

Milan Kundera: *uma literatura dos paradoxos terminais da modernidade*

Maria Veralice Barrosoⁱ (UnB)

Resumo

A expressão *Paradoxos Terminais da Modernidade* foi cunhada pelo escritor tcheco Milan Kundera para designar o tempo do qual participou como sujeito histórico. A estética romanesca kunderiana se configura enquanto possibilidade de reflexões sobre o mundo paradoxal que teria se constituído por força das catástrofes que se afiguraram no decorrer do século passado. Ao longo de uma prática literário-reflexiva, por meio de suas personagens dom-juanescas, Kundera constrói e traz para o âmbito da literatura paradigmas que apontam para uma nova sensibilidade estética. Com o objetivo de buscar compreender o que e como Don Juan nos fala a respeito das experiências dos homens e mulheres de seu tempo e daqueles que ultrapassaram os limites da modernidade, a presente proposta de comunicação procura lançar um olhar crítico reflexivo sobre os don juans que percorrem o “mundo romanesco de Milan Kundera”.

Palavras-chave: Paradoxo terminal, Don Juan, Modernidade,

1 Introdução

Ancorado em uma tradição do romance moderno 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, e se utilizando de uma configuração estética pautada na experimentação das possibilidades da existência, Milan Kundera estreia no universo da ficção romanesca no final da década de sessenta com o livro *A brincadeira*. Embora tenha se aventurado pela poesia e pela dramaturgia, escolhe a narrativa como espaço para observar e pensar a existência no que denominou de *Paradoxo Terminal da Modernidade*.

Retomando o pensamento de Roland Barthes do final dos anos cinquenta do século passado, Hutcheon afirma que este já identificava correntes que se propunham a desafiar “tudo o que é “óbvio” e “natural” em nossa cultura – ou seja, tudo o que é considerado como universal e eterno, e, portanto, imutável” (1991, p. 25). Sugerindo a necessidade de questionar e desmistificar para só depois trabalhar pela mudança, os autores dessa época segundo Hutcheon, foram precursores de formação ideológica para muitos artistas dos anos 80. Os Paradoxos terminais da Modernidade anunciados por Milan Kundera, participam desse cenário captado pela leitura de Hutcheon sobre o pós-moderno, contudo, ele se apresenta como algo próprio da escrita romanesca desse autor.

2 Os Paradoxos Terminais da Modernidade

Fundada em uma observação histórico-filosófico-literária, a noção de Paradoxo Terminal sobre a qual opera Kundera, refere-se, sim, ao período limítrofe entre dois mundos ou dois modos de pensar: o moderno e o pós-moderno. Mas do ponto de vista histórico e filosófico, a narrativa kunderiana desenvolvida nos paradoxos terminais procura pelo sujeito ou pela condição dele dentro da História; já do ponto de vista estético-literário, o autor parece se dar conta de que para narrar as experiências conflituosas desse sujeito seria necessário testar novas possibilidades, buscar recursos estéticos que dessem conta de representar a problemática existencial que se afigurava no crepúsculo da modernidade.

Reconhecendo a primazia da noção de paradoxo terminal para a ficção produzida por Milan Kundera, Maria Nemcová Banerjee (1993) consegue identificar quatro paradoxos terminais na concepção kunderiana do termo. Os dois primeiros englobam a falência total das posições estabelecidas por Descartes. Eles trariam para o centro do debate o homem que, por meio da razão, impunha seus domínios à natureza, este mesmo homem que no século XX celebrou o poder da máquina e agora, paradoxalmente, se encontra dominado por ela.

Já os dois outros paradoxos de Kundera, segundo Banerjee, revelam a decadência do ser para a História da Europa e se mostrariam pelo sonho de uma humanidade unida vivendo em paz na confortável casa solidamente construída por uma providência criada pelos homens, mas que contraditoriamente se afunda na monstruosidade de duas grandes guerras mundiais. Banerjee salienta que o resultado 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. (1993:15)

Das considerações de Banerjee e do que o próprio Kundera afirma em *A arte do romance* (1988), depreende-se que os paradoxos terminais identificados pelo escritor são próprios de sua escrita inserida em uma época que se fez fundamental para a reconfiguração de práticas e pensares, cujo desenvolvimento se deu efetivamente por mais de trezentos anos na história da humanidade. Não é por acaso então que, estrategicamente, Kundera retoma como texto fundador de seu fazer literário a figura mítica e lendária que nasceu com a modernidade e toda ela atravessou: Don Juan¹.

Don Juan: uma figura moderna

Encerrando em si a maldade e a perfídia, que antiteticamente desafiavam a candura e a cortesia, duas virtudes do amor cavalheiresco que vigorou desde o século XII, Don Juan irrompe por detrás das cortinas no momento em que, segundo Denis de Rougemont, “os 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).

Don Juan Tenório foi trazido a público no século XVII, pelas mãos do Frei Gabriel Téllez, Tirso de Molina. No centro do poder que lhe era conferido na peça espanhola, *El*

1 Em respeito ao texto original do Espanhol, adoto a grafia Don Juan e não Dom Juan, como comumente se encontra grafado em língua portuguesa.

Burlador de Sevilla e convidado de piedra, ele desafiou os valores éticos, morais e religiosos da sociedade seiscentista. De acordo com Mário González (2010), inescrupulosamente Don Juan desnudou, aos olhos do público, as mazelas sociais e a fragilidade de caráter dos homens e mulheres de seu tempo. Ao fazer isso, transformou em objeto de riso, não somente os homens traídos ou as mulheres por ele burladas, mas, sobretudo, as instituições que zelavam pelo rigor no cumprimento de tais valores: o clero e a nobreza.

De acordo ainda com Mario González, ao desafiar as instituições, Don Juan Tenório expôs aos olhos do público “o desejo do ser humano de ditar a própria lei e de executá-la sem ser punido por isso” (2010 p.427). Dialogando com Renato Janine Ribeiro (1988), González deixa entrever que as ações desse sedutor revelavam a necessidade de poder dada pela capacidade de articular, de tramar e de burlar, adquirida perante a consciência advinda com o atributo da razão.

Com Don Juan Tenório, Tirso de Molina celebra o homem que desde Rabelais no século XVI, pelo grotesco, era reconhecido como para além da alma. O ser que emerge na representação do mito dom-juanesco de Molina não é mais tão somente imagem e semelhança de Deus, mas sim o sujeito que pensa, que demonstra desejos e vontades e, racionalmente, como diria Descartes, ou “diabolicamente”, como diria Agostinho, é capaz de operar escolhas e, portanto, de criar “estratégias” para atrair, encantar, desencaminhar ... seduzir.

Don Juan Tenório faz parte de um sistema que transcende a fé inabalável do medievo e se encaminha para o dialético moderno. No sistema no qual é gerado, o sujeito se encaminha para a contradição dialética que, no século XIX, seria reformulada por Hegel pressupondo a tese, a antítese e a síntese. Mesmo com Hegel, o sujeito se confrontaria com duas possibilidades: a tese e suas contradições. A análise dessas contradições visava necessariamente à síntese, ao acordo, ao consenso.

Depois de, entre várias outras barbáries, sentir na pele o terror de duas grandes Guerras Mundiais e as intervenções totalitárias em seu país, Milan Kundera, se dá conta de que a necessidade do consenso, propagada pela modernidade, leva não somente ao debate, pois, como se viu no decorrer do século XX, na impossibilidade do consenso, gera-se o embate. Assim, tal qual Don Juan Tenório, os don juans kunderianos habitam um mundo em transição, mas de acordo com Hutcheon, o mundo que não é totalmente outro, e nem mais o do consenso. Desse modo, enquanto aquele, por meio do riso demolidor, anunciava uma ruptura para com os valores pré-existentes, por meio desses, a problematização substitui a demolição.

Desse modo, enquanto no despontar da modernidade as ações demolidoras de Don Juan Tenório se encaminharam no sentido de revelar, apontar e desmascarar a fragilidade e a hipocrisia dos valores vigentes, fazendo sobressair uma arte de caráter direto e corrosivo, nos Paradoxos Terminais da Modernidade, agindo como “egos experimentais”, os don Juans Kunderianos fazem sobressaltar uma literatura de caráter experimental, cujo fazer é encarado “como 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).

3 ‘O simpósio’: as possibilidades de Don Juan nos Paradoxos Terminais

A primeira fase da obra kunderiana caracteriza-se por uma espécie de tomada de consciência no sentido de que, para representar a degradação dos valores modernos, era preciso buscar novas formas, testar novas possibilidades estéticas, criar personagens – “egos experimentais” -, capazes de fazer refletir sobre a condição humana nesse universo de reconfiguração de práticas e pensares. Assim, ao mesmo tempo em que busca, incessantemente, Kundera também testa elementos e recursos estéticos que lhe permitam representar, por um lado, a condição humana nos paradoxos terminais e, por outro, o que se passa no âmbito do romance enquanto gênero próprio da modernidade e que agora se vê como espaço de representação e reflexão da existência no crepúsculo paradoxal dessa mesma modernidade.

Reconhecendo a impossibilidade de existência de Don Juan num mundo que caminha para relativização do princípio, e sobre o qual “as paixões e os sentimentos flutuam no espaço como uma pluma” (1985, p. 114), Havel, personagem do livro *Risíveis amores*, fala-nos da substituição do “Grande Conquistador” pela figura do “Grande Colecionador”, aquele que, segundo Havel, “introduziu o erotismo na ronda da banalidade”(1985, p.113).

Interligado pela temática do riso *versus* a sedução, *Risíveis amores* é a segunda publicação prosaística de Kundera e se constitui numa coletânea composta por sete contos independentes. Acertadamente, Banerjee sugere que essa obra se apresenta como uma espécie de esboços de personagens que, tanto do ponto de vista temático quanto estético, mais adiante seriam problematizados com maior vigor e complexidade nos romances do escritor.

Em *O simpósio*, quarto conto do livro, a narrativa se abre com a leveza da voz do narrador que anuncia: “a sala de plantão (em qualquer setor de qualquer hospital de qualquer cidade) reuniu cinco personagens e misturou seus gestos e conversas, num episódio ridículo e, por isso, ainda mais belo” (KUNDERA, 1985, p.95)

Construído sobre o selo da ironia impresso na voz do narrador, nesse conto, Kundera retoma a estrutura dos diálogos platônicos de *O banquete* ao mesmo tempo em que lhe empresta um formato teatral. Apresentado em cinco atos², os diálogos entre os cinco personagens - Dr Havel, Elisabeth, Fleischman, o Chefe e a Doutora - transmutam do tema do amor para o da conquista e do erotismo.

A estrutura narrativa, bem como os 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 as quais ele abrira as cortinas na peça de Tirso de Molina, também não nos são mais possíveis. Assim, seguindo a constatação do Dr Havel, segundo a qual à figura do “Grande Conquistador”, sucede-se a figura do “Grande Colecionador”, dá-se conta do quão desastrosas, ridículas e pretensiosas são as ações dom-juanescas de Fleischman, do Chefe e do

2 Embora exista a afirmação do autor de que o formato do conto se relacione com uma partitura musical, ela pode ser perfeitamente associada a peça teatral de onde emergiu a figura de Don Juan no século XVII.

próprio Havel no mundo que se descortina para além dos modelos modernos.

A começar pela relação deles com a enfermeira Elizabeth. Após ser rejeitada pelos três, a enfermeira é encontrada desfalecida no quarto de descanso do hospital. Passado o susto, ao constatar que a vida da enfermeira estava a salvo, acompanhados pela colega a Doutora - uma bela mulher na casa de “seus trinta anos” -, os três médicos se reúnem e após alguns comentários, seguem-se então teorias que procuram justificar e entender o que acontecera à Elizabeth.

Enquanto 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 -, 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.

Se frente à vaidade dos três homens - os quais, ingenuamente, ainda se vêem como detentores do poder da sedução -, a conclusão da Doutora reduz a nobreza da tragédia ao risível da comédia. É também na relação com a médica que as pretensões dom-juanescas de cada um deles se desmoronam e se tornam definitivamente ridículas. Pois ao mesmo tempo em que mantém um relacionamento amoroso com o Chefe casado e desperta suspiros no jovem médico Fleischman, ela desafia e demonstra certo desprezo pelas ações e posições de “Grande Conquistador” que identifica na figura do Dr Havel, ainda que ele próprio, as negue.

Assim, a vaidade do jovem Fleischman faz com 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 certificar. Do alto de sua certeza, apenas sentencia: “_Sabia que você viria.”! Breve pausa e, em seguida ouve-se “_Não era tão difícil adivinhar – respondeu o chefe – Prefiro urinar na natureza a fazê-lo em instalações modernas, que são infectadas.” (1985, p.105)

Já em um encontro particular com o Dr Havel, a Doutora conclui finalmente a comédia da qual participam os três conquistadores. Após um longo discurso no qual 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 os quais, além de ridicularizar o amante casado, agem diretamente na fragilidade dos princípios anunciados por aquele que deixou de ser o Grande Conquistador para assumir o papel do Grande Colecionador. As palavras irônicas do narrador quando sentenciam, “sentou-se no colo de Havel e começou a desabotoar sua roupa.” “E o que fez Dr Havel?” – “Ah! Que pergunta...”, destronam por completo a ideia de princípio, de valores, de verdade que sustentaram as relações na modernidade.

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. Não menos irônica é a posição de Havel que embora reconheça a banalidade e a leveza dos sentimentos no mundo do grande colecionador, ao ser testado, 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 imaginário moderno, como também transforma em objeto de riso as pretensões dom-juanescas dos três supostos conquistadores.

Ao dotar, discretamente, a figura feminina da Doutora com os atributos da sedução ardil 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.

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, “Fleischman é um adolescente atirado a pouco tempo no mundo incerto dos adultos. 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.”(KUNDERA, 1985, p.126) Longe de encarnar um ser subversivo da ordem vigente, um revolucionário, como Don Juan Tenório o foi na aurora da modernidade, em suas mais diversas possibilidades, os don juans de Kundera se apresentam como seres fragmentados, confusos, frágeis, em busca si mesmo na relatividade do mundo que se anuncia.

Conclusão

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” (Hutcheon,1991, p.28), nem tão pouco visa ao rompimento definitivo com os valores aos quais representam. No caso dos don juans de Kundera, paradoxalmente, a paródia “incorpora e desafia aquilo a que parodia.” (HUTCHEON, 1991,p.28) e mais do que desafiar, acredito, 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.

Se no conto “O simpósio” Kundera reafirma - aquilo que pretendia a personagem de

Tirso de Molina ao valorizar substancialmente o material e não o ideal - a impossibilidade do amor “absoluto” pensado por Platão, ele também ri das pretensões Dom-Juanescas 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. Mas à guisa de conclusão a pergunta que inquieta é: Por que então retomar Don Juan?

Por que ele rompe com uma tradição? Por que habita um mundo em transição tal qual os conquistadores de Kundera? Por que perpassou toda a modernidade, sendo portanto uma espécie de espelho dela, refletindo os problemas e conflitos existenciais dos sujeitos que a habitaram? Ou, por que ainda há uma discussão sobre corpo e espírito por resolver? Dificilmente as respostas para as questões levantadas serão encontradas ou dadas como verdade. Porém, não nos parece absurdo dizer que todas elas não só perpassam, como também justificam a retomada de Don Juan na obra kunderiana. Contudo, estamos certos de que algo mais complexo move as ações do autor frente a essa personagem..

No conto analisado, Kundera não nega nem a conquista nem a sedução, ele apenas as subverte, mostrando que o que chegou ao fim não foi nem uma nem outra, mas sim os modos e meios pelos quais elas acontecem. Com a insistência da personagem de Don Juan no conjunto da obra, o autor se permite, em vez de negar, testar as possibilidades da sedução no mundo que se abre para além da modernidade. O escritor parece se dar conta de que na nova organização que se vislumbra dos Paradoxos Terminais, a sedução nunca esteve tão presente. Pois a capacidade de convencer o outro não ocorre mais tão somente por meio da comprovação científica ou da força, ela se fortalece, sobretudo, pelo debate. Nessa nova ordem que se inaugura nos círculos da política, da economia, da cultura, as relações são reguladas não mais pelo poder da força contida na verdade científica ou naquela do embate, mas sim pelo poder do debate. Obtém sucesso quem consegue conquistar o outro por meio da imagem, da palavra.

Nesse sentido, certo da vitalidade da sedução em nossos dias, Kundera testa as muitas possibilidades dos seus sedutores e, ao mesmo tempo, faz de suas narrativas um espaço de sedução. Ele não só subverte os códigos ditados pela personagem do passado, como também, ao fazê-lo, necessariamente, desconstrói e, de modo audacioso, brinca com e subverte os espaços e códigos tradicionais da narrativa moderna. Seja por meio da temática, seja pela escolha dos recursos estéticos, Kundera confirma a afirmativa de Perrone-Moisés segundo a qual,

A conclusão inevitável parece ser a de que, em nossos dias, só os sedutores da linguagem, aqueles que desviam de seu modo estereotipado de significar, que burlam os sentidos imobilizados e perturbam os sistemas dogmáticos da comunicação, prosseguem, a seu modo, a carreira literária de Don Juan Tenório (PERRONE-MOISÉS, 1988, p.141)

Referências Bibliográficas

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.

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.

GONZÁLEZ, 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)*. São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

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

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.

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.

_____. *A brincadeira*. Trad. Teresa. Bulhões C. da Fonseca e Ana Lúcia Moojen Andrada. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

XII Congresso Internacional da ABRALIC
Centro, Centros – Ética, Estética

18 a 22 de julho de 2011
UFPR – Curitiba, Brasil

_____. *Risíveis amores*. Trad. Tresa Bulhões C. da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

MOISÉS, Leyla Perrone. Don Juan Na literatura de hoje. In. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. (Org) Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

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

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tr. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

RIBEIRO, Renato Janine (Org). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

i] AUTORA

Maria Veralice Barroso – Doutoranda pela Universidade de Brasília - UnB
mariaveralice@ig.com.br