

Don Juan e os Paradoxos Terminais da Modernidade na Obra de Milan Kundera

Maria Veralice Barroso*-

Bolsista Capes – PDEE

Wilton Barroso Filho**

RESUMO

Tendo em vista que o romance é também um espaço possibilitador do conhecimento e que, as ações do leitor-pesquisador frente ao texto escolhido para análise são movidas por algo além do prazer, do gosto; algo que passa necessariamente pela pergunta kantiana “O que eu posso saber?” e, mediante a complexidade que se afigura frente à obra literária em geral, os estudos referentes à Epistemologia do Romance sugerem, como método para análise do texto romanesco, a assunção de um fundamento da obra. Dito de outra forma, a assunção de um elemento regular e invariável no conjunto dos textos de um autor, responsável, portanto, sua constituição e, que, ademais, lhe fornece a noção de conjunto.

Guiada por tal discussão, frente à complexidade e a variedade de sentidos fornecidos pela obra de Milan Kundera, dentre os vários fundamentos os quais constituem seu fazer literário, opto pela análise da personagem de Don Juan, estrategicamente retomada pelo autor nos *Paradoxos Terminais da Modernidade*.

Palavras-cahaves: Modernidade, Paradoxo, Erotismo, Don Juan, Literatura, Romance

1-Os 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 Salmon¹, a expressão Paradoxos terminais refere-se à época situada,

*Doutoranda pelo programa de Pós Graduação em Literatura-PPGL- UnB e bolsista Capes pelo Programa de Doutorado com Estágio no Exterior-PDEE

**Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura-PPGL-UnB- Coordenador do Grupo de estudos do qual participo como pesquisadora e orientanda.

“no último ato dos Tempos Modernos” (1988, p. 40). Ampliada então pela intervenção de Salmon, a expressão se difundiu como ‘Paradoxos Terminais da Modernidade’. Desde que o termo fora materializado em palavras, as noções de paradoxo, término e modernidade acompanham de perto as interpretações da obra de Milan Kundera.

Maria Nemcová Banerjee, reconhecida comentadora do fazer literário desse escritor, no livro intitulado *Paradoxes Terminaux: les romans de Milan Kundera*², se apega à ideia de “crepúsculo”, contudo, a leitura de Banerjee se distancia de uma perspectiva de teor melancólico ou nostálgico em relação à obra kunderiana. Para além disso, ela deixa entrever que a idéia de crepúsculo, norteadora da noção de Paradoxos Terminais da Modernidade, contém em si um humor cáustico mediado pela ironia. De acordo com a comentadora, a posição paradoxal na qual se encontram os modelos e sistemas que geraram os valores constitutivos da modernidade é, sem dúvida alguma, o que conduz e alimenta a ironia fina e, ao mesmo tempo, corrosiva que permeia toda a narrativa desse autor.

Notadamente a escrita kunderiana desafia e questiona tudo que parece “obvio” e “natural” em nossa cultura, atitude que Roland Barthes já identificava em escritores do final da década de cinquenta, e, que de acordo com Linda Hutcheon, se encaminharia para uma “poética do pós-moderno”³. Nesse sentido, está claro que, a noção de Paradoxo Terminal da Modernidade sobre a qual opera Kundera não nega nem inviabiliza o debate sobre o moderno e o pós-moderno, mas, ao contrário disso, dele participa.

Entretanto, a discussão em torno dos Paradoxos Terminais não se esgota em um paralelo simples sobre o moderno e o pós-moderno, ela é algo próprio da escrita de Kundera. Na medida em que resulta das experiências vividas enquanto sujeito histórico às quais se mesclam e, diretamente, interferem nas experiências do romancista, como bem nos fala Kvetoslav Chevatik⁴, a escrita kunderiana se debate entre o texto e o contexto, entre o

¹ Na verdade, o jornalista complementa o pensamento de Kundera sobre o termo. O teor completo dessa entrevista está disponível no livro de ensaios *A arte do Romance* de Milan Kundera.

² BANERJEE, Maria Nemcová. *Paradoxes Terminaux: Les romans de Milan Kundera*. Trad. do inglês por Nadia Akrouf. França: Gallimar 1993.

³ Ver melhor, HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. RJ: Imago Ed., 1991.

⁴ CHEVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Trad. do alemão por Bernard Lortholary. França: Gallimard, 1995.

sujeito que escreve e o sujeito que experiência a vida. O resultado disso se traduz em uma escritura que procura não só representar, mas, por meio da representação, entender a complexidade da vida que se lhe afigura nesse universo de transformações e de reconfigurações de práticas e pensares.

Ante a tal constatação percebe-se que notadamente a compreensão do termo Paradoxos Terminais da Modernidade na obra de Kundera se sustenta em um tripé amparado por uma discussão histórica, filosófica e literária.

Do ponto de vista histórico-filosófico, a narrativa kunderiana procura pelo sujeito ou pela condição dele dentro da História. Agindo enquanto “contemporâneo de seu tempo”, do modo sugerido por Giorgio Agamben⁵, Kundera busca apreender e pensar as ressonâncias que se produzem entre passado e presente. Posto que “o romancista não é historiador nem profeta”, mas sim explorador da existência, ao propor um diálogo entre passado e presente, em certa medida, Kundera procura descobrir, por meio de seus *egos experimentais*⁶, o que de fato interessa ao romance e ao romancista: “uma porção até então não identificada da existência.” Na compreensão desse autor homem e mundo são indissociáveis, são “como o caramujo e sua casa”, portanto, pensar a existência só é possível mediante a relação homem *versus* mundo, sujeito *versus* história.

Embora seja uma presença constante e marcante, o objeto do romance kunderiano não é a história, mas sim o homem que a compõe e que dela participa na condição de sujeito. Desse modo, ao pensar o homem nas contingências da história, Kundera não está preocupado em descrever, comentar ou questionar a história factual. A história que inunda as páginas de seus livros extrapola quaisquer limites temporais ou geográficos, sobretudo, ela tem um caráter universal. A preocupação do escritor não se resume em criticar ou denunciar as forças do totalitarismo imposto pelo Regime Socialista Soviético a seu país –

⁵ A definição de Contemporâneo desse filósofo, diz respeito à capacidade de mediação entre passado e presente, como meio de entender aquilo que não é dito, que não expresso. Para ele, “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 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.”(Agamben, 2009:72)

⁶ Kundera denomina de egos experimentais as suas criações ficcionais. Isto porque ele as vê como seres além de uma simulação de realidade, para ele, são seres com vida e capazes de experimentar as diversas possibilidades individuais. Os egos experimentais, são dessa forma o que permite ao ator pensar a existência de modo mais concreto, portanto, menos abstrato do modo como acredita fazer a filosofia.

do modo como, equivocadamente, sugeriram muitas análises do passado -, o que quer o romance kunderiano, como bem afirma Velichka Ivanova⁷, é ilustrar uma situação humana universal: aquela da ditadura do “idílio”.

A expressão idílio é um termo recorrente na escrita de Kundera e, segundo Carlos Fuentes⁸, se constitui em um escândalo na obra desse autor. O termo idílio sugere o ideal de um mundo confortável unificado em torno dos desejos, gostos e vontades de todos. Esse ideal idílico é administrado constantemente, segundo o autor, pelo viés do sentimentalismo, que não só convence, mas também, em nome da harmonia social, justifica qualquer barbárie⁹.

Tanto a postura de promover o idílio, quanto a ingenuidade das pessoas diante dele, não é algo próprio da Tchecoslováquia de Kundera frente aos russos, o que o autor nos dá a ver é que essa é uma prática comum em toda ação, aconteça ela onde acontecer, que tenta controlar as forças do individual. Tendo claro tal percepção, Kundera opta por pensar o homem dentro da história a partir do território mais individual, privado e característico do humano: o erotismo - do modo como veremos mais adiante.

*

Já do ponto de vista estético-literário, François Ricard, um dos grandes estudiosos da obra de Kundera, nos fala que o romance desse escritor se destaca por duas importantes descobertas em sua época, a primeira é que por meio do tratamento que Kundera dá ao romance, ele deixa de ser um gênero entre outros e passa a ter um lugar próprio e distinto. Pelas vias Kunderianas, segundo Ricard, o romance passa a ser uma maneira particular de ver e compreender o mundo, possuindo sua própria história (muito diferente daquela da poesia ou do teatro), seu próprio método (a prosa, a ironia), seu próprio material (a persoangem) e, sobretudo, seu próprio objeto (a existência humana). O segundo aspecto abordado por François Ricard está diretamente ligado às experiências paradoxais vividas por Kundera enquanto escritor e diz respeito ao que denomina de uma reatualização da

⁷ Ver melhor em IVANOVA, velichka. *Fiction, utopie, histoire-essai sur Philip Roth et Milan Kundera*. Ed. L'Harmattan-Paris, 2010.

⁸ FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Trad. Carlos Nougué. RJ.:Rocco, 2007.

⁹ Essa discussão sobre a negação do sentimentalismo é proferida por Kundera no ensaio intitulado, “*Xenakis, Prophète de l'insensibilité*”, contido no livro *Regards sur Iannis Xenakis*. Ed. Estock Musique. 1981. Catálogo Geral- BNF. Paris.

idéia goeteniana de literatura mundial. Segundo o comentador, o literário romanesco, na perspectiva kunderiana se organiza num espaço transnacional e translinguístico¹⁰. Isto porque, para Kundera, a literatura enquanto arte só pode encontrar proteção e garantia de sua liberdade no espaço supranacional.

Ademais a percepção de Paradoxos Terminais da Modernidade parece intensificar no autor a consciências de que “o romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos Tempos Modernos” (1988, 11), e, para continuar os caminhos do romance moderno, em vez de uma ruptura, há que se buscar pela tradição dele. Assim, em permanente diálogo com a tradição do romance inaugurada por Rabelais e Cervantes, tomando como referência as narrativas literárias que se desenvolveram largamente no século XX por autores como Musil, Broch e Kafka, Kundera parece se dar conta de que para narrar as experiências conflituosas do sujeito nos Paradoxos Terminais seria preciso testar outras possibilidades, buscar recursos estéticos que dessem conta de representar a problemática existencial que se afigurava. Seria preciso, portanto, testar outras formas de narrar e de estruturar as narrativas.

Nesse sentido, a figura do narrador se mostra como uma das grandes preocupações estéticas do fazer literário de Kundera e, já em seu romance inaugural, nos apresenta um texto que se constrói pela voz de várias personagens. Essa modalidade de narrador fora denominada por Wilton Barroso de “narrador coletivo¹¹”. O ‘narrador coletivo’ evolui gradativamente no curso da obra, para outra modalidade de narrador: o narrador-autor-personagem. A tríade narrativa composta por um narrador que age simultaneamente como autor, narrador e personagem, ao mesmo tempo em que cria uma dubiedade no processo de escrita e compreensão do texto, também permite maior inserção e credibilidade da voz “filosófica do narrador¹²”.

No que se refere à estrutura narrativa, por sua vez, Kundera observa que a vida, cada vez mais fragmentada, não transcorre dentro de uma perspectiva linear de tempo e, portanto, cada vez menos é possível representá-la assim. Diante dessa constatação opta por construir seus romances utilizando-se de narrativas dentro outras narrativas ou, como ele

¹⁰ Le Magazine Littéraire, nº 507, Abril de 2011, p. 50

¹¹ Ver BARROSO, Wilton. “A voz filosófica do narrador kunderiano”, artigo publicado nos anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil .

¹² Idem.

diz: utilizando-se de “variações sobre um mesmo tema”. No tipo de estrutura narrativa adotada por Kundera, a unidade se estabelece menos pela sequência das ações e mais pelo entrelaçamento do tema, das ideias. E, para desenvolver “as variações sobre um mesmo tema”, o escritor toma como ponto de partida alguns elementos que são invariáveis dentro de cada um dos textos ou mesmo no conjunto da obra. Um bom exemplo disso se dá com as personagens dom-juanescas.

2-A personagem Don Juan

O erotismo e a sedução são temas que atravessam todo o mundo romanesco de Milan Kundera¹³. Aqui o erotismo é tratado tanto do ponto de vista de um aspecto próprio da existência humana, algo que distingue e especifica o ser enquanto tal como nos diária George Bataille¹⁴e, além de ser algo próprio que individualiza e distingue, é também por meio do erotismo que o corpo se torna o único território, dentro do contexto que emerge a obra kunderiana, livre e privado. Por todas essas questões e outras mais, as personagens sedutoras recebem nos romance de Kundera um tratamento especial, elas são responsáveis pela condução do fio que tece e interliga as narrativas. Em geral, mesmo nas suas variações, os sedutores kunderianos são construídos a partir de um diálogo com a figura mítica e lendária que nasceu com a modernidade e toda ela atravessou: Don Juan¹⁵.

*

A obra de Kundera se apresenta em três fases distintas, porém complementares. Embora a primeira e a terceira fases nos apresentem Don Juans marcantes e relevantes para a compreensão da obra como um todo, dada a questão do tempo, aqui, opto por uma incursão pela segunda fase.

Le livre du rire et de l'oubli-1978 (O livro do riso e do esquecimento),
L'insoutenable légèreté de l'être-1985 (A insustentável leveza do ser) e *La immortalité*-1989

¹³ A expressão foi tomada de empréstimo do título da obra de Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*.

¹⁴ BATAILLE, George. *Les Larmes d'Éros*. Librairie Arthème fayard, Paris 1961.

¹⁵ Escrita pelo Frei Gabriel Téllez, Tirso de Molina, entre os anos de 1630, a peça *El burlador de Sevilla e el convidado de piedra*, traz como personagem central Don Juan Tenório. Don Juan nasce no século XVII, no começo da modernidade e toda ela atravessa por meio de suas adaptações. Certamente, essa personagem permite a Kundera uma releitura da modernidade nos paradoxos finais dela. Permite, como diria Linda Hutcheon, questioná-la de dentro.

(A imortalidade)¹⁶, compõem o quadro que entendo como a segunda fase da obra desse escritor. Essa parcela da obra kunderiana caracteriza-se, sobretudo, pelo adensamento das idéias e da própria narrativa que inegavelmente sofre os reflexos da vida vivida na condição de sujeito histórico. O exílio é algo que se traduz fortemente na escrita desse período. Há aí uma visível, dificuldade em distanciar a voz que escreve daquela que narra ou daquelas que falam no texto enquanto personagens. A tríade autor-narrador-personagem se estabelece definitivamente nesse momento da escrita de Kundera. Aliada a uma discussão sobre o romance, o processo de escrita e o próprio lugar enquanto romancista¹⁷, a busca do eu aqui, desencadeia uma discussão identitária relevante. E é essa busca desenfreada, angustiante e conflituosa do eu que molda as relações dom-juanescas nesse momento da obra.

O grande conquistador dessa fase e, talvez no conjunto da obra, é, inegavelmente, Tomaz que, na busca identitária, se debate entre assumir a candura e a cortesia de Tristão frente a sua Tereza ou a maldade e a perfídia libertina da personagem Don Juan Tenório frente às amantes. A luta entre os dois extremos coloca o sedutor numa posição risível já que “por detrás da silhueta de Tomaz, o libertino, transparece o rosto inacreditável do romântico apaixonado. Ou então é o contrário: através da silhueta do Tristão que só pensa em sua Tereza, percebe-se o belo universo traído do libertino.” (p.28). Nesse sentido, ironiza o narrador, “sua situação não tinha saída: aos olhos de suas amantes estava marcado pelo estigma infamante de seu amor por Tereza, aos olhos de Tereza pelos estigmas de suas aventuras com as amantes.”(p.61)

A dualidade dom-juanescas vivida por Tomaz remete à discussão empreendida por Denis de Rougemont, quando numa análise sobre *O amor e ocidente* salienta que Don Juan Tenório nasceu para desafiar os valores do amor cavalheresco do séculoXII, do qual Tristão é o grande representante. Segundo Rougemont, Don Juan surge no momento em que “os

¹⁶ A maior parte da obra de Kundera foi escrita originalmente em língua tcheca, mas, desde que chegou à França, nos anos setenta, o autor fez uma revisão geral na tradução de sua obra até então. Além disso, segundo o que me declarou a tradutora dele aqui no Brasil (Teresa Bulhões carvalho da Fonseca) em entrevista concedida em fevereiro de 2011, o autor é bem criterioso quanto ao processo de tradução de sua obra. Nesse sentido, me sinto segura para tomar como referência de discussão, simultaneamente, os textos traduzidas para o francês e para o português.

¹⁷ Toda *A Imortalidade* passa pela discussão que envolve o romance, a evolução do romance e o lugar do romancista nos Paradoxos Terminais. Não é por acaso que alguns dos contos trazem como personagens centrais, Goethe e Hemingway. Goethe e sua relação com Betina e Cristina. Betina é seduzida pelo desejo de alcançar a imortalidade. O que a atrai em Goethe não é o físico já decadente, mas a sedução que ele exerce por meio da palavra é isso que o torna um imortal e é essa imortalidade que seduz Betina.

nossos costumes se separam das crenças religiosas (...) e, sem que ninguém perceba, se adaptam às leis da razão, renegando o absoluto cristão.”(1988, p.149). Com Tomaz ou, mais especificamente, com Tomaz diante de Tereza, Kundera parece desejar retomar a discussão sobre corpo e espírito no momento em que visivelmente nem o amor sublime de Tristão e nem o apelo carnal de Don Juan Tenório dão conta de representar a existência múltipla e dual que se afigura nos Paradoxos Terminais.

Nesse sentido, Tomaz observa que durante o ato sexual, o grito de Tereza “não expressava sensualidade (...) **O que urrava nela era o idealismo ingênuo de seu amor que queria ser a anulação de todas as contradições, a anulação da dualidade do corpo e da alma, e talvez mesmo a anulação do tempo.**”(grifo meu, p.60). Os conflitos de Tomaz, enfim nos indicam que o homem não se move tão somente pela fé, pelo espírito, como se fez acreditar no medievo, nem existe tão somente pela razão e pelo corpo como propusera a modernidade com a qual emerge Don Juan.

Se na *Insustentável Leveza do Ser Tomaz* centraliza a figura do conquistador, em *O livro do Riso e do Esquecimento* e em *A imortalidade*, Tamina e Agnes respectivamente se destacam enquanto figuras centrais da narrativa e os sedutores aqui se presentificam enquanto variações dos temas que compõem uma e outra.

Embora ela apareça somente nas últimas partes do livro, segundo o autor-narrador-personagem, *O livro do riso e do esquecimento* “é um romance a respeito de Tamina e, no momento em que ela sai de cena, é um romance para Tamina.” E continua, “ela é o principal personagem e o principal ouvinte, e todas as outras histórias são uma variação sobre sua história e se reúnem na sua vida como num espelho.” (p. 156-157). Nesse sentido, a busca angustiante que Tamina empreende no sentido de reconstituir a memória para preservar seus traços identitários¹⁸, seu eu mais e mais ameaçado pelo esquecimento é antecipada no início da narrativa, pelas atitudes eróticas de Karel.

Assim como tudo em Tamina gira em torno da busca de si mesma, o que se mostra possível só pela preservação da memória, o ato sexual para Karel – o sedutor do segundo conto que compõe o romance - é algo como lançar-se nessa procura do tempo perdido. Nesse sentido, ele tinha a impressão de que o salto sobre o corpo da amante,

¹⁸ - Algo já largamente discutido e analisado na dissertação de mestrado de Rosimara Silva intitulada *Os signos da memória em Milan Kundera* – PPGL- UnB, 2011.

era o salto através de um tempo imenso, o salto do garoto que se lança da idade da infância para a idade do homem. E depois enquanto se movia sobre ela, de frente, depois de costas, parecia-lhe repetir sem parar o mesmo movimento, da infância à idade adulta, depois num sentido inverso e, mais uma vez, do menino que olhava miseravelmente o gigantesco corpo de mulher ao homem que abraça e doma esse corpo, esse movimento que mede normalmente, quando muito, quinze centímetros, era longo como três décadas.(Kundera:1978, p.47)

Se para Karel percorrer o corpo feminino é percorrer os espaços do tempo da memória a fim de se auto-reconstituir, para Rubens, o sedutor de *A imortalidade*, a opção pelo conhecimento da vida pela via erótica revelou-se como um terrível engano.

Embora apareça isolado no romance, Rubens continua a discussão empreendida no processo criador da personagem central, Agnes. Discussão que agora não se volta mais para a reconstituição do eu pela memória, como acontecia com Tamina, nem pela definição entre o lírico e o épico de Tomaz. Sobretudo, o romance *A imortalidade* nos coloca frente à difícil constituição dos eus no processo de escrita. Trata da composição das personagens e do lugar do romancista e do romance no mundo que se afigura. Nesse sentido o leitor acompanha passo-a- passo a construção de Agnes na imaginação do autor.

Em *A imortalidade*, o leitor não só acompanha o processo de composição da personagem na imaginação do autor, mas, muitas vezes, é estimulado, consultado e instruído sobre o processo de leitura, do mesmo modo que, em vários momentos se vê frente às justificativas do autor sobre às escolhas em relação à maneira de narrar ou de estruturar o romance. A tríade composta por um narrador que se faz narrador, autor e personagem simultaneamente, revela-se enquanto recurso estético que estrategicamente reforça a cumplicidade e aproximação entre narrador, autor e leitor. E, ao reforçá-la, por um lado, o autor cria e intensifica a dubiedade inevitável entre real e ficcional, entre vida e obra e, por outro lado, encontra as condições necessárias para pensar e refletir filosoficamente sobre o que escreve e sobre a própria escrita enquanto parte de um sistema maior que compõe o gênero representativo da Era Moderna: o romance.

-Sou como você, gosto de Alexandre Dumas, disse eu. No entanto lamento que quase todos os romances escritos até hoje obedeçam demais à regras da unidade de ação. Isto é, que estejam fundamentados apenas numa sequência causal de ações e acontecimentos. Esses romances parecem uma rua estreita, ao longo da qual os personagens são perseguidos com chicotadas. A tensão dramática é a verdadeira maldição do romance, porque transforma tudo, mesmo as mais belas páginas, mesmo as cenas e as observações mais surpreendentes, numa simples estapa que leva ao desfecho final, onde se concentra o sentido de tudo que precede. Devorado pelo fogo de sua própria tensão, o romance se consome como um monte de palha. (Kundera, 1992, p. 234)

Nessa passagem transcrita da quinta parte de *A imortalidade* o narrador assume a condição de autor e, por intermédio do diálogo com amigo Avenáriu, –personagem que, de certa forma, assume na obra também o papel de interlocutor que talvez tivesse o leitor – procura justificar diretamente ao leitor a opção estética em construir narrativas dentro outras narrativas ou, para usar uma expressão kunderiana: “variações sobre um mesmo tema”.

Além de permitir uma discussão de dentro sobre as mudanças estruturais e temáticas do romance moderno, aqui essa voz “filosófica do narrador kunderiano, permite ao autor uma reflexão dialógica com o outro que também constrói o texto pelo processo de leitura: o leitor. O diálogo estabelecido entre autor-narrador-personagem com o leitor, ao mesmo tempo em que, cria uma ilusão de realidade tornando o texto mais crível frente ao leitor, possibilita ao escritor – ou pelo menos ele parece acreditar nisso – orientar e, de certa forma, conduzir o processo de leitura. Após se referir às escolhas estéticas, ainda na imortalidade, o autor ensina-nos a ler o romance para dele extrairmos o que há de mais belo e de mais significativo. Ele faz isso quando responde ao receio do amigo Avenáriu sobre a possibilidade de seus romances serem chatos,

-Deve-se então considerar chato tudo que não é uma corrida frenética para o desenlace final? Ao saborear esta coxa de pato, será que você se chateia? Você se apressa para o final? Pelo contrário, você quer que o pato entre em você o mais lentamente possível e que seu sabor se eternize. O romance não deve ser parecido com uma corrida de bicicleta, mas sim com um banquete onde se servem muitos

pratos. Espero com impaciência a sexta parte. Um novo personagem vai surgir no meu romance. E no fim dessa sexta parte ele desaparece como chegou, sem deixar traço. Ele não é a causa de nada nem produz nenhum efeito. É justamente o que me agrada. Será o romance no romance, e a história erótica mais triste que já escrevi. Até você ficará triste! (1992, p.234)

A imortalidade é, sobretudo, um livro sobre o eu do escritor, do eu que dialoga e constrói outros eus, do eu que suscita a imortalidade pela sedução da palavra, da escrita tal qual Goethe aos olhos e interesses da ávida Betina.

Assim, ao refletir sobre a validade de sua opção pela vida erótica, a qual imaginara que o levaria ao conhecimento pleno da vida, de outros eus, Rubens descobre que o que imaginara ser “viver intensamente” era pura abstração e, “procurando o conteúdo concreto dessa “intensidade”, não descobriu senão um deserto onde vagava o vento.” (p.306) Rubens se dá conta enfim, de que, “apesar de todas as aventuras amorosas, conhecia os seres humanos tão precariamente quanto aos quinze anos.”(p.306), pois construída sob as abstrações eróticas, sua história não tinha uma narrativa seqüencial, mas sim flashes, e, mesmo assim, poucos flashes ou, dito de outra forma, fragmentos de histórias, variações como aquelas escritas pelo nosso autor.

O que Rubens nos fala a respeito da fugacidade e inconsistência sobre as relações estabelecidas pela via erótica, poderia ser perfeitamente dito em ato confessional – e, nos parece ser isso mesmo que ocorre - pelo escritor sobre sua opção pelo conhecimento do eu, da existência via a sedução da escrita da palavra.

Conclusão

Entendendo a sedução, nas suas mais diversas manifestações, como um dos apelos mais fortes no tempo que se lhe apresenta, Kundera retoma a figura de Don Juan como espécie de Paródia nos termos de Linda Hutcheon. Nesse sentido, Don Juan não é aqui “uma espécie de ansioso apelo pela continuidade, (1991,p.28), nem tão pouco visa ao rompimento definitivo com os valores aos quais representa. Na obra de Kundera, a paródia “incorpora e desafia aquilo a que parodia”, e mais do que desafiar, acredito, a paródia

kunderiana se propõe a pensar, no âmbito dos Paradoxos Terminais da Modernidade, o papel de Don Juan, seja daquele que busca pela sedução carnal, seja daquele que busca a sedução pelo viés da palavra, pela escrita tal, como o romancista. A inquietação de Kundera se expressa no fato de querer, através do romance, entender para onde caminha a existência, para então, conseguir visualizar os rumos do romance que, tal como Don Juan, é um produto da modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia literária

- _____. *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris: Gallimard, 1985.
- _____. *La immortalité*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *O livro do riso e do esquecimento*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Círculo do Livro, SP. 1978.
- _____. *A Insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa bulhões Carvalho da Fonseca. Ed. Record, RJ. SP. 1983.
- _____. *A imortalidade*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Anna Lúcia Moojen Andrada. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1990.
- MOLINA, Tirso de, *O burlador de Sevilha e o convidado de Pedra*. Trad. Alex Cojorian. Brasília, Círculo de Brasília, 2004.

Bibliografia Teórica

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009
- BANERJEE, Maria Nemcová. *Paradoxes Terminaux: Lês romans de Milan Kundera*. Trad. do inglês por Nadia Akrouf. França: Gallimar 1993.

BARROSO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In *Colóquio: Filosofia e literatura*, 2003, São Leopoldo. Usininos.

BARROSO, Wilton. “A voz filosófica do narrador kunderiano”, artigo publicado nos anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil .

_____ e BARROSO, Maria Veralice. *A emergência da entidade Don Juan na obra de Milan Kundera*. Revista Anpoll nº 28 2010.

BATAILLE, George. *Les Larmes d'Éros*. Librairie Arthème fayard, Paris 1961.

CHEVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Trad. do alemão por Bernard Lortholary. França: Gallimard, 1995.

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.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Trad. Carlos Nougué. RJ.:Rocco, 2007.

GONZALES, Mário, 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)*. São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. RJ: Imago Ed.,1991.

IVANOVA, Velichka. *Fiction, utopie, histoire-essai sur Philip Roth et Milan Kundera*. Ed. L'Harmattan-Paris , 2010.

KUNDERA, Milan, *A cortina*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia Das letras, 2006.

_____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

_____. *Os testamentos traídos*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. *Une rencontre*. França: Gallimard, 2009.

_____. “Xenakis, Prophète de l'insensibilité”, In. *Regards sur Iannis Xenakis*. Ed. Estock Musique . 1981. Ctálogo Geral- BNF. Paris.

MOLINA, Tirso. *O Burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Trad. Alex Cojorian. Brasília: Circulo de Brasília Editora, 2004.

RICARDO, François. *Oeuvre, plutôt qu'oeuvre complètes*. In. Le Magazine Littéraire n° 507, abril de 2011.

SILVA, Rosimara. *Os signos da memória em Milan Kundera* – Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura-PPGL- UnB, defendida em fevereiro de 2011.

