

A voz filosófica do narrador kunderiano

Prof. Dr. Wilton Barroso (UnB)¹

Resumo:

Na obra romanesca de Milan Kundera emerge de modo divergente e ao mesmo tempo complementar um narrador filósofo. Observando as diferentes reflexões das vozes narradoras através da obra romanesca, o nosso trabalho de pesquisa busca uma reflexão epistemológica sobre os elementos eventualmente constituintes de um donjuanismo contemporâneo e de uma filosofia pós-moderna da sedução.

Palavras Chaves: Milan Kundera, Donjuanismo, narrador filosófico, Literatura e Pós-modernidade.

Introdução

Milan Kundera é hoje um autor contemporâneo que não se apresenta mais, possui uma ampla obra contendo trabalhos de poesia, teoria literária e romance. Muitos são os campos de reflexão teórica nesta obra: a polifonia, a variação narrativa, a questão da identidade, a questão da memória, a estética da leveza, o don juanismo, etc. Queremos enfocar dois aspectos que emergem lentamente no desenrolar da obra: a voz filosófica do seu narrador e as características dos seus Don Juans.

Em momentos ou em situações diversas e fora dos seus romances, Kundera afirma a vocação filosófica das suas narrativas, por exemplo, por ocasião da recepção de um prêmio literário em Jerusalém, 1985, Kundera profere um discurso onde medita sobre o romance europeu, e em certo momento dá uma pista geral do tema que nos interessa:

Mas o que é a sabedoria, o que é o romance? Tem um provérbio judeu admirável : *o homem pensa, Deus ri*. Inspirado por esta sentença, gosto de imaginar que François Rabelais entendeu um dia o riso de Deus e que foi assim que a idéia do primeiro grande romance europeu nasceu. Me agrada pensar que a arte do romance veio ao mundo como um eco do riso de Deus. (KUNDERA, 1986).

Ficamos tentados, como outros, a dizer que essa citação evoca a invenção kunderiana do mito da origem, entendida aqui como uma reverência humana profundamente consciente, de emocionante beleza, que reflete sobre a dimensão transitória de tudo aquilo que é humano. Introduz-nos a uma percepção curiosa do mundo, a de que tudo que é humano tem prazo de validade: seja o romance, sejam os tempos modernos. Desta forma a narrativa kunderiana quer revelar o lado cômico da existência através do desvendamento dos lados radicalmente opostos, afirmando a existência como necessariamente contraditória. Portanto paradoxal (BENERJEE, 1993. p. 10).

Provavelmente lendo Diderot, Kundera compreendeu que o homem nunca pensa de fato aquilo que ele é. O confronto entre aquilo que o homem pensa que ele é, com aquilo que os outros percebem que ele é de fato, produz o riso e sua forma mais erudita, a ironia. No interior deste contexto emerge o narrador kunderiano, uma metáfora do riso de Deus. Desfrutando assim da sua plena consciência, abaixando-se ao mundo para surpreender os humanos tentando imitá-lo, fazendo contorções ridículas na vã tentativa de chegar a uma verdade que invariavelmente lhes escapa. O humano que deixa escapar a verdade se degrada, isso foi revelado a Kundera através da leitura da trilogia **Os sonâmbulos**, do austríaco H. Broch, mas como a História flui, Kundera pôde desenvolver uma temática semelhante em outros grandes momentos da História Européia. Procuramos estudar isso em momentos agudos.

Ainda em 1984, numa entrevista à revista *La Quinzene Littéraire*, Kundera afirma que prefere ler filósofos ao invés de romances. Então um desenvolvimento novo do romance seria buscar na Filosofia elementos capazes de aprofundar a questão da existência humana, e assim trazer às suas personagem maior profundidade e credibilidade (CHVATIK, 1995. p. 152).

1. A voz do narrador

A narrativa romanesca de Milan Kundera é polifônica, quer dizer que faz coexistir, sem nenhum tipo de hierarquia, uma profusão de vozes, de histórias e personagens independentes, onde tudo isso possui um mesmo estatuto ficcional. Isto também vale para os seus planos, que possuem linhas heterogêneas. Em **A vida está em outro lugar** podemos constatar três mundos: o de Jaromil, o de Xavier e o de Rimbaud. Neles existe uma ontologia de grande heterogeneidade: Jaromil é o mundo narrativo de base, Xavier é o mundo narrativo do sonho e o de Rimbaud é a reconstrução narrativa do passado. Esse recurso acaba por transformar aquilo que é imaginado em presença real. Dá-se assim credibilidade ao texto, já que o que está na verdade em cena não são personagens inventados, mas sim o criador da fábula. Podemos assegurar que uma das marcas do mundo romanesco de Milan Kundera é a marca presente do autor, contexto complexo da voz narrativa. O autor se afirma no interior do romance através da sua voz narrativa e do eco do seu pensamento. O autor não deixa dúvidas quanto a isso, ainda que tome cuidados no sentido de não invadir a autonomia do romance, nem tão pouco alterar a própria realidade deste.

Em **A brincadeira** e nos dois primeiros contos de **Risíveis amores** (“A maçã de ouro do eterno desejo” e “Ninguém vai rir”), o eu do autor ainda não tem lugar. Nestas três narrativas os *selves* das personagens ocupam todos os espaços do texto. Desta forma se constituem em singularidades no contexto da obra, mas que ele abandona logo depois, nos deixando, assim, supor que tenha percebido limites em sua estética em construção. Logo na sequência se descobre narrador autoral, que transforma imperativamente a sua criação romanesca em estética da ilusão realista, onde o realismo é assegurado pelas reflexões do próprio autor, o que acaba curiosamente possibilitando maior liberdade de expressão ao seu mundo romanesco.

Em **A vida está em outro lugar** e nos últimos cinco contos de **Risíveis amores**, a narrativa se dá na terceira pessoa. Não se pode chamar isso de regressão, mas sim de astúcia, porque libera a primeira pessoa para ser usada pelo autor e assim criar-lhe as condições de aparecer em seu próprio romance.

A emergência do autor em suas narrativas é um processo construído no desenrolar da obra, as aparições começam discretas. Em **A valsa dos adeuses**, aparece apenas duas vezes, mas já com o romance bem avançado e sempre entre parênteses. Esse procedimento permite ao autor comunicar ao leitor que o seu texto não é uma semelhança falsa da realidade, mas uma realidade discursiva e reflexiva sobre a realidade da existência. O narrador kunderiano assume a responsabilidade de intervir ao seu bel prazer no interior da narrativa, seja para confirmar ações das personagens, seja para criticá-las. Em **A vida está em outro lugar**, em um dado momento, comenta as afirmações da mãe de Jaromil : “Devemos retificar sobre este ponto a opinião materna”. Por assim dizer, na estética narrativa de Kundera há uma emancipação do autor que não se contenta mais em narrar o romance, em momentos escolhidos aparece como uma instância distinta e autônoma do texto romanesco, renunciando assim a posição de neutralidade narrativa e assumindo um papel de autoridade narrativa efetiva, garantido, portanto, a credibilidade reflexiva do seu romance. Isso lhe assegura a possibilidade de explicar as suas escolhas e também as suas tomadas de decisões. Na prática pode passar a dizer coisas do tipo: “Paremos nesta palavra...” ou “Escolhemos este episódio entre dezenas de outros apenas para poder dizer que...”.

Em **O livro do riso e do esquecimento** a emancipação do narrador permite uma reflexão pessoal, existencial e opinativa de uma certa realidade histórica:

Estamos no outono de 1977, meu pai adormecido já depois de nove anos da doce e vigorosa dominação do império russo[...] meus livros retirados de todas as bibliotecas, trancados em qualquer porão do Estado. Esperei, ainda, alguns anos, depois entrei num carro e andei o mais longe possível na direção do oeste, até a cidade bretona de Rennes, onde desde o primeiro dia encontrei um apartamento no andar mais alto da mais alta torre. No dia seguinte, quando o sol me acordou, compreendi que estas grandes janelas davam para o leste, do lado de Praga. (KUNDERA, 1978)

Com palavras como estas acima, Kundera traz para o interior do romance as marcas de uma reflexão autobiográfica que unifica a presença do autor pela identidade do seu nome em uma tríade: autor, narrador e personagem. A função do autor no interior do texto não é a de contar sua vida ou refletir sobre a sua personalidade, mas constituir-se em uma das variações que compõem o romance, em pé de igualdade com as outras ficções, como a de Tamina, a de Mírez ou ainda a do chapéu de Clementis. Trata-se de uma auto ficção que não é a expressão exata da sua trajetória para o exílio. Tomando-se isto em consideração percebe-se que sua única existência é aquela do interior do romance.

Nos romances subsequentes, **A insustentável leveza do ser** e **A imortalidade**, a continuidade dramática é seguidamente interrompida, fazendo emergir uma narrativa quase que lacônica, a primeira pessoa emerge ainda mais, agora sem nenhum pudor. Mais do que refletir, a primeira pessoa filosofa, sobre o mito nietzscheano do Eterno retorno, sobre o peso e a leveza em Parmênides, sobre o materialismo de Epicuro, sobre a merda, etc... Em **A imortalidade** o autor filosofa sobre o significado da liberdade moderna, “Aquele que nos permite fazermos as mesmas coisas nas mesmas horas”, ou ainda conta como a personagem Agnes vai morrer e confessa ter se inspirado em um fato real lido em um jornal; adaptando o fato, o faz aparecer, um pouco depois, como o acidente que mata sua personagem. No início do romance seguinte, **A lentidão**, a narrativa do autor assume formas curiosas: “Dirijo e pelo retrovisor observo um carro atrás de mim”.

Nos romances **A identidade** e **A ignorância** torna-se previsível. No primeiro reflete sobre o tédio e as angústias de um casal parisiense e no segundo trata do retorno ao país natal. Em **A cortina**, reflete de modo autobiográfico sobre sua trajetória, suas influências e a sua história pessoal da literatura universal, deixando no ar a suspeita de que depois deste livro a cortina de sua obra se fechará.

O narrador kunderiano é um autor emancipado, inventa um espaço para si no interior da narrativa, seu lugar é onde esta é interrompida, esse efeito permite a dissipação da ilusão realista e introduz uma reflexão realista sobre questões significativas da existência humana e sua insignificância eterna. A linha narrativa, pela sua característica polifônica, permite a reflexão e a análise, feitas diretamente dos objetos, que podem ser tanto idéias, quanto conceitos, possibilitando ao narrador tocar em questões filosóficas ou morais, em fenômenos sócias, históricos e políticos.

2. O Donjuanismo kunderiano

Por certo uma das figuras mais emblemáticas da literatura, quando o atributo fundamental é a sedução masculina, é Don Juan; tanto que o nome próprio transformou-se em um rótulo comum para descrever um sedutor (diz-se: é um Don Juan). Historicamente falando, o inquestionável sucesso junto ao público feminino da personagem oculta vários aspectos que lhe são interiores: sua felicidade, seu prazer, sua vida, etc. A primeira aparição oficial de Don Juan na cena pública foi em 1630, quando Tirso de Molina escreveu *El Burlador de Sevilla y Convivado de Piedra*. Depois, durante anos, atores itinerantes italianos apresentaram o drama, representado sob a forma de pantomima. Até que Molière retoma o argumento, adapta a peça e compõe *Don Juan ou le festin de*

pierre, em 1665. Um pouco mais tarde, em 1677, é a vez de Thomas Corneille escrever *Le festin de pierre*. Um século mais tarde, em 1787, Mozart compõe a ópera Don Giovanni, sobre um libreto de Lorenzo da Ponte. Nos dias de hoje, já não se conta mais as versões, porque a personagem ascendeu ao status de mito, um mito internacional, que inspira desde o século XVII, tanto escritores, quanto dramaturgos. Neste longo processo emerge um enigma, que é a constituição da personalidade da personagem. O número de versões, bem como as suas variações, só aumentam a dificuldade; a personalidade parece escapar a toda determinação fixa. Todo esse processo torna difícil a determinação clara da imagem que se pode fazer de Don Juan.

Esta pesquisa epistemológica consiste em tentar entender essa personagem, elaborando uma hipótese: a busca do seu desenvolvimento. Aos diferentes autores cumpre experimentar as possibilidades da personagem, isso implica na variação do ângulo da abordagem. Para o desenvolvimento da hipótese, faz-se necessário a restrição daquilo que historicamente foi conservado nas diferentes obras que colocaram Don Juan em cena. Assim sendo, é indispensável ter-se em mente que Don Juan é um libertino. No Império Romano, um libertino representava um escravo alforriado. No século XVII, nomeava-se assim aqueles que se alforriavam da moral e da religião.

No caso dos Don Juans kunderianos, a questão que se coloca é entender a imagem destes Don Juans, obter a sua experiência histórica e heróica, o seu enfrentamento das regras sociais e das políticas opressoras, verificar o que significa a sua libertinagem. Também precisamos saber de Don Juan o que ele sabe hoje sobre a experiência humana.

Não há aqui a menor intenção em resgatar os mais de trezentos anos de história deste adorável sedutor, pois além do tempo há também as múltiplas transformações e metamorfoses deste mito universal. O objetivo aqui é bem mais modesto, falar de modo transversal da questão do donjuanismo no mundo romanesco de Kundera, revelando neste percurso, situado como já falamos no interior de uma narrativa polifônica, uma grande variação de formas do sentimento amoroso e do desejo, indo do amor platônico ao erotismo sem sentimento. A figura de Don Juan que atravessa a prosa kunderiana não se destaca exatamente por suas aventuras eróticas, mas pelas infinitas possibilidades que sua figura possibilita: um olhar que emerge da polifonia narrativa e da estética descontínua das variações, as múltiplas espécies e possibilidades do amor. A figura de Don Juan representa uma provocação do autor aos leitores, na medida em que o amor é impiedosamente desmistificado pelo narrador, que o caracteriza como a última ilusão do nosso livre arbítrio. O autor designa as escolhas amorosas, em geral, como emanadas de uma certa nostalgia lírica de um sentimento unitário que já está irremediavelmente perdido. Essa nostalgia esconde a memória de um tempo lírico carregado de sonhos de uma harmonia universal e de imagens que nunca se confirmam como verdadeiras. Tudo isso em um fundo, por demais humano, que procura a segurança, que é por assim dizer a imagem e a semelhança de um mundo sem conflitos e sem contradições. Dito de outra maneira, o amor se refere a um tempo sem inquietude, que despreza a rápida variação do diabólico desejo. Portanto, o amor é o eco desta nostalgia, que aparece nas formas as mais variadas, é percepção desse atributo que nos permite observar que todas as situações amorosas do mundo romanesco de Kundera querem explorar, interrogar sob forma de arquétipos todas as imagens de Don Juan. Por outro lado, sugere que a outra pulsão, a sedução, vem do nosso inconsciente coletivo do qual ninguém escapa, sobretudo Don Juan. Como o próprio nos diz: “...as aventuras não são talvez de todo nossas, mas são de alguma maneira impostas do exterior”. (KUNDERA, 1968. p. 51).

Desde **A brincadeira** até **A cortina** há um fluxo don juanesco nas variações kunderianas, onde as possibilidades existenciais do amor e do seu par conjugado, o desejo, estão ligadas à exploração de questões identitárias cuja origem são a memória coletiva e a memória histórica. A estética do autor impõe que a cena erótica esteja em um lugar privilegiado, pois é nela que os temas históricos revelam os seus segredos mais importantes e profundos. O autor busca revelar detalhes que foram esquecidos pelos historiadores oficiais, detalhes que, para ele, só podem ser revelados pela narrativa romanesca. Portanto, do ponto de vista epistemológico está se falando “da dimensão histórica da existência humana” (KUNDERA, 1986. p.54) e não da Ciência da História.

Assim sendo, para além do tempo íntimo das suas personagens, o narrador procede a uma interrogação de natureza fenomenológica do papel do amor e do desejo, que pretende tornar nu o código existencial de toda a história existencial da cultura. Neste sentido, **A imortalidade** pode ser considerada um exemplo relevante em todo o contexto da obra, já que o texto navega entre o amor e o erotismo, ao mesmo tempo que revela nuances de obras literárias importantes.

A ironia kunderiana tem, na variação temática e no paradoxo, os ingredientes relevantes para assegurar a continuidade histórica da problemática do amor e do desejo, através da descontinuidade e ruptura narrativa. A primeira permite que vários Don Juans intervenham em um mesmo romance, parecendo como variações narrativas. A ruptura é o lugar próprio da voz reflexiva do narrador. Condições extremamente fecundas para o surgimento da figura de Don Juan, que através das suas funções estéticas, éticas, eróticas e históricas reflete o fluxo da existência. Com tantas funções em uma mesma figura, a interrogação kunderiana do don juanismo se transforma, ao mesmo tempo, em princípio de escrita e objeto temático, que desenha, por assim dizer, uma original síntese romanesca da obra (LE GRAND, 1995. p.179).

O Don Juan de Kundera é bastante metamorfoseado se o comparamos ao Burlador, de Tirso de Molina. Nos romances de Kundera há vários Don Juans de saias: Tamina, Sabrina, Laura, Agnès, Irena. É importante lembrar que o Don Juan de 1630 não seduzia, não amava. Suas vítimas é que se interessavam pela sua enigmática figura, seja por fragilidade social, seja por fragilidade moral (GONZALEZ, 2004. p. 24). Em volta da figura de Don Juan, cada época, criou as suas preferências predicativas, Don Juan Barroco, Don Juan Romântico, etc... Através destas interrogações sobre o desejo temos relações com o tempo e a repetição. O Don Juan de Tirso de Molina tem uma grande força trágica, Don Giovanni de Mozart é trágico e cômico. Nos últimos tempos as diferentes metamorfoses da figura são explorações sobre as contradições do mito, produzindo assim uma grande força de ironia e muita ambigüidade, deixando de lado a sua antiga dimensão trágica (RICHARD, 2003. p.178).

Cronologicamente falando, o primeiro Don Juan kunderiano foi Luvik de **A brincadeira**. Começa com a disposição trágica de vingar-se de Pavel ao conquistar Helena, mas ao final, pura ironia, Pavel fica indiferente à traição da mulher e Helena, tentando o suicídio, confunde laxante com tranqüilizantes. Helena não morre mas acaba no vaso sanitário com problemas de fluxos gastro-intestinais. Como não falar de Martin, de **Risíveis amores**, um Don Juan que não dá nenhum valor à conquista, porque sua mulher lhe espera todas as noites para o jogo de cartas. O que conta para esta personagem é a paquera, nada mais. Mas se retivermos aquilo que ele próprio nos diz em **A Arte do Romance**, os seus egos experimentais (personagens) são todos atletas sexuais, o que impõe a hermenêutica de que são todos Don Juans.

Dentre tantos há um incontornável, Thomas, de **A insustentável leveza do ser**. O romance começa descrevendo o perfil de um homem de pé que olha através de uma janela e não sabe o que vai fazer. Tenta estar no mundo, entretanto uma voz meditativa lhe afasta pouco a pouco. Do fluxo reflexivo deste homem será construída a narrativa, feita por um narrador que olha de fora e a tudo acompanha e reflete. O homem é um médico chamado Thomas, personagem principal deste romance de quatro personagens. O narrador nos diz: “Há muitos anos penso em Thomas. Mas foi a luz destas reflexões que o vi claramente pela primeira vez”. Esse personagem é totalmente descrito e/ou construído em favor das reflexões do narrador sobre o mito nietzschiano do eterno retorno. O narrador busca o código existencial da personagem.

Cirurgião é a especialidade da personagem, que entende a profissão como uma necessidade mental de explorar o corpo humano em seus limites extremos, onde mecanismos entram em contato com uma outra qualidade do ser. Manipula o bisturi de forma decidida e segura, cortando a matéria humana viva, precisa e regularmente. O seu dilema é a racionalidade, tomada em um contexto onde a razão é absolutamente inoperante. A sua formação lhe dá conta de que a racionalidade científica supõe a propriedade de repetição dos fenômenos que a ciência se propõe a estudar. Todavia, a questão que o preocupa escapa de modo irreversível ao paradigma da racionalidade científica. Sua reflexão chega ao seguinte paradoxo: nós nunca sabemos aquilo que vamos fazer, e desta forma, nunca

teremos uma base consistente para analisarmos, comparativamente, aquilo que fazemos com aquilo que poderíamos ter feito. As decisões humanas, seguindo esta linha de raciocínio, jamais estariam à altura das intenções humanas. Pior, o humano envelhece na inexperiência. Portanto somos incapazes de dar um sentido às nossas existências, já que aquilo que se produz uma única vez não conta: “uma vez não conta”.

O narrador autoral descreve a personagem, que emerge claramente das suas reflexões e consequentemente estabelece juízos sobre os seus procedimentos. A personagem vive um movimento pendular do espírito que balança entre diversas hipóteses de interrogação, de dúvida e de retorno. Assim, “uma vez não conta” (*einmal ist keinmal*) serve de metáfora para a introdução do mito nietzschiano do eterno retorno. Nietzsche apresentou sua idéia de eterno retorno como uma profecia ligada à hipótese científica derivada das especulações cosmológicas dos Pré-socráticos, fundada num universo mecanicista sem começo nem fim. Isso está associado a uma vontade individual, a vontade de poder, ligada a um dínamo auto gerado o qual implica em enormes conseqüências. O narrador reflete: “existem muitos filósofos embaraçados”, e afirma que o seu interesse pela questão não é exatamente teórico, mas prático, existencial. O narrador se serve deste mito como matriz imaginativa da existência. Em um texto teórico Kundera afirma que o romance é “a grande forma da prosa, onde o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim os grandes temas da existência” (KUNDERA, 1986. p. 46). O texto de Nietzsche procura reagir ao niilismo europeu, com o seu efeito paralisante provocado pelo agostiniano tempo linear, desvitalizado, ou ainda, desprovido de sentido, pela retirada dos pressupostos judaico-cristãos. Assim sendo, se o finalismo revelador de Agostinho não existe ou não funciona mais, a ética da existência com um fim perde o sentido, cumpre imaginar o papel da repetição como papel regenerativo. Dionísio tem que se opor ao crucificado. O narrador complica ainda mais o contexto existencial do romance fazendo entrar Epicuro, filósofo materialista grego, para quem só há uma única existência e para quem o humano precisa saber não ser por toda a eternidade (EPICURO, 1994. p.196). Depois faz entrar Parmênides, filósofo Pré-socrático, que interpretava o mundo em pares: claro/escuro, grosso/fino, quente/frio, ser/não-ser. Assumindo como positivos: quente, claro, fino, ser. O narrador faz emergir atrás do pensamento de Thomas o leve e o pesado, fazendo com que constantemente essas categorias mudem de papel, trazendo assim a situação perversa e angustiante dos paradoxos (BENERJEE, 1990. p. 216).

Do ponto de vista da personagem as questões são muitas. O que escolher: o leve ou o pesado? O que é a sabedoria? A maturidade é alcançável? O acesso a tudo isso se dá pela repetição? Todas essas questões fazem parte de uma aposta metafísica que o narrador faz à sua personagem, de forma que Thomas se esforça para buscar uma resposta e o narrador ri da sua performance. Se compararmos Thomas ao Don Juan de Tirso de Molina, veremos que todas as vezes que ele faz apenas uma vez, fica muito próximo da figura de 1630, mas quando o vemos envolvido por Sabrina e por Tereza, o percebemos bem mais complexo e distante. É um Don Juan que desafia a praga epicuriana e volta à Sabrina, se referencia buscando a amizade universal. Já com Tereza é um Don Juan que se apaixona e se assume cotidiano, o que torna a sua leveza insuportável.

A atividade sexual não é necessariamente uma atividade erótica, quando é rudimentar não é erótica, é apenas carnal, animal. Eróticas são apenas as atividades sexuais que têm fundamento no prazer e na transgressão (BATAILLE, 1957. p. 189). A transgressão quando produzida pelo prazer constrói uma concepção nova: “Não é o prazer, o gozo, a paixão. A excitação é que é o fundamento do erotismo, seu enigma mais profundo, sua palavra chave.” (KUNDERA, 1986. p. 160).

Como foi falado acima, por hipótese, Don Juan é um libertino. No mundo romanesco de Kundera, essa personagem respeita a hipótese mas assume contornos particulares, pratica a libertinagem em um mundo lírico contido entre o amor e o desejo, não busca necessariamente a consumação carnal, mas o jogo da transgressão, buscando aquilo que Kundera chama de erótico.

Conclusão

Assim os egos experimentais de Kundera vivem em um mundo onde os limites extremos são o amor e o desejo, cuja a ética é o erotismo em diferentes formas. Todas as experimentações humanas contidas neste mundo são descritas de modo descontínuo e em forma de variações pelo narrador, onde tudo passa pelo crivo reflexivo do narrador. Em **Os testamentos traídos**, texto teórico, Kundera afirma que todo romance precisa captar a realidade e mostrar ao leitor a importância do autor, para em seguida afirmar que:

O que é um indivíduo? Onde reside a sua identidade? Todos os romances procuram uma resposta a estas questões...Mas a ação escapa a seu autor, se volta quase sempre contra ele. (KUNDERA, 1993. p.21-22).

Suas personagens são exilados e libertinos, são aqueles que partem e se encontram solitários, por isso são egos experimentais. São Don Juans pintados em um fundo falso por um artista *naif*. Percebem a ironia e o riso emanados da percepção incompleta de suas ações. O narrador é um exilado do mundo.

Considerando o romance como a metáfora de um jogo, não podemos considerar as personagens o sujeito do romance (GADAMER, 2004. p. 163). Somos, então, tentados a dar a função de sujeito ao autor. Todavia, a estética que se constrói na obra romanesca de Kundera é aquela de um mundo onde Deus não está mais. Somando-se a isso a prática do narrador (de tudo revelar ao leitor) Kundera acaba por nos levar a pensar que a obra só se fecha com o entendimento do leitor. Portanto, o entendimento da obra é plural, fundado na multiplicidade da lógica doméstica (MAFFESOLI, 1999. p.96). Assim sendo, as possibilidades de entendimento do mundo romanesco de Kundera são múltiplas e inesgotáveis. Entretanto, a mística das imagens nos permite entender que os Don Juans de Kundera buscam alguma compreensão da dualidade corpo e alma dentro de uma concepção de mundo hedonista e subterrânea.

A voz filosófica do narrador faz apenas colocar as dúvidas contemporâneas em dois níveis: o mundo do narrador e o mundo das personagens. Ela prova e testemunha a incompletude que faz a beleza da existência humana. Buscando a verdade, que sempre vai se revelar incompleta, a voz filosófica mas não consegue chegar à verdade singular de que vários filósofos falaram. Mas produz um questionamento filosófico análogo ao que fazia Dennis Diderot no século XVIII. Ao intervir no romance, o narrador provoca um processo reflexivo sobre o realismo do romance, que acaba por dar credibilidade existencial às personagens (MAIXENT, 1998. p. 287).

Mas apesar dos limites, a voz filosófica do narrador permite que aspectos até então desconhecidos das personagens sejam revelados. Lembrando que uma das dificuldades na compreensão do mito de Don Juan são os aspectos da personalidade da personagem, fica bastante claro que a narrativa kunderiana avança neste domínio. O sentido da busca do ser em um mundo onde Deus não está mais, onde o progresso não é mais o ponto de fuga da História, onde o homem não pode ser mais o centro do universo e onde a linguagem não remete mais às coisas, não pode ser outro que não a busca da falta de sentido, o novo sentido do ser. O círculo se fecha em um mundo onde a imagem parou de ser espelho que representa a realidade. Tudo fica sem significado completo, trazendo um indivíduo angustiado pela sua incompletude, imerso na solidão, sem nenhuma compaixão. O mundo romanesco de Kundera é um mundo sem sentido, é o mundo pós-moderno das multitudes, fundado na ética da indiferença.

A multitude que o mundo contemporâneo gera não pode de forma alguma co-habitar. O mundo para poder ser múltiplo e democrático teve que assumir um quebra-cabeça composto de vários mosaicos, onde em cada um deles vive um grupo social. Alguns são tão diferentes entre si que se co-habitassem, como queria o paradigma da modernidade, viveriam em guerra. Para entendê-lo, ao invés de uma análise antropológica, Kundera propõe variações narrativas e um observador exilado no mundo.

A sabedoria do mundo romanesco de Kundera é mostrar todas as variações existenciais da nossa era, revelando que a identidade do eu é incompleta, que a lembrança pode significar esquecimento, que a indiscrição se torna a cada dia uma realidade cultural, que o individualismo moderno está morto.

Assim a voz filosófica do narrador kunderiano, observando os seus egos experimentais, Don Juans, cujas memórias têm como função o esquecimento, percebe que todos eles oscilam entre o amor e o desejo. Nota que como não lembram mais, a experiência humana perde o seu valor ontológico. Portanto, brincam inventando a transgressão. Praticam sem cessar a repetição, perdendo assim qualquer possibilidade de sentido. Para essa voz, filosofar é uma forma de constatar, pela observação das personagens, a existência de imensos paradoxos em nossas vidas. Conclui que esse paradoxos são terminais, deixando evidente o crepúsculo dos tempos modernos.

Referências Bibliográficas

- [1] Bataille, George, *L'érotisme*, Paris, UGE, 1957.
- [2] Bernerjee, Maria Nemcova, *Paradoxes Terminaux*, Trad. do inglês Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1990.
- [3] Chvatik, Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Trad. do alemão Bertrand Lortholary, Paris, Gallimard, 1995.
- [4] Epicuro, *Lettres, maximes, sentences*, Paris, Poche, 1994.
- [5] Gadamer, Hans-Georg, *Verdade e Método I*, Trad. do alemão Flávio Paulo Meurer, Petrópolis, Vozes, 2004.
- [6] González, Mario, Estas são as minhas horas, In: Tirso de Molina, *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, Trad. do castelhano Alex Cojorian, Brasília, Circulo de Brasília, 2004.
- [7] Kundera, Milan, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1967.
- [8] _____ *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1968.
- [9] _____ *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1973 a.
- [10] _____ *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, 1973 b.
- [11] _____ *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1978.
- [12] _____ *L'art du romain*, Paris, Gallimard, 1986.
- [13] _____ *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1985.
- [14] _____ *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1989.
- [15] _____ *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- [16] _____ *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.
- [17] _____ *L'identité*, Paris, Gallimard, 1997.
- [18] _____ *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003.
- [19] _____ *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005.
- [20] Le Grand, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995.
- [21] Maffesoli, Michel, *No fundo das aparências*, Trad. do francês Bertha Halpern Gurovitz, Petrópolis, Vozes, 1999.
- [22] Maixent, Jocelyn, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera*, Paris, PUF, 1998.
- [23] Richard, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, 2003.

¹ **Autor**

Wilton BARROSO FILHO, Prof. Dr.
Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Letras (IL)
Departamento de Teoria Literária (TEL)
Programa de Pós-graduação em Literatura.
Wbf@unb.br