesmo diante da impossibilidade do Grande Conquistador, ainda que obrigado a agir como colecionador, tornou-se ao longo da vida e da carreira um grande conhecedor de mulheres, portanto, um estrategista na arte de seduzir.

Mas, ironicamente, no mundo do Grande Colecionador, só agora é capaz de exercer seu aprendizado como sedutor, mais ironicamente ainda, ao fazê-lo, seu primeiro objeto de sedução não é uma mulher, mas o jornalista. Por sua vez, a sedução que exerce sobre o sexo oposto não resulta dos atrativos de sua aparência física nem de sua essência intelectual. Ela é fruto do estrelato de sua esposa. Com uma autoconfiança extraordinária, em vez de se abalar diante dessas constatações ou da decadência de seu corpo, Havel procura alternativas para seduzir. Por isso aproveita a fama da esposa, e faz dela sua possibilidade única frente as outras mulheres. Pois o que parece nos dizer Kundera e o que nos mostra Havel é que aquilo que de fato interessa aos Don Juans do presente, não são propriamente as mulheres, mas sim continuar a exercer a arte da sedução.

6.5.6 - A permanência da sedução

Ainda que os objetos e métodos dos sedutores tenham se modificado, em um mundo em que as verdades caminham para a relativização, seduzir é mais do que possível é necessário. Por isso, esta versão de Don Juan da primeira obra prosaística de Kundera nos mostra que mesmo diante das adversidades, da perspectiva risível do mito em nossos dias, o Grande Colecionador, se aprimorou na arte do Grande Conquistador.

Em razão desse aprimoramento e da perspicácia que lhe fornece a idade antilírica, a personagem kunderiana tem consciência de que agora não lhe basta ser um burlador, como em Molina, nem um diletante como em Molière, ou ainda insistir na quantidade de mulheres seduzidas, como o fez Don Giovanni. Na verdade, Havel parece ter aprendido e se resignado

com aquilo que sua antiga colega, a Doutora, vinte anos antes lhe mostrara, que as mulheres são hoje, na verdade, concorrentes de Don Juan.

6.5.7 - O Don Juan “aliado” das mulheres

Tendo assim, assimilado a lição, tornou-se – das mulheres donjuanescas -, não um burlador, mas um aliado, e nesse caso, dependente. A consciência, em relação à força do sexo oposto é que o faz perceber e sentir, tal como previra, a metamorfose que a estada de sua esposa havia operado em sua imagem junto às mulheres da vila.

Havel compreendeu que ao ser visto pelos outros com a esposa, a decrepitude de seu corpo não tinha mais valor algum. Seu corpo era agora visto somente como uma via de acesso ao corpo inatingível da estrela de cinema. Ele também compreendeu, e o que de fato lhe importava, que agora se igualava à mulher cuja fama e beleza seduzia a todos, a mulher para a qual todos os olhares se voltavam.

Através da atitude solícita da enfermeira que dias antes havia lhe tratado com desprezo, Havel logo teve certeza de que a aproximação com a esposa fazia com que tudo lhe fosse permitido. A partir de então tudo que quisesse lhe seria prometido por antecipação e em silêncio. Embora ciumenta, a esposa de Havel não era um entrave para suas conquistas como um dia fora Elvira, a esposa de Don Juan na peça de Molière, por isso, agradecido « *il pensait à sa femme, il pensait comme elle était belle, comme il l'aimait et comme elle l'aimait, e qu'elle était son heureuse étoile qui lui gagnait les faveurs du hasard et des filles musclées*²⁸³ » (2011, p. 148).

As palavras finais de Havel, que transcreveremos abaixo, são dirigidas ao jornalista e encerram essa penúltima narrativa de *Risibles amours*, são elas,

Cher ami, ce que vous venez de me dire dépasse toutes mēs espérances. Car il faut bien comprendre que les divertissements charnels laissés à leur mutisme sont d'une maussade monotonie, une femme imitie l'autre dans le plaisir et toutes y sont oubliées dans toutes. Et pourtant, si nous nous précipitions dans les plaisirs de l'amour c'est pour nous en souvenir. Pour que leurs points lumineux joignent d'un ruban radieux notre jeunesse à notre grand âge. Pour qu'ils entretiennent notre mémoire dans une flamme éternelle!²⁸⁴(KUNDERA, 2011c, p. 153)

²⁸³ Ele pensava em sua mulher, ele pensava como ela era bela, como ele a amava e em como ela o amava, que ela era sua estrela da felicidade que lhe granjeava os favores da fortuna e das jovens musculosas.

²⁸⁴ Caro amigo, isto que acaba de me dizer ultrapassa todas as minhas expectativas. Pois é preciso compreender que as diversões carnis, abandonadas a seu mutismo, são uma terrível monotonia; uma

As reflexões desse Don Juan nos dão a ver, no mínimo, dois aspectos significativos da obra kunderiana. O primeiro diz respeito à perspectiva de fim e de melancolia que toda esta narrativa atravessa e a qual acompanha a obra romanesca de Kundera situada nos “Paradoxos Terminais da Modernidade”. O segundo aspecto refere-se ao sentido da sexualidade e do erotismo como ponto de partida da escrita prosaística do autor.

Ao sentenciar que a singularidade da cena erótica vivida naquela noite será eternamente um elo entre a juventude e a velhice do jornalista, Havel está a nos dizer que enquanto puro ato de satisfação carnal, o erotismo não tem nenhum valor não resulta em nada. Ele nos diz que seu maior valor está no fato de ser revelador do Ser, de ser o instante no qual a condição existencial se revela. Diante do monstro do esquecimento, é esse ato existencial que garante a perpetuação do presente. Por isso, sua melancolia em ver a sexualidade subjugada à ronda da banalidade. Por isso também, necessita ele de experiências valorosas, aquelas cujas forças serão capazes de fazer reter o passado no futuro da memória.

Aqui as palavras da criatura se aproximam das reflexões de seu criador. Neste ponto, o médico deixa ver que a comédia, a qual estimulou o jovem a participar, não é de maneira alguma garantida pelo fato de este ter trocado a jovem e bela namorada por sua nada atraente amiga Frantiska, como anteriormente nos levava a pensar. A situação do rapaz é cômica, porque “a sexualidade é cômica”. Sobre o assunto, segundo Kundera, é Kafka que nos deixa a lição mais valiosa.

Nas palavras de Kundera, pensador do romance, Kafka nos deixou a percepção de que tal como a vida, o reino da sexualidade é feito de imperfeições e « *La longueur du coit se transforme en métaphore d'une marche sous le ciel de l'étrangeté. Et pourtant cette marche n'est pas laideur ; au contraire, elle nous attire, elle nous invite à aller encore plus loin, elle nous enivre : elle est beauté*²⁸⁵ »(1993, p. 63). E a beleza mencionada por Kafka, não é uma beleza que excluiu o que há de mais humano nos seres. De modo algum é a beleza que procura a harmonia e o consenso. A beleza do erótico, mencionada por Kafka, é aquela capaz de desestabilizar, que faz coexistir a perfeição e a imperfeição, a forma perfeita e o disforme, o

mulher imita a outra no prazer, e nele uma faz esquecer a outra. No entanto, se nos atiramos aos prazeres do amor é para que nos lembremos deles. Para que seus pontos luminosos unam com um traço radioso nossa juventude à idade avançada. Para que mantenhamos nossa memória em uma chama eterna!

²⁸⁵ a duração do coito se transforma em metáfora de uma marcha sob o sol da singularidade. E, contudo, essa marcha não é feiura; ao contrário, ela nos atrai, ela nos convida a ir ainda mais longe, ela nos embriaga: ela é beleza.

aharmônico e o desarmônico, o puro e o impuro, o límpido e o obscuro, enfim, uma beleza que nega a atitude *kitsch*.

E se, ao sedutor de mulheres, o ato sexual garante o não esquecimento de si mesmo e de sua arte, ao artista da palavra, a imortalidade da arte que produz é garantida no emprego e na utilização da palavra. Por isso, mesclando-se à voz do autor, numa sentença que oscila em torno do erotismo como uma questão de cunho existencial e criadora simultaneamente, dubiamente dirá Havel ao seu seguidor: o jornalista,

Et sachez, mon ami, que seul un mot prononcé dans cette situation, la plus banale de toutes, peut l'éclairer d'une lumière qui la rende inoubliable. On dit que je suis un collectionneur de femmes. En réalité, je suis bien plutôt un collectionneur de mots. Croyez-mois, vous n'oublierez jamais la soirée d'hier, et vous en serez heureux toute votre vie!²⁸⁶(KUNDERA, 2011c, p. 153)

Tal como a narrativa sobre Martin – a primeira versão de Don Juan desse livro –, porém bem mais extensa e complexa, essa última narrativa sobre Havel também é, em seus momentos finais, marcada por um eco reflexivo de cunho filosófico existencial e crítico-criador. Nesta transcrição, mais uma vez, a voz que escreve se mescla à voz da personagem. E assim, agregados ao donjuanismo, o erotismo, a sedução e o riso são mais uma vez tomados como ponto de referência na ficção kunderiana.

6.6 - Don Juan e a eterna busca pelo acordo paradisíaco: *Édouard et Dieu*

O donjuanismo é o fio condutor das reflexões tecidas por Kundera. Seus Don Juans e sua obra, para serem críveis, necessitam, além do erotismo e do riso, de outro elemento, que de acordo com Renato Mezan (1988), garantiu a mitificação da personagem: o Deus cristão que instituiu o sexo como pecado.

Nesse sentido, entendemos que toda a reflexão estético-existencial pretendida por Kundera, estaria incompleta se, nela, fosse negligenciada a presença do divino. *Édouard et Dieu*, o último conto de *Risibles amours*, aparece finalmente para unir as pontas desse fio e

²⁸⁶E saiba, meu amigo, que só uma palavra pronunciada nessa situação, a mais banal de todas, pode iluminá-la com uma luz que o torna inesquecível. Dizem que sou um colecionador de mulheres. Na realidade, sou antes de tudo um colecionador de palavras. Acredite-me, você não esquecerá jamais a noite de ontem, e será feliz com ela por toda sua vida!

assim criar um quadro representativo do que pretende ser a personagem de Don Juan “no mundo romanesco de Milan Kundera Kundera”.

Após concluir os estudos, orientado pelo irmão, Édouard consegue preencher uma vaga de professor numa escola do interior. A monotonia da cidadezinha seria um problema para um jovem de sua idade, se não tivesse logo conhecido Alice. Esta bela moça, de nome sugestivo, não só tornará a vida de Édouard bastante turbulenta na pacata vila, como também será a responsável pelo paradoxo vivido pelo jovem professor.

6.6.1- Parafrazeando o texto

A escola para a qual Édouard fora nomeado tem por diretora uma senhora bastante severa e comprometida não só com as causas da educação dos jovens de seu país, mas também com as do partido comunista. Do lado oposto das convicções dessa senhora e de tudo que ela representa encontra-se a bela Alice. A moça não dava a mínima para as orientações do partido, ao contrário disso, seu desejo era desafiar essa ordem instituída, uma vez que, por conta dela, sua família de comerciantes perdera tudo.

Já que para os adeptos do comunismo, ainda que não proibida, a prática religiosa não era vista com bons olhos, Deus passou então a ser uma forma de vingança de Alice contra o comunismo. Só a Deus ela reconhecia como seu governante. O mesmo Deus que será a causa dos tormentos de Édouard.

No transcurso da narrativa, a voz irônica do narrador – que, tal como em *Le pomme d'or*, se mescla à voz do autor – situa a condição existencial de Édouard exatamente entre estes dois polos opostos da sociedade local: os desígnios do partido comunista, que poderiam garantir-lhe o emprego, e os de Deus que, contraditoriamente, poderiam, assegurar-lhe algum prazer durante o exercício de suas tarefa pedagógicas.

A rigidez dos dois pêndulos sociais os quais o herói kunderiano, para manter o emprego e os prazeres terrenos, terá de administrar será a responsável pela comicidade de sua trajetória.

Interligado à sexualidade, o riso desencadeado pela situação de Édouard será, inicialmente, desencadeado pela imagem que, no transcurso da narrativa, se constrói na consciência do leitor. Uma imagem que tal qual disse Henri Bergson (2007), sugere a ideia de uma sociedade fantasiada “e por assim dizer, de uma mascarada social”. Segundo o estudioso do riso, “essa ideia se forma logo que percebemos o que há de inerte, de pronto de

confeccionado enfim, na superfície da sociedade viva” (2007, p. 33). Em suas palavras isso ocorre porque a rigidez com que a sociedade trata essas máscaras “destoa da flexibilidade interior da vida”. Sendo assim, completa Bergson

O lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz. Pode-se dizer que as cerimônias estão para o corpo social como o traje está para o corpo individual: sua gravidade se deve ao fato de se identificarem, para nós, com o objeto sério ao qual o uso as vincula, e perdem essa gravidade assim que nossa imaginação as isola. (BERGSON, 2007. p. 33)

Entre Alice e a Diretora, a situação de conquistador vivida por Édouard suscita o riso porque, em suas ações, ele consegue nos fazer isolar o julgamento moral. Em vez de procurar extrair do leitor a piedade ou um julgamento ético e moral, durante a trajetória de seu herói, como sugere Bergson, Kundera procura anestesiá-lo as ações do coração.

Nesse sentido, a hipocrisia usada descaradamente por Édouard, não produz no leitor comoção ou indignação diante de suas “vítimas”. A comicidade suscitada pela narrativa kunderiana sobressalta porque, como diria Bergson, anula a emoção e se “dirige à inteligência pura”. Inteligência que segundo o filósofo, “deve permanecer em contato com outras inteligências”(2007, p. 04). Sendo assim, no narrador Kundera busca o desvelamento do cômico, já no leitor, reivindica o eco do qual o riso necessita. Pois tal como lembra Bergson, “não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados” (2007, p. 04).

Mas talvez possamos afirmar que o ponto alto da narrativa de Kundera seja nos mostrar que se as ações de Édouard fazem dele sujeito do riso, sua condição dentro da História, também o torna objeto desse riso. Com tal compreensão, passaremos a descrever as aventuras vividas pela personagem entre as exigências do Partido e os desígnios de Deus.

Libertino, portanto, como nos dissera Giovanni Macchia (1990), de espírito livre e avesso a qualquer ortodoxia por um lado, mas por outro, inteligente o bastante para entender que só conquistaria Alice se conseguisse fazê-la acreditar que também era um servo do Senhor, Édouard começa a frequentar a igreja. E cada vez ele se mostra mais fervoroso em sua crença. Mas apesar dos esforços, logo percebe que não era contra a recusa da moça que deveria lutar, mas sim contra a recusa de seu Deus: um “Deus antifornicador”.

Assim, se Alice usava as palavras de Deus como argumento de sua recusa, estrategicamente o rapaz recorria também a elas para contra argumentar.

Dessa maneira, enquanto a moça se apegava ao sexto mandamento: “não pecar contra a castidade”, Édouard lhe dizia que este mandamento fazia parte do Antigo Testamento. E que, portanto, era anterior a Cristo que só deseja de nós uma única coisa: « *que nous soyons guidés par l’amour*²⁸⁷ ». Nesse sentido, prosseguia ele, afirmando que o que havia de mais importante aos olhos de Cristo

c’était l’homme tel qu’il est dans son for intérieur. A partir du moment où l’homme suit l’élan de son être fervent et croyant, tout ce qu’il fait est bien plaît à Dieu. C’est pourquoi saint Paul disait : « Tout est pur pour ceux qui sont purs »²⁸⁸ (KUNDERA, 2011c, p. 161).

E, ainda, recorrendo a Agostinho que dizia: “ame a Deus e faça o que quiser”, prosseguia Édouard, repetindo a sentença « *comprends-tu Alice? Aime Dieu et fais ce que voudras*²⁸⁹ » (2011c, p. 161). Mas nada disso resvalava na inflexibilidade do coração e, consequentemente, nas interdições impostas pela moça ao próprio corpo.

6.6.2 - A hipocrisia

Se a inflexibilidade do coração e do corpo de Alice aumentasse o tormento do rapaz, ela também exigia dele uma dose de cinismo cada vez maior.

Por isso, quando sua falsa crença se tornara pública, chegando ao conhecimento dos responsáveis pela escola, Édouard, se vê novamente tendo que, no tribunal da “Santa Inquisição Comunista”, reafirmar sua fé. Pois diante dos seus inquisidores, percebia que dizer-lhes o verdadeiro motivo de sua relação com Deus, seria naquele momento, colocar em risco a seriedade do grupo e da questão. Conhecendo a condição de “Agelastos²⁹⁰” dos integrantes do Partido Comunista, sabia que insultar como o riso a seriedade ali presente certamente seria bem mais perigoso que permanecer na mentira.

Mas por outro lado, sentia que proporcionalmente à seriedade, reinava também ali a hipocrisia. Sendo assim, esses senhores não esperavam dele senão subterfúgios e mentiras. E tal como nos diz Laymert Garcia dos Santos, que Don Juan de Molière compreendeu o sentido da hipocrisia fazendo dela uso (1988, p. 28-29), Édouard assim também o fez.

²⁸⁷ que sejamos guiados pelo amor.

²⁸⁸ era o homem tal qual ele é no seu íntimo. A partir do momento onde o homem segue os impulsos de seu Ser fervoroso e crente tudo o que ele faz é compreendido e agrada a Deus. É por isso que São Paulo dizia “Tudo é puro para aqueles que são puros”.

²⁸⁹ Comprendes tu Alice? Ame a Deus e faça tudo o que quiseres.

²⁹⁰ Segundo o próprio Kundera Agelastos é um neologismo grego criado para designar aqueles que não sabem rir. (2005, p. 127)

Perante os juízes de seu comportamento, o interrogado parece ter a mesma compreensão que tivera Octávio Paz, quando dissera “nem nos momentos mais sombrios de seu furor dogmático, os inquisidores esqueceram que suas vítimas eram pessoas” e, portanto, mesmo que quisessem matar-lhe o corpo, queriam salvar-lhe a alma (1994, p. 152). E assim, fazendo uso da hipocrisia, o interrogado procura pela clemência de sua alma. Mais precisamente, Édouard dirá que embora conscientemente, veja a fé como um entrave ao progresso, sua sensibilidade o incita sempre à busca de Deus. Desse modo, ele alega ser um Ser carente não de punição, mas de reeducação.

É exatamente isso que entende o inspetor da escola, que em um tom sério, um tom de quem discursa diante de uma plateia não menos séria dirá:

la lutte entre l'ancien et le nouveau a lieu non seulement entre les classes, mais en chaque individu. C'est à ce combat que nous assistons chez le camarade. Il sait, mais sa sensibilité le ramène en arrière. Nous devons aider le camarade pour que sa raison l'emporte²⁹¹. (KUNDERA, 2011c, p. 166)

Diante do consentimento de que o professor não poderia ser punido por dizer a verdade, ouve-se a voz comovida e prestativa da diretora « *Je vais m'occuper de lui personnellemente*²⁹² » (2011, p. 166).

6.6.3 - Resgate de uma alma corrompida

Embora fique mais tranquilo por ter conseguido assegurar o emprego, Édouard sabia que sua falsa verdade não duraria muito. Dessa maneira, tendo sido, desde o início, informado pelo irmão a respeito das predileções da diretora por jovens rapazes e observando sua disposição em resgatar sua alma corrompida pelo cristianismo, via diante de si outra possibilidade. Pelo menos até conseguir transgredir as regras do “Deus Antifornicador” de Alice.

Assim, no primeiro encontro, no reservado apartamento, a diretora procurava operar transformações em seu espírito apresentando-lhe “as belezas da razão”. Ao mesmo tempo em que lhe apresentava sua biblioteca e indicava-lhe livros, também lhe chamava a atenção a respeito da incoerência de, em uma alma tão inteligente como era a sua, acreditar na possibilidade em conciliar comunismo e Deus. Mas, enquanto a diretora procurava seduzir

²⁹¹ A luta entre o antigo e o novo tem lugar não somente entre as classes, mas em cada indivíduo. É a este combate que assistimos no camarada. Ele sabe, mas sua sensibilidade o faz recuar. Devemos ajudá-lo para que sua razão prevaleça.

²⁹² Eu vou me ocupar dele pessoalmente

seu espírito, convencido de que sua salvação, de fato, encontrava-se no corpo da chefe, é para ele e para toda a feiúra que encarna que Édouard dirige seu poder de conquista.

Mas tão logo fica sabendo da recusa de Édouard em, diante de seus inquisidores, negar sua fé e ignorando os verdadeiros motivos do rapaz, Alice acaba por abrir-lhe os caminhos de seu coração. Ao fazê-lo, a moça coloca diante de Édouard também a promessa de acesso a seu corpo. Com a concordância da jovem serva em passar, com ele, um final de semana na casa do irmão, decide colocar fim à representação junto à diretora. Disposto, portanto, a lhe dizer que agora compreendia o absurdo de se acreditar em Deus, ele se encaminha até o apartamento da chefe. Mas, ali chegando, descobre que já era tarde demais, pois agora seu emprego não estava mais ameaçado pelo Deus de Alice, mas sim pela feiúra do corpo da diretora.

Visivelmente, a diretora havia sucumbindo as suas investidas sedutoras, e preparara um ambiente para recebê-lo. Ambiente que, em momento algum, lembrava aquele comprometido em salvar sua alma. Édouard percebia claramente que

Ce qui mettait en danger sa carrière, ce n'était pas l'antipathie de la directrice à son égard, mais, au contraire, l'antipathie physique qu'il éprouvait pour cette femme maigre qui avait du duvet sous le nez et qui l'encourageait à boire. Il en avait la gorge serré.²⁹³ (KUNDERA, 2011c, p. 174)

Decidido a prolongar sua carreira, Édouard, quer ir em frente, mas ao fazê-lo, esse Don Juan deixa de ser sujeito e torna-se objeto de riso. Isso se dava porque seu corpo se recusava a acompanhá-lo nesta decisão. Sendo assim, « *il ne pouvait penser qu'à une chose, que son corps allait très probablement saboter l'effort de sa volonté*²⁹⁴ » (2011c, p. 176). Porque, diante da feiúra daquela mulher, « *son corps était littéralement paralysé par l'angoisse*²⁹⁵ » (2011 c, p.176). Entre a luta e o desespero do protagonista insinua-se a voz do narrador o qual comicamente dirige-se ao leitor

Je sais, messieurs, qu'avec les années vous avez pris l'habitude de ces désobéissance provisoires de votre corps, et que cela ne vous inquiète

²⁹³ Aquilo que colocava em perigo sua carreira, não era a antipatia da diretora a sua atenção, mas, ao contrário, a repugnância física que sentia por essa mulher magra, que tinha pelos sob o nariz e que o encorajava a beber. Setia a garganta fechada.

²⁹⁴ Ele não podia pensar senão uma coisa, que seu corpo ia, muito provavelmente, sabotar o esforço de sua vontade.

²⁹⁵ Seu corpo estava literalmente paralisado pela angústia.

nullement. Mais, comprenez-vous ? Édouard était jeune en ce temps-là ! Le sabotage de son corps le précipitait à chaque fois dans une incroyable panique, et il le considérait comme un stigmate irrémédiable, qu'il eût pour témoin quelque joli visage, ou une figure aussi laide et comique que la figure de la directrice²⁹⁶. (KUNDERA, 2011c, p.176)

A suspensão da narrativa para a entrada da voz do narrador, a maneira como entra em cena e como se dirige ao leitor, faz lembrar a voz que, na história de Don Juan o acompanhou: a voz do servidor.

Como se viu anteriormente no curso deste trabalho, o servidor de Don Juan é, desde Molina, o prolongamento da figura do gracioso, que ao substituir o bobo, confere ao espetáculo maior compreensão e mais sutileza na percepção do todo. A voz filosófica do narrador kunderiano, cada vez mais evolui no sentido de, parodicamente, se aproximar dessa voz que acompanha Don Juan em suas aventuras. A grande diferença é que esta voz não apenas acompanha o amo. Sua função é tocar aquilo que, embora crucial para compor a existência de seu amo, muitas vezes não é levado em consideração pelo leitor. Sendo assim, aqui a voz do narrador chama-nos a atenção para a comicidade da situação vivida por Édouard. Ironicamente, ele sugere que tal condição se deve à juventude e à imaturidade, aquilo que Kundera certamente denominaria de idade lírica

Assim, em razão da insegurança e da vaidade juvenil, frente ao pavor diante da resistência de seu corpo, Édouard intensifica o ridículo da cena, ao se apegar a falsa fé como única meio de fugir daquilo que seria um vexame. Procurando ganhar tempo ele, obriga a diretora a ficar de joelhos e rezar para que lhes sejam perdoados os pecados. Mas o que o jovem rapaz não poderia prever era o fato de que a tríplice imagem de humilhação (da diretora humilhada por um subordinado, da revolucionária humilhada pela oração, de uma mulher humilhada pela nudez) pudesse fazer seu corpo pôr fim à resistência passiva. Assim « *au moment où la directrice dit: « Mais ne nous soumetts pas à la tentation », il se débarrassa à la hâte de tous ses vêtements. Quand elle dit « Amen », il la souleva violement et la trîna sur le divan.* »²⁹⁷ (2011c, p. 178).

²⁹⁶Eu sei, senhores, que com os anos os senhores se habituaram às desobediências provisórias de seus corpos e que isso não os inquieta de modo algum. Mas, compreendem? Eduardo era jovem naquela época! A sabotagem de seu corpo o precipitava cada vez em um inacreditável pânico e ele o considerava como um estigma irremediável, quer ele tivesse por testemunha algum lindo rosto ou uma figura assim feia e cômica igual à figura da diretora.

²⁹⁷No momento em que a diretora disse: “mas não nos deixeis cair em tentação” ele se livrou depressa de toda as suas vestimentas. Quando ela disse “Amem”, levantou-a com violência e arrastou-a para o divã.

Mas se de um lado, estivesse satisfeito com o desempenho de seu corpo diante da diretora, de outro lado, a disponibilidade de Alice contrariava todos os esforços empregados para convencê-la. A não resistência de Alice impunha fim ao jogo que, como nos deixa ver Johannes de Kierkegaard, é o que alimenta e estimula o sedutor. Édouard não compreendia por que o fato de ele ter permanecido fiel à fé diante dos seus inquisidores deveria incitar a moça a transgredir as leis divinas pelas quais demonstrava tanta devoção.

Aos seus olhos, a atitude de Alice soava como uma incoerência. Pois, sintetiza o narrador « *Devait-elle trahir Dieu devant Édouard parce qu'Édouard avait refusé de Le trahir devant la commission d'enquête*²⁹⁸ ? » (2011c, p.178). É então com esse desconforto de Édouard, que o casal se encaminha para o tão esperado ato sexual. O qual, pela facilidade e naturalidade com que se desenrolava, contrariava todas as expectativas desse sedutor.

A ausência de iluminação do ambiente reforça a obscuridade que acompanha a cena erótica do casal. Aos olhos de Édouard, a imagem de Alice se dissolvia, ela se tornava, para ele, uma visão mais e mais “*difusa*”. De acordo com o narrador, o sentido dessa palavra, quando empregada nesta situação, merece maiores esclarecimentos. Por isso, mais uma vez suspende a continuação da história e entra em cena dirigindo-se ao leitor,

Arrêtons-nous um instant à ce mot: Alice, telle qu'elle lui était apparue jusqu'à présent, était à ses yeux, malgré sa naïveté, un être ferme, aux contours bien dessinés: la belle simplicité de son physique semblait correspondre à la simplicité élémentaire de sa foi, et la simplicité de son destin semblait être la raison de son attitude. Jusque-là, Édouard l'avait considérée comme un être monolithique et cohérent.²⁹⁹ (KUNDERA, 2011. p. 179)

Conforme as reflexões do narrador-servidor, a coerência que fundava e fundamentava o ser de Alice diante de Édouard, tal como a fé deste em Deus, não passava, também para Édouard, de uma falsa verdade. Involuntariamente e ironicamente a mentira de Édouard, criada como tentativa de flexibilizar a força da verdade religiosa de Alice, fez desintegrar toda a coerência da personagem criada pela bela jovem.

²⁹⁸ Deveria ela trair Deus diante de Édouard, porque Édouard havia se recusado a traí-Lo diante da comissão de inquérito?

²⁹⁹ Paremo-nos um instante nessa palavra: Alice, tal qual lhe aparecia até o presente, era aos seus olhos, apesar da ingenuidade, um ser consistente, de contornos bem delineados: a bela simplicidade de seu físico parecia corresponder à simplicidade elementar de sua fé e a simplicidade de seu destino parecia ser a razão de son attitude. Até aí, Édouard a havia considerado como um ser monolítico e coerente.

Ademais, com a facilitação do ato sexual, Alice não havia desarticulado somente as ações de um jogo sedutor. Ela havia maculado a imagem feminina idealizada pela ingenuidade e arrogância do lirismo contido nesse herói. Por isso, dizia ele a si mesmo que

les idées d’Alice n’étaient en réalité qu’une chose *plaquée* sur son destin, et son destin n’était qu’une chose *plaquée* sur son corps, et il ne voyait plus en elle que l’assemblage fortuit d’un corps, d’idées et d’une biographie, assemblage inorganique, arbitraire et labile. Il se représentait Alice (qui respirait profondément au creux de son épaule) et il voyait d’un côté son corps et de l’autre ses idées, ce corps lui plaisait, ces idées lui paraissaient ridicules, et ce corps et ces idées ne créaient aucune unité; il la voyait comme une ligne absorbée dans une feuille de papier buvard: sans contours, sans forme³⁰⁰. (KUNDERA, 2011c, p. 180)

Na verdade, o que incomodava o nosso conquistador era o fato de descobrir o Ser fragmentado de Alice. Seu grande problema é o problema do homem lírico que, buscando pelo idílio, não consegue lidar com as contradições que habitam em cada um de nós. Juntamente com a imagem coesa da namorada que se diluía diante de si, Édouard vê diluir também a imagem das maravilhas prometidas pelo paraíso idílico que até agora podia contemplar em Alice e crença em seu Deus.

6.6.4 - O paradoxo de Édouard

Por fazer desmoronar seu ideal idílico, tanto Alice como todos naquela cidade não merecem do herói senão escárnio. Mas, se as mentiras de Édouard fizeram dobrar a rigidez da diretora e cair a máscara que revestia os frágeis valores de Alice, em seu irmão essas mesmas mentiras causavam desagrado. Desse modo, diante da censura deste, para quem a sinceridade é um valor inquestionável, indagava-lhe Édouard, Por que dizer a verdade? O que nos obriga a isso? E por que devemos considerar a sinceridade uma virtude?

A falsidade de Édouard não era senão uma maneira de rir da seriedade do mundo que o cercava. A sua falsidade atuava sobre a rigidez social que muito se contrapunha a existência humana. Nestas circunstâncias, poderia muito bem iluminar o discurso de Édouard aquilo que nos diz Bergson: “essa rigidez é comicidade e o riso é seu castigo” (2007, p. 15).

³⁰⁰ as ideias de Alice, eram somente uma coisa que *revestia* seu destino, e seu destino era apenas uma coisa revestida sobre seu corpo, e ele não via mais nela senão um conjunto fortuito (formado) de um corpo, de ideias e de uma biografia, conjunto inorgânico, arbitrário e transitório. Imaginou Alice (que respirava profundamente na curva de seus ombros) e via de um lado seu corpo e, de outro, suas ideias, o corpo lhe agradava, as ideias lhe pareciam ridículas, e esse corpo e essas ideias não criavam nenhuma unidade; ele a via como uma linha absorvida em um folha de papel poroso: sem contornos, sem formas.

Sendo assim, as atitudes de seus inquisidores, da diretora e de Alice só comprovavam sua tese de que argumentar sobre o que verdadeiramente pensava sobre o comunismo ou sobre Deus seria uma maneira de levá-los a sério. E, dizia ele ao irmão, levar a sério algo tão pouco sério é perder, você mesmo, toda a seriedade. Por isso, conclui sua argumentação afirmando, tinha que mentir para não levar os loucos a sério e, primordialmente, para ele mesmo não ficar louco.

Aliados aos elementos sexuais, a hipocrisia e o riso eram, nesse contexto, a garantia de uma existência lúcida. Por isso, a elas se apegava o herói kunderiano ao terminar seu romance com Alice. Convencido então do valor da tartufice³⁰¹, no âmbito social e no âmbito das relações pessoais, Édouard dirá a bela Alice, «*Maintenant je sais comme tu est fidèle à Dieu! Mais qui est capable de trahir Dieu, est cent fois plus capable de trahir un homme!*»³⁰² » (2011c, p. 182)

Não se pode dizer, entretanto, que as palavras de Édouard, sejam inteiramente hipócritas, pois, se é verdade que o riso é castigo, como diz Bergson (2007), sua raiva é que o fazia continuar rindo de Alice. E esse ódio que sentia não era resultado de um julgamento moral, era resultado do destronamento daquilo que Alice e seu Deus até ali representavam para ele. Deus passou a ser para Édouard, mais que um desafio, mais que uma barreira entre o seu e o corpo de Alice. Nesse caso, Deus era uma configuração da essência perdida na relatividade do mundo. E como relata o narrador, neste ponto se revelava o paradoxo de Édouard pois «*Il est trop honnête pour admettre qu'il trouve l'essentiel dans l'inessentiel, mais il est trop faible pour ne pas désirer secrètement l'essentiel.*»³⁰³ » (2011, p. 183c). Deus era a representação da busca idílica, era garantia de unicidade e permitia um “acordo categórico do ser” (2011b) consigo mesmo.

A incoerência e disponibilidade que fizeram a sólida imagem de Alice diluir-se são as mesmas que no conto *Le Jeu de l'auto-stop*, fizeram desmoronar as ilusões do namorado diante da vil sedutora moça da carona.

Embora se encaminhem para um mundo que privilegia a pluralidade de eus em um mesmo eu, embora já tenham observado o esgotamento da linearidade ou da totalidade

³⁰¹ Tartufo, personagem de Molière que se constituiu como a própria encarnação da hipocrisia.

³⁰² agora eu sei como você é fiel a Deus! Mas para quem é capaz de trair a Deus é cem vezes mais fácil trair um homem!

³⁰³ Ele é bastante honesto para admitir que encontra o essencial no inessencial, mas é muito fraco para não desejar secretamente o essencial.

reivindicados pelos modelos racionalista ou cristãos, os heróis kunderinaos - Édouard é um exemplo deles - constituem-se em verdadeiros paradoxos entre rejeitar e reivindicar os modelos. Por isso, se riem dos projetos racionalistas, como faz Édouard em relação ao Comunismo e à religião de Alice, os “egos experimentais” de Kundera ressentem da desintegração dos modelos que sustentaram tais projetos na história do homem. Ressentimento que bem pode ser observado em maiores proporções nos conquistadores líricos, tais como no namorado da moça de *Le Jeu de l'auto-stop*, em Fleischman de *Le Colloque*, e, agora, em Édouard.

É por esse motivo que, parece nos fazer ver o narrador, na tentativa de encontrar os elos perdidos entre a sua história e aquela da qual é herdeiro, depois de se passar anos do episódio com Alice e a diretora, Édouard continua a frequentar a igreja. Mas o que o move até lá não é a fé e sim a necessidade de Deus. Pois no mundo das aparências só um ser inexistente, pode, destituído da obrigação de *parecer*, contentar-se em *ser* (KUNDERA, 2011c. p. 183).

Tal como Fleischman procurou pelo absoluto no amor, Édouard o procura em Deus, pois, “Deus é”. E para ele ser não pode haver dúvida sobre sua existência, portanto, não existe uma causa, não existem perguntas. Fundamentalmente, porque não existe um fato material sobre um não existente. Não se pode pensar na causalidade de Deus. A força dessa certeza relacionada a uma existência não existente é que faz Édouard buscar Deus, buscar, sobretudo, a unidade no modelo de Deus.

Embora sua condição de sujeito moderno, prioritariamente, racional não lhe permita ter fé, Édouard precisa de Deus. Ele precisa da coerência do modelo para não se perder na relativização do mundo que se aproxima. Por isso, o que disse o narrador kunderiano sobre Fleischman e o amor, bem se emprega na relação de Édouard com Deus, pois « *ce qu'il cherche c'est surtout l'étreinte consolante, infinie, rédemptrice, qui le sauvera de l'atroce relativité du monde récemment découvert* ³⁰⁴ » (2011b, p. 97).

³⁰⁴o que ele procura é sobretudo o abraço consolador, infinito, redentor, que o salvará da atroz relatividade do mundo recentemente descoberto

CONCLUSÃO

Milan Kundera tornou-se conhecido fora do território tcheco somente no final dos anos sessenta. Entretanto, antes do célebre romancista, na condição de poeta, ele já gozava de considerável prestígio junto ao público tcheco. Em razão da atitude do escritor em negligenciar e mesmo rejeitar esse passado, criou-se, por parte da crítica, posturas interpretativas diferenciadas. Voltando-se basicamente para os textos romanescos, a “crítica analítica” não dispensa grande atenção nem ao passado, nem a atitude do escritor em negá-lo. Por sua vez, a “crítica recepcional” busca, nesse passado, meios de comprovar o argumento segundo o qual Kundera interferiu direta e refletidamente na construção da imagem do romancista hoje mundialmente conhecido.

A retomada de textos do passado aliada a uma leitura do contexto político e cultural, no qual atuou o escritor em seus primeiros passos na atividade literária, possibilitou-nos refletir a respeito do que foi dito por Nancy Huston (2004). Segundo a comentadora, assim como algumas de suas personagens, o romancista Kundera surge no cenário literário mundial sem pai, mãe, infância ou adolescência, enfim, sem passado. Em suas palavras, “*d’un clonage miraculeux*”, já adulto, maduro e com ideias formadas (2004, p. 221).

A pesquisa se encaminhou no sentido de demonstrar que o incômodo em relação a esse passado se deve mais às exigências estéticas do autor do que propriamente a fatores de ordem pessoal. Ao retomarem o passado de poeta de Kundera, as reflexões desenvolvidas ao longo desta tese procuraram demonstrar que os antecedentes de poeta são parte desse projeto. Entretanto, o próprio autor o enxerga como um espaço das manifestações líricas do jovem poeta. Assim, como nos disse François Ricard, Kundera não vira as costas à poesia enquanto gênero literário, mas sim aos próprios versos e ao jovem que, cego pelo lirismo e, portanto, fazendo coro com os ideais idílicos, um dia os escrevera (2011a).

Orientados pelas perspectivas metodológicas fornecidas pela Epistemologia do Romance, notamos de imediato que, em Kundera, tal como defendia Hegel (2002), a criação artística não ocorre por revelação. Ela é uma fusão do talento, do trabalho e da reflexão do criador. Acompanhar a trajetória literária de Milan Kundera permite melhor compreender o processo dessa construção consciente da obra romanesca. Isso porque a pesquisa possibilitou melhor compreender as interferências do contexto histórico e cultural no que se refere à transmutação do poeta ao romancista. Se a reabilitação de Kafka na Tchecoslováquia, no início dos anos sessenta, tenha se tornado um fator de relevância para a assunção da prosa, as

atividades exercidas pelo autor, não somente enquanto escritor, mas como pensador de literatura, acentuaram ainda mais o interesse pela prosa.

Indiscutivelmente, nesse literato, o conturbado e eufórico contexto social e cultural contribuíram para a assunção do romance como prática literária. Todavia, tanto um quanto o outro contribuíram para uma leitura ideologizada dos textos romanescos kunderianos. A ampla e frequente leitura de sua obra deslocada da perspectiva estética é que fará Kundera empreender uma busca contínua, dentro e fora dos textos ficcionais, em busca da autonomia do literário. No âmbito dessa discussão, além de continuamente reafirmar a independência do discurso literário em relação aos demais, Kundera procura salientar as diferenças entre a narrativa literária e a histórica ou a filosófica, por exemplo.

Em sua opinião, todo bom romance pratica filosofia porque todo bom romance pensa. Por isso, em vez de romance filosófico, prefere falar em romance que pensa. Sobre a História, diz ele que o romance necessita do espaço histórico; entretanto, a História da humanidade só lhe interessa porque é em seu transcurso que a existência humana se ilumina (2005). Pois, nas palavras do escritor, se o romancista não toma de empréstimo as teorias filosóficas, também não é historiador ou profeta; ele é fundamentalmente, um explorador da existência (2011a). Conforme Kundera, ao romancista, a única história que de fato importa é a do romance moderno.

No entendimento do escritor, diferentemente da história factual, desde o princípio da modernidade, o romance acompanha o homem constante e fielmente procurando desvendar aspectos desconhecidos da existência. Em suas palavras, o escritor que ignora o fio da história que começou a ser tecida por Rabelais no século XVI não produz nada de novo. Por isso sua admiração por autores como Hermann Broch e Kafka. Em suas palavras, se Kafka, audaciosamente, reorientou os princípios do verossímil, ao introduzir, sem subterfúgios, a cena sexual, também, em seus romances, esse escritor aponta para outro tipo de relação amorosa. Ele se direciona às relações sexuais para além daquela experimentada pelo “*homo sentimental*” (1993). Já a partir de Broch modificaram-se as concepções do romance, principalmente no que concerne à necessidade de invisibilidade do autor no interior do próprio texto, bem como na relação da literatura com o conhecimento (2011a).

Se em Broch Kundera captou a noção de degradação dos valores a qual lhe permitiu desenvolver a ideia de “Paradoxos Terminais da Modernidade”, em Kafka compreendeu a importância do erotismo como aspecto desvelador da existência humana. Entre outros, é a partir da leitura desses autores que Kundera chega ao romance e é também

através deles que encontra o elemento fundador de seu projeto estético romanesco: A personagem de Don Juan.

O erotismo já era elemento integrante da poesia de Kundera. Contudo, para este escritor, o romance só se torna possível quando há uma materialização da abstração erótica na consciência criadora. A pesquisa nos deu a ver que o literato Kundera sempre trabalhou os mesmos temas, o que mudou com o passar dos anos foi a maneira de, esteticamente, abordá-los. Enquanto romancista, o escritor necessita de um elemento, ao mesmo tempo, significativo para a representação literária e que seja capaz de integrar todo arcabouço temático por ele desenvolvido.

No romance kunderiano, os Don Juans se apresentam como “egos experimentais”. Conforme Kundera, “os egos experimentais” estão para além da função pura e simples de representar seres reais. Nos romances kunderianos, mesmo quando não são releituras de Don Juan, os “egos experimentais”, agem sob a luz do riso e do erotismo donjuanescos. Sendo assim, o autor procura estabelecer com os predecessores de Don Juan um diálogo permanente.

Kundera parece buscar as criações de Molina, Molière, Mozart e Kierkegaard como referências. Do burlador de Tirso de Molina, muitos dos Don Juans kunderianos herdaram a certeza épica da conquista, o que, no interior do romance, os tornam seres ingênuos, portanto, fracassados e risíveis, tal como vimos em Martin, Fleischmann e Édouard. De Molière, alguns dos Don Juans de Kundera reivindicam a intelectualidade. O discurso bem articulado, resultado de uma fina inteligência, como notamos, pode ser observado em personagens como Havel, Édouard, Ludvik, Tomas, Rubens, etc.

De Mozart, as criações donjuanescas de Kundera herdaram a melancolia. Enquanto no século XVIII refletia a decência da nobreza com a iminente ascensão da burguesia, no século de Kundera, o sentimento melancólico reflete a ausência de liberdade individual, a degradação valorativa já apontada por Broch, bem como os efeitos das atrocidades da segunda Guerra Mundial. Sobretudo, esse sentimento reflete a condição humana no tempo por Kundera denominado de “Pardoxos Terminais da Modernidade”. Em Kierkegaard, através do narrador–autor–personagem, o autor busca a ironia para tratar as certitudes que movem seus “egos experimentais”. Cegos pelo lirismo, os Don Juans kunderianos são incapazes de perceber a impossibilidade de existir como sedutor, num mundo cuja mulher não é mais vítima. Tal como nos mostrou com a Doutora diante de Havel e com Sabina diante de Tomas, na arte de seduzir, as mulheres do presente não são mais vítimas, mas sim concorrentes de Don Juan.

Em um mundo caracterizado pelas transformações da intimidade – como mostra Anthony Giddens (1993) –, cuja mulher ganha destaque para além da vida doméstica, muitas vezes é necessários dela se tornar aliado. Isso é o que, doente, velho e esquecido, percebe “o Dr. Havel vinte anos mais tarde”. Essa percepção é que o faz aproximar mais de sua mulher, uma estrela do cinema. Ele sabe que agora só o mito do cinema pode emprestar um pouco de brilho ao mito esquecido e substituído de Don Juan. Esse sentimento que oscila entre o riso e a melancolia e entre o cômico e o nostálgico acompanha as personagens de Kundera desde os primeiros escritos.

Ao fazer cair as máscaras da hipocrisia que revestia o tecido social, quando entrou em cena no século XVI, sem quaisquer conflitos existenciais, Don Juan Tenório foi todo o tempo uma mola propulsora do riso. Também em Kundera, o riso e o erotismo donjuanesco frequentemente são um contraponto à seriedade reinante no cenário cujos desejos idílicos se voltam para a construção de uma sociedade harmônica, onde todos se reúnam em torno dos mesmos ideais e das mesmas vontades. O desejo idílico que se observa nas relações externas aos Don Juans de Kundera e sobre o qual eles tripudiam, paradoxalmente, se manifesta em suas subjetividades. Ainda que não se deem conta, os risíveis sedutores de Kundera estão sempre em busca da harmonia, do paraíso feliz. Por isso, no interior de cada um deles, a sedução se transformou em método para eliminar os conflitos entre o corpo e a alma, entre o amor e o sexo, entre a fé e a razão...

Buscando liricamente e insistentemente o acordo consigo mesmo, esses Don Juans vêm, todo o tempo, a totalidade das imagens de seus ideais idílicos se desintegrarem, tornarem-se difusas. É assim que o rapaz do jogo da carona, depois do ato sexual, passa a enxergar sua namorada. Foi também depois do ato sexual que Édouard viu desintegrar diante de si não só a imagem de uma Alice coesa e unida pela crença em Deus, mas também o paraíso idílico que nela podia ele contemplar.

Em um mundo cujos valores se degradaram e a força dos princípios se relativizou, a busca de Don Juan não é mais por mulheres, mas é, simplesmente, uma busca como deixa ver Martin, ou a busca de si como nos mostra a moça da carona ou Édouard. Sobretudo, a busca desses Don Juans é pelo abraço consolador do absoluto encontrado nas ideias de amor, na fé ou na razão (2011c).

A partir de uma leitura na qual se priorizou uma abordagem estética, epistemológica e hermenêutica, sem uma preocupação com a linearidade, buscamos percorrer a obra romanesca de Kundera. Nosso principal objetivo foi procurar compreender um pouco

mais acerca da importância da personagem de Don Juan enquanto elemento que funda tece e dinamiza a escrita prosaística de Milan Kundera.

Estamos cientes de que aspectos relevantes envolvendo as reflexões sobre a obra ficcional de Kundera não foram aqui contemplados. Contudo, estamos convencidos de que a discussão iniciada jamais se esgotará. Por isso, ainda que, depois deste primeiro ato abaixemos as cortinas, sabemos que muitas serão as vezes em que elas novamente se abrirão....

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia literária

BROCH, Herman. *Os sonâmbulos*. Trad. Wilson H. Borges. S.P: Gerninal, 2003.

LACLOS, Chorderlos de. *As ligações perigosas*. Trad. Fernando Cacciatore de Garcia. Porto Alegre, Ed. Lp e M, 2008.

KIERKEGAARD, Soren. Le journal du séducteur. In. *Ou bien...ou bien*. Paris : Gallimard, 1943.

KUNDERA, MILAN. *Les propriétaire des clés*. Trad. do tcheco. François Kérel. Paris, França: Gallimard, 1969. Título original tcheco: *MAJITELÉ KLÍČŮ*.

_____. *Monology*. Praga : Československý Spisovatel, 1994.

_____. *Poslední máj*. Praga: Československý Spisovatel, 1955.

_____. *La plaisanterie*. In Oeuvre V.I – Paris: Bibliothèque de la pléiade - Gallimard, 2011d. Título original tcheco: *ŽERT*.

_____. *Risibles Amours*. In. Oeuvre V.I. - Paris: Bibliothèque de la pléiade - Gallimard, 2011c. Título original tcheco: *SMĚŠNÉ LÁSKY*.

_____. *La vie est ailleurs*. Paris: Gallimard, 1973 para a tradução francesa e 1985 e 1987 para a tradução revista pelo autor. Título original tcheco: *ŽIVOT JE JINDE*.

_____. *La valse aux adieux*. Paris: Gallimard, 1976 para a trad. francesa e 1986 para a trad. revista pelo autor. Título original tcheco: *VALČÍK NA ROSLOUČENOU*.

_____. *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1979 para a trad. Francesa e 1985, para a trad. revista pelo autor. Titulo original tcheco: *KNIHA SMÍCHU A ZAPOMNĚNÍ*.

_____. *L'insoutenable légèreté de l'être*. In. Oeuvre V.I. Paris: Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 2011b. Título original tcheco: *NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ*

_____. *La immortalité*. Paris: Gallimard, 1990. Título original tcheco: *NESMRTELNOST*.

_____. *La lenteur*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *L'identité*. Paris: Gallimard, 1997.

_____. *L'ignorance*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Jacques et son maître: Hommage à Denis Diderot en trois actes*. In. Oeuvre, Paris: Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 2011. Título original: *JAKUB A JEHO PÁN*.

_____. *A brincadeira*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Ana Lúcia Moojen Andrada. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986. Título original tcheco: *ŽERT*.

_____. *Risíveis amores*. Trad. Tresa Bulhões C. da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985. Título original tcheco: *SMĚŠNÉ LÁSKY*.

_____. *A vida está em outro lugar*. Trad. Denise Range Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Título original tcheco: *ŽIVOT JE JINDE*.

_____. *A Valsa dos Adeuses*. Trad. Teresa Bulhões C da Fonseca e Anne Marie Bruno. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989. Título original tcheco: *VALČÍK NA ROSLOUČENOU*.

_____. *O livro do riso e do esquecimento*. Trad. Tereza Bulhões C. da Fonseca. SP. Círculo do livro, 1978. Titulo original tcheco: *KNIHA SMÍCHU A ZAPOMNĚNÍ*.

_____. *A insustentável leveza do Ser*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. Rio de Janeiro, Ed. Record. 1995. Título original tcheco: *NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ*.

_____. *A imortalidade*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Anna Lúcia Moojen Andrada. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1990. Título original tcheco: *NESMRTELNOST*.

_____. *A lentidão*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *A identidade*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. SP. Companhia das Letras, 1998.

_____. *A Ignorância*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. S.P. Companhia das Letras, 2002.

_____. *Jacques e seu amo; Homenagem a Denis Diderot em três atos*. Trad. Raquel Ramalhete. RJ. Ed Nova Fronteira, 1988.

MOLIÈRE. *Dom Juan ou le festin de Pierre*. Paris : Gallimard, 1999.

MOLINA, Tirso de, *O burlador de Sevilha e o convidado de Pedra*. Trad. Alex Cojorian. Brasília, Círculo de Brasília, 2004.

MOZART, Wolfgang Amadeus. Don Giovanni. Conductor. Riccardo Muti e Diretor Roberto de Simone. Coro da orquestra de Vienna. Produzido por ORF. 1999.

Bibliografia teórica produzida por Kundera

KUNDERA, Milan, *A cortina*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia Das letras, 2006.

- _____. *Le rideau*. Paris Gallimard, 2005.
- _____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.
- _____. *L'art du Roman*. Paris: Gallimard, 2011a.
- _____. *Os testamentos traídos*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *Les testaments Trahis*. Paris : Gallimard, 1993.
- _____. *Une rencontre*. França: Gallimard, 2009.
- _____. *Um encontro*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. SP.: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Beau comme une reencontre multiple*. In. Revista L'Infini n° 34. Paris: Gallimard, 1991.
- _____. *Quatre-vingt-neuf mots*. In. Revista Le débat n° 37. Paris: Gallimard, 1985.
- _____. *Quelque part là-derrrière*. In. Revista Le débat n° 8. Paris : Gallimar, 1881.
- _____. *Prague poème qui disparaît*. In. Revista le débat n° 2. Paris : Gallimard, 1980.
- _____. *Un Occident Kidnappé ou la tragedie de l'Europe centrale*. In. Revista Le débat n° 27. Paris : Gallimard, 1983.
- _____. Xenakis, « peophète de l'insensibilité ». In. *Regardds sur Ianinis Xenakis*. França : Stock Musique, 1981. Acesso : BNF : Rez de Jardin, Sala P, código 8-V-81213(6)
- _____. *D'en bas tu humeras des roses*. Apresentação de um catálogo de pinturas de Ernest Breleur. Ed. La Nueé Bleue: Strasburgo, 1993. ISBN: 2-7165-0314-1.Ž

Bibliografia crítica sobre Kundera

- ARAGON, Luis. *Ce roman que je tiens pour une oeuvre majeure*. Prefácio que acompnha o romance de Kundera La plaisanterie. França: Gallimard, 1968.
- BANERJEE, Maria Nemcová. *Paradoxes Terminaux: Lês romans de Milan Kundera*. Trad. do inglês por Nadia Akrouf. França: Gallimar, 1993.
- BARROSO, Wilton e BARROSO, Maria Veralice. *A emergência da entidade Don Juan na obra de Milan Kundera*. Revista Anpoll n° 28, 2010.

_____, *A voz filosófica do narrador kunderiano*. Artigo apresentado no Congresso da Abralic. São Paulo, Julho de 2008.

_____ e BARROSO, Maria Veralice. *Fuentes e Kundera: distâncias e aproximações na arena do romance*. Artigo apresentado no Congresso JALLA, Brasil 2010. Rio de Janeiro, UFF- Julho de 2010.

_____, BARROSO, Maria Veralice e PAULINO, Itamar Rodrigue. *A questão do narrador e as duas insustentáveis leveza do Ser*. Revista Todas as Letras. V.14, nº 2, p. 66, 2012.

BOISEN, Jorn. *Une Fois ne compte pas : Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*. Institut D'Études Romanes : Ed. Université de Copenhague, 2005.

BOYER-WEINMANN, Martine. *Lire Milan Kundera*. França : Ed. Armand Colin, 2009.

_____, Martine e THIROUIN, Marie-Odile (orgs). *DéSaCCoRds PaRFaits : La réception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera*. França, Grenoble : Ellug, 2009.

BRUNEL, Pierre. *Transparences du Roman : Le romancier et ses doubles au XX siècle*. Paris : Librairie José Corti, 1997.

CANIZAL, Eduardo Peñuela. *A Insustentável leveza do Ser (filme)*. In O estado de São Paulo nº 449, ano VII, 25/02/89, pp. 6-7.

CHVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Trad. do alemão por Bernard Lortholary. França: Gallimard, 1995.

DRAPER, Marie-Ève. *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*. França, Paris : Ed. Balzac, 2002.

FINKIELKRAUT, Alain. *Le sage ne rit qu'en tremblant : Lecture de La plaisanterie, de Milan kundera*. In. *Un coeur intelligent*. França, Paris : Gallimard, 2009.

_____, Alain. *Par-delà le romantisme : Milan Kundera*. In. *Et si l'amour durait*. França, Paris: Ed. Stok, 2011.

FOREST, Philippe. *Kundera et l'ironie romanesque*. In. Revista L'Infini nº 44. França: Gallimard, 1993.

FUENTE, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Trad. Ebréia de Castro Alves. RJ: Rocco, 2008.

_____. *Geografia do romance*. Trad. Carlos Nougé. RJ.:Rocco, 2007.

GEORGEL, Jaques. *Kundera, Soares, Per Jakez Hélias et Florence: Rencontres et portraits littéraires*. França : Ed. Pascal Galodé, 2011.

GINA, Rinaldo. *Minuto de Salão*. Revista Veja, 16/09/89, pp. 16-7

HUSTON, Nancy. L'identité refusé: Milan Kundera. In. *Professeur de désespoir*. França : Babel, 2004.

IVANOVA, Velichka. *Fiction, Utopie, Histoire : Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*. França, Paris : Ed. L'Harmattan, 2010.

KADIU, Sílvia. George Orwell – Milan Kundera : *Individu, Littérature et révolution*. França, Paris : Ed. L'Harmattan, 2007.

LE GRAND, Eva. Kundera ou la memoire du désir. Paris : L'Harmattan, 1995.

_____, Eva. *L'Esthétique de la variation romanesque*. In Revista L'Infini n° 5. Paris : Gallimard, 1984.

_____, Eva. *Voyage dans le temps de l'Europe*. In Revista L'Infini n° 44, França : Gallimard, 1993.

LIEHM, Antonin. Milan Kundera. In. *Trois générations : Entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*. Trad. do tcheco por Marcel Aymonin. Paris, França : Ed. Gallimard, 1970.

PEDROSA, Inês. *A ida dos outros*. Jornal de Letras, artes e isdérias, 7(298), 22/03/88, p. 26.

PIERRE, Brunel. *Transparence du roman : Le romancier et ses doubles au XX siècle- Calvino, Cendrars, Cotázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Youcenar*. França, Paris : Librairie José Corti, 1997.

PROGGUIDIS, Lakis. *Milan Kundera : L'immortalité*. In. Revista L'Infini n° 44. França, Gallimard, 1993.

QUEIROZ, Paulo Edmur de Sousa. *O ser de Kundera*. Revista Problemas brasileiros, n° -254, ano Xii, dezembro 1985, p. 71.

QUINTILIANO, Flávio. *Kundera depois do muro*. In. *Leia*, n° 137, ano XI, pp. 20-6, março de 1990.

REIS, Célia Maria Domingues da Rocha. *Erotismo e literatura – algumas reflexões teóricas aplicadas à obra de Milan Kundera*. Dissertação de mestrado defendida na UNESP em 1992.

RICARD, François. *Biographie de l'oeuvre – Risibles Amours Préhistoire tchèue (I) : L'âge lyrique*. In. *Oeuvre V. I*. Paris, França : Ed. Gallimard, 2011a.

_____. *O ponto de vista de Satã*. In. *A brincadeira*. Trad. Denise Rangé Barreto. RJ. Nova Fronteira, 1991.

_____. Variações sobre a arte da variação. In *Jacques e seu amo*. Trad. Raquel Ramalhete. RJ: Ed. Nova Fronteira.

_____. *Kundera en pléiade: Le sacre d'un incroyant*. In. Revistanº *Le Magazine Littéraire*, Paris : abril de 2011.

_____. *Le Dernier après-midi d' Agnes*. Paris : Gallimard, 2003.

_____. *Biographie de l'oeuvre*. In Oeuvre V.I e V.II. Paris : Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 2011 a.

_____. *Oeuvre, plutôt qu'oeuvre complètes*. In. Revista *Le Magazine Littéraire*. Paris, abril de 2011.

SCARPETTA, Guy. *La bonne humeur*. Entrevista concedida a Guy Escarpeta e publicada pela Gallimard, em janeiro de 1995.

SALMON, Christian. Milan Kundera : o roamnce não examina a realidade, mas a existência-entrevista, In. *Jornal de letras artes e ideias*, Lisboa, 7(298), 22/03/88, p. 24 -6.

SILVA, Rosimara Aparecida da. *Os Signos da memória em Milan Kundera*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de Brasília-PPGL-UnB em 2011.

SOLLERS, Philippe. Le roman à la fin du XX siècle. In *Revista L'Infini*, nº 44. França : Gallimard, 1993.

RICHTEROVA Sylvie. *Les Romans de Kundera*. In *Revista L'Infini* nº 5. Paris : Gallimard, 1984.

RIZEK, Martin. *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*. França, Paris : Ed. L'Harmattan, 2001.

ROTH, Philip. Milan Kundera. In. *Entre Nós*. Trad. Paulo Henrique Britto. SP : Companhia das Letras, 2008.

WEINMANN, Martine Boyer e THIROUIN, Marie-Oldiles. *Désaccord Parfaits: La réception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera (orgs)*. França : ELLUG, 2009.

Referência bibliográfica

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Trad. Roberto Raposo e Adriana Correia. RJ:Forense Universitária, 2010.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. SP.: Martins Fontes, 1993. BAKHTIN, Mikail. O autor e o herói In. *Estética da Criação Verbal*. Trad. a partir do francês por Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In. *Estética da Criação Verbal*. trad. Paulo Bezerra. SP. Martin Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. SP. Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. SP: Ucitec: Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma Filosofia do Ato*. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. (tradução não revisada, destina-se ao uso didático e acadêmico, exclusivamente)

BARROSO, Wilton. *Elementos para uma Epistemologia do Romance*. In *Colóquio: Filosofia e literatura*, 2003, São Leopoldo. Usininos.

BARROSO, Maria Veralice. *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica para análise do romance*. Parte do texto apresentado no projeto de qualificação da tese. Disponível em <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br>.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP.: Cultrix, 2007

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo : Perspectiva, 2009.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. João Bérnard da Costa. Portugal, Lisboa: edições Antígona, 1988.

_____. *Les larmes d'Éros*. Paris: Socité des Éditions Jean-Jacques, Pauvert, département de la Librairie Arthème Fayard, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papirus , 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e História da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; Volume.I)

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BÉVOTTE, George Gendarme de. *La Légende de Don Juan : Son évolution dans la littérature du romantisme a l'époque contemporaine*. França, Paris : Librairie Hachete, 1929.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourençode Lima Reis, Glácucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. RJ.: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. Marilena. Repressão sexual. SP. Ed. Brasiliense, 1984.

COJORIAN, Alex. “Estas são as horas minhas” In: *O burlador de Sevilha e o convidado de Pedra*. Trad. Alex Cojorian. Brasília, Círculo de Brasília, 2004.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: ed. Ática 2001.

DESCARTES, Renato. *Tratado das paixões da alma*. Trad. Nilton de Macedo. Lisboa: Ed. Livraria da Costa, 1943.

_____. *Discurso do método*. Trad. Elza Maria Marcelina. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel, *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____, Michel. *Microfísica do Poder*. Org e Trad. Roberto Machado. RJ.: Edições Graal, 1979.

_____, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. RJ. Forense Universitária, 2009.

_____, Michel. *História da sexualidade V.I. – A vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. RJ.: Edições Graal, 1988.

_____, Michel. *História da sexualidade V.II. O uso dos prazeres*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. RJ.: Edições Graal, 1984.

_____, Michel. *História da sexualidade V.III. O cuidado de si*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. RJ.: Edições Graal, 1985.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2004.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade estadual paulista, 1993.

GONZALES, Mário M. Estas são as minhas horas, In: Tirso de Molina, *o burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Trad. Alex Cojorian, Brasília, Círculo de Brasília, 2004.

_____, Mário M. *Leituras de Literatura Espanhola (da Idade Média ao século XVII)*. SP.: Letraviva: Fapesp, 2010.

GUINZBURG, Carlos. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In. *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*. SP. Companhia das Letras 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos* Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed.34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. RJ: DP&A, 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. SP.: Edições Loyola, ed. De 1992 e de 2002.

HEGEL, Georg. *Curso de Estética vol. I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. RJ: Imago Ed, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Vol. 1e2*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JOBIM, José Luís. *A Crítica Literária e os críticos Criadores no Brasil*. RJ.: Caetés : EDUERJ, 2012.

KIERKGAARD, Soren. Les étapes érotique spontanées. In. *Ou bien... ou bien...* Trad. Do dinamarquês para o francês de F. e O. Prior e M. H. Guinot. França, Paris: Gallimard, 1943.

_____. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Alvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *Diário de um sedutor*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Afiliada, 2006.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialética da transgressão: O novo e o moderno na literatura do século XX*. Trad. Inácio Antônio Neis, Michel Peterson e Ricardo Iuri Canko. SP.: Perspectiva, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. SP.: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: UDU/Universa, 1998.

LUKÁCS, Gerg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. SP.: Duas Cidades. Ed. 34,2000.

MACCHIA, Giovanni. *Vie adventures et mort de Don Juan*. Trad. do italiano para o francês de Claude Perrus. França, Paris : Ed. Dèsjonquères, 1990.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. RJ. Jorge Zahar Ed., 2000.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. RJ. Jorge Zahar Ed., 2009.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão sensível*. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998.

MEZAN, Renato. *A sombra de Don Juan: a sedução como mentira e como iniciação*. In *A sombra de Don Juan e outros ensaios*. SP.: Casa do Psicólogo, 2005.

_____. *Mille e quatro, mille e cinque, mille e seis*. In. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

MINOIS, Georges. *História do riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz assumption. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Leyla Perrone-. *Don Juan na literatura de hoje*. In. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tr. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. SP: Ed. Mandarim, 1999.

_____. *A dupla chama, o amor e o erotismo*. Trad. Wladir Dupont – São Paulo: Sciliano , 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahay. *História e História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PLATÃO, *A República*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Afiliada, 2001.

_____. *Fedro*. Trad. Alex Marins. SP. Martin Claret, 2007.

_____. *O Banquete*. Trad. J. Cavalcante de Souza. RJ. DIFEL, 2010.

RIBEIRO, Renato Janine (Org). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

ROUGEMONT, Denis. *O Amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. RJ.: Ed. Guanabara, 1988.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. RJ.: José Olympio, 2009.

VALLS, Alvaro. Os sedutores românticos. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

VEYNE, Paul. *Foucault: o pensamento a pessoa*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno- Fausto, Don Quixote, Don Juan, Robison Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Sites consultados

<http://epistemologioromance.blogspot.com.br>

www.czechtrade.com.br/sobre-a-republica-tcheca/historia/.

www.los-poetas.com/h/biotirso.htm.

Literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/23/artigo1390-lasp

Educação.uol.com.br/biografias/kierkegaard/jhtm

www.ufjf.br/revistahipotese/files/2011/05/03. (artigo de Eurídice Figueiredo - *Regine Robin – autoficção, biografia, ciberficção*. 2011).

<http://estudogeral.sib.uc.pt> (artido de Adriana Bibiano – *Espelho que sangra: representações ficcionais da história*.)

Entrevista com Silvano Santiago sobre o conceito de entre-lugar – Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375.2.shl>

Vídeos

Kafka, Orwell, Kundera. Entrevista debate com Milan Kundera, disponível na sala audiovisual da Biblioteca Nacional da França – BNF- NUMAV- 45082.

Filme: Zert (*La plaisanterie* - A brinacadeir). Filme disponível na sala audiovisual da Biblioteca nacional da França -1994 - BNF, NUMAV-24720.

Leçon de Littérature, Conferencia de Alain Finkraut – BNF -2003. NUMAV – 444307
Autor de Milan Kundera. Conferência de Alain Finkelkarut proferida em 23 de junho de 2011. Disponível na sala audiovisual da biblioteca Nacional da França sob identificação NUMAV-296466.

Milan Kundera à bâtons rompus-1980. NUMAV – 41596.

A Insustentável Leveza do Ser. Direção de Philip Kaufman.

Dicionários Consultados

BRUNEL, Pierre. Dictionaire de Don Juan. França, Paris : Ed. Robert Laffont, S.A, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. RJ. Ed. Lexikon, 2010

HAUISS. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e científico da filosofia*. SP.: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. S.P. : Cultrix, 2004.

PETIT Robert, 1970.

GRAVURAS

Gravura 1 – Kundera visto pelo escritor e caricaturista tcheco Adolf Hffmeister (1968) – Retirada da revista Le Magazine Littéraire-Abril de 2011, p.55

Gravura 2 - Capa do Livro A arte do Romance, desenhada pelo próprio Kundera, para a edição inglesa de seus livros. Retirada da revista Le Magazine Littéraire- Paris, Abril de 2011, p. 64.

Gravuras 3, 4 e 6 – Retirada da Revista *Obliques* – Don Juan – nº 05. França: Ed. Borderie, 1981.

Gravura 5 - Capa do Livro *Risíveis Amores*, desenhada pelo próprio Kundera, para a edição inglesa de seus livros. Retirada da revista *Le Magazine Littéraire*- Paris, Abril de 2011, p. 65.