



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ALINE DO PRADO ALEIXO SOARES**

***LA LENTEUR*, DE MILAN KUNDERA: UM ROMANCE DE  
PÁGINAS MUITO BOBAS**

**CAMPINAS,  
2020**

**ALINE DO PRADO ALEIXO SOARES**

***LA LENTEUR*, DE MILAN KUNDERA: UM ROMANCE DE  
PÁGINAS MUITO BOBAS**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Teoria e  
História Literária na área de Teoria e Crítica  
Literária**

**Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa**

**Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna  
Aline do Prado Aleixo Soares e orientada pela Profa. Dra. Cristina Henrique da  
Costa.**

**CAMPINAS,  
2020**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

So11L Soares, Aline do Prado Aleixo, 1992-  
*La lenteur*, de Milan Kundera : um romance de páginas muito bobas / Aline do Prado Aleixo Soares. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Kundera, Milan, 1929-. *La lenteur*. 2. Ficção francesa. 3. Narrativa escrita. 4. Crítica literária. I. Costa, Cristina Henrique. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Milan Kundera's *La lenteur* : a novel of pages that are too silly

**Palavras-chave em inglês:**

Kundera, Milan, 1929-. *La lenteur*

French fiction

Narrative writing

Literary criticism

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Jefferson Cano

Pablo Simpson Kilzer Amorim

**Data de defesa:** 08-05-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1671-1563>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5548976577061112>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Cristina Henrique da Costa**

**Jefferson Cano**

**Pablo Simpson Kilzer Amorim**

**IEL/UNICAMP  
2020**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

Para Tereza  
*(in memoriam)*

O presente trabalho foi realizado com apoio da  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de  
Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de  
Financiamento 001

## RESUMO

Este trabalho propõe uma análise do romance *La lenteur* (1995), de Milan Kundera, sob o prisma de suas três dimensões: retórica, ideológica e estética. Para dar conta desta tarefa, e partindo do fato que a produção de estudos críticos sobre esta obra em particular é praticamente inexistente, somos levados a observar que a fortuna crítica do autor tem estudado seus romances segundo as prescrições dadas por ele mesmo em sua produção não-ficcional. Tais prescrições do autor resultam numa abordagem totalizante de sua obra que tem se imposto como forma única de interpretar seus textos de ficção. Dialogando com a crítica e analisando a forma como ela acata as recomendações do próprio Kundera, propomos lidar com a produção ensaística do escritor não pelo ângulo de suas eventuais concepções gerais de literatura, e sim enquanto deliberada construção de um projeto literário pessoal marcado por uma forte voz autoral a serviço da mistificação de sua figura. Tal voz é também colocada em ação no romance que tomamos como objeto de estudo, no qual um narrador em primeira pessoa confunde-se à imagem já cristalizada do autor e narra as histórias de suas personagens a partir de uma posição de distância e autoridade, exibindo uma visão de mundo baseada numa negatividade que recusa valores contemporâneos e prega o retorno a valores de um passado idealizado. A proeminência da voz autoral kunderiana que assombra o cronotopo romanesco de *La lenteur* passa a ser, neste sentido, o ponto de partida de nossa interpretação de todas as instâncias constitutivas deste romance. Assim, nosso trabalho assume-se como um exercício de crítica para buscar as perguntas e as respostas que o texto kunderiano, exemplificado no romance de 1995, pode suscitar em seu leitor.

**Palavras-chave:** Milan Kundera, romance francês, narrativa, crítica literária.

## ABSTRACT

This work proposes an analysis of the novel *La lenteur* (1995), by Milan Kundera, under the prism of its three dimensions: rhetoric, ideological and aesthetic. To cope with this task, and starting from the fact that the production of critical studies on this particular work is practically non-existent, we are led to observe that the author's critical fortune has studied his novels according to the prescriptions given by himself in his non-fictional production. Such author's prescriptions result in a totalizing approach to his work that has been imposed as the only way to interpret his fictional texts. Dialoguing with the critic and analyzing the way in which it follows Kundera's recommendations, we propose to deal with the writer's essayistic production not from the angle of his eventual general conceptions of literature, but as a deliberate construction of a personal literary project marked by a strong authorial voice at the service of the mystification of his figure. Such a voice is also put into action in the novel we take as our object, in which a first-person narrator confuses himself with the author's already crystallized image and tells the stories of his characters from a position of distance and authority, presenting a world view based on a negativity that rejects contemporary values and preaches the return to those of an idealized past. The prominence of the Kunderian authorial voice that haunts the novelistic chronotope of *La lenteur* becomes, in this sense, the starting point of our interpretation of all the constituent instances of this novel. Our work takes itself as an exercise of literary criticism that seeks the questions as well as the answers that the Kunderian text exemplified in the 1995 novel may raise in its reader.

**Keywords:** Milan Kundera, French novel, narrative, literary criticism.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 .....	19
Adentrando o vestíbulo da crítica kunderiana .....	19
1.1 Fortuna Crítica.....	21
1.1.1 Um leitor de Kundera na Escola de Praga.....	23
1.1.2 A última tarde de Agnès: a crítica de François Ricard.....	26
1.1.3 Sobre a circularidade em Kundera: Vladimír Papoušek.....	34
1.1.4 Lendo Milan Kundera com Boyer-Weinmann .....	36
1.1.5 A crítica de Kundera no Brasil.....	45
CAPÍTULO 2 .....	48
<i>La lenteur</i> ou “ <i>Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir</i> ”: novas aproximações do texto kunderiano .....	48
2.1 A expressão de Kundera como autor ou o “eu do romancista” .....	52
2.1.1 O “ensaio” kunderiano: uma teoria que não é teoria.....	53
2.1.2 A galofilia: uma estratégia de inserção na <i>Weltliteratur</i> .....	59
2.1.3 A voz kunderiana como estratégia retórica.....	65
2.2 Ler Kundera sob o prisma da mistificação .....	71
2.3 Milan Kundera, “ <i>le savant tchèque</i> ” .....	76
CAPÍTULO 3 .....	80
Uma leitura de <i>La lenteur</i> pelo prisma da libertinagem .....	80
3.1 <i>Point de lendemain</i> como um ideal de libertinagem .....	81
3.1.1 <i>Point de lendemain, point de morale?</i> .....	83
3.1.2 “ <i>La lettre tue, l’esprit vivifie</i> ”: a lição de <i>Point de lendemain</i> .....	86
3.2 <i>La lenteur</i> como espelho de <i>Point de lendemain</i> .....	89
3.2.1 A análise do hedonismo pelo narrador kunderiano.....	92
3.2.2 Fracasso do erotismo e exaltação da violência em <i>La lenteur</i> .....	94
3.2.3 Incursão: sobre o destino feminino em <i>La lenteur</i> .....	101
3.2.4 O <i>boudoir</i> libertino subvertido .....	105
3.3 O que restou da libertinagem? .....	111
CAPÍTULO 4 .....	114
<i>La lenteur</i> e o malogro da forma romanesca .....	114
1 O cronotopo do castelo .....	114
2 O plurilinguismo na composição do gênero romanesco.....	120

3 Pensar o romance a partir da intriga .....	125
4 Breves considerações acerca da dimensão ética do romance .....	134
CONCLUSÃO IMPERTINENTE .....	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	142

## INTRODUÇÃO

Milan Kundera, escritor de origem tcheca e nacionalidade francesa, é autor de uma obra que goza de reconhecimento internacional. Seu nome se associa, no imaginário literário mundial, às suas origens centro-europeias e ao lugar ocupado no universo literário por seus romances, muitas vezes associados à sua antiga condição de exílio. A identificação de Kundera com sua origem conflita com muitos de seus escritos, os quais estabelecem um cânone literário europeu que ultrapassa as barreiras geográficas e linguísticas de seu universo referencial inicial e reescrevem a história da literatura a partir do ponto de vista do romance, o qual é definido por meio de ideias universalistas, isto é, como forma de exploração das “principais questões da existência humana”.

Ora, ao tentarmos desenhar a trajetória do autor, vemo-nos diante de um impasse. Mesmo que não adotemos uma leitura biográfica de sua obra – o que seria, além do mais, uma traição aos “testamentos” kunderianos –, achamos necessário recorrer ao contexto da primeira entrada de Kundera no mundo literário francês e da imigração do autor para a França a fim de compreendermos o estado a partir do qual é possível pensar a sua obra hoje. No entanto, do lugar de onde partimos em nossa pesquisa, as informações sobre o autor são escassas, especialmente devido aos tabus criados pelo próprio autor acerca do tratamento crítico a ser dado à sua obra. Ao crítico que escolha trabalhar com ela impõem-se as seguintes proibições: da divulgação de informações biográficas acerca do autor, da tradução livre da obra, e da publicação de fragmentos não-autorizados. Tal fenômeno de “restrição”, chamado por Martine Boyer-Weinmann (2009, p. 48) “tripla proibição”, acresce-se, no caso de Kundera, com a questão sensível da remodelagem do passado literário do escritor por suas próprias mãos, com a rejeição de toda a sua produção anterior a *La Plaisanterie*, a qual incluía poesia e teatro.

O autor expressa o desejo de controlar sua obra diversas vezes e sob variadas máscaras: seja por meio de afirmações diretas (por exemplo, quando em *L'art du roman*, louva o “excelente hábito” dos compositores de atribuir um número de *opus* apenas às obras que consideram válidas, reiterando a ideia de que cabe ao autor e

somente a ele o poder de estabelecer qual seria a sua “verdadeira” obra); seja quando, por ações concretas, torna inacessível ao público a sua produção “de juventude”. A concepção apresentada por Kundera de sua produção consiste em afirmar rigorosamente o direito do autor sobre seus escritos, relegando a recepção e a crítica a um lugar secundário (ou até mesmo acessório).

Não encontramos, no Brasil, uma produção significativa acerca da obra do escritor e, mesmo no contexto internacional, são poucas as publicações recentes que versam sobre ela. Indagamo-nos se, talvez, justamente a postura adotada por Kundera é que nos teria conduzido ao estado atual da discussão no contexto da crítica: teria sido tal obra relegada a um segundo plano devido ao desejo excessivo de controle do autor sobre a sua produção, ou seria ela, hoje, simplesmente pouco relevante? Para refletir acerca de tal problema, faz-se necessário recorrer a uma contextualização.

A publicação do primeiro romance de Kundera na França pela editora Gallimard, *La Plaisanterie*, em agosto de 1968, conferiu-lhe uma posição de grande prestígio. O sucesso deveu-se, ao que parece, à tradução francesa de *A brincadeira*, que veio acompanhada de um prefácio escrito por Louis Aragon<sup>1</sup>. No momento da publicação, ocorria a invasão russa na Tchecoslováquia, o que levaria ao fim do chamado “socialismo de face humana” que se tornara o regime político do país após a Primavera de Praga. O prefácio de Aragon, figura que, na época, auxiliava a publicação, na França, da obra de escritores comunistas, possuía para seu autor a função, segundo Reynald Lahanque (2008, p. 2, tradução nossa), de

permitir-lhe expressar sua raiva e seu desespero diante da ruína do processo de democratização [...]. Esse protesto se inscrevia na lógica da ajuda que ele se esforçava para oferecer por muitos anos aos escritores e intelectuais do mundo comunista, mas seu tom veemente e dramático se deve às novas circunstâncias criadas pela invasão do dia 21 de agosto. Por outro lado, para Kundera esse prefácio possui grandes consequências: ele terá como efeito fazê-lo conhecido na França e, em seguida, no mundo, conferindo-lhe logo um status de grande escritor (o prefácio se intitulava “Este romance que tomo por uma obra capital”, obra designada em seguida, no texto, como “um dos maiores romances deste século”), e isso precisamente no momento

---

1 Poeta francês (1897 – 1982).

em que Kundera se tornava, em seu país, um autor proibido, subitamente privado de seus leitores tchecos.<sup>2</sup>

Deste modo, o famigerado prefácio, ao mesmo tempo em que consagra o nome de Kundera junto ao público francês como um grande escritor, reduz a obra ao contexto político de sua publicação, contribuindo para a generalização de uma interpretação historicizante do romance. Tal fato terá grandes consequências sobre a recepção da obra posterior do escritor na França, uma vez que ele marca a imagem de Milan Kundera não apenas como um escritor censurado em seu país natal, mas também como uma figura oposta ao regime russo. Uma imagem como essa é justamente o oposto da concepção de romancista defendida por Kundera, que, a partir da publicação de seu segundo romance, reduz as referências a seu país natal e tenta voltar-se para um público mais ocidentalizado.

Ao imigrar, em 1975, para a França, ainda sob o contexto da ocupação russa de seu país natal, Kundera continua a carregar sobre si a imagem do exilado político, o que reverbera na leitura politizante de seus romances posteriores. Contudo, o autor recusa progressivamente o papel que lhe foi imposto com o mal-entendido do prefácio e passa, em 1985, à revisão de todas as traduções de seus romances nas línguas que conhecia. O romance *L'immortalité* fecha então o chamado “ciclo tcheco” da obra de Kundera, que passa a escrever em francês e a considerar, a partir de 1985, as traduções francesas de seus romances (por ele mesmo revisadas) como equivalentes aos originais tchecos (ele as chama de “versão francesa autorizada”). Em 1979, Kundera perde a nacionalidade tcheca e, em 1981, recebe a francesa.

Com a publicação, em 1986, de *L'art du roman*, primeiro livro de ensaios do autor escrito diretamente em francês – que passa a ser a sua língua oficial de escrita – Kundera impõe a sua visão do romance e tenta esclarecer as interpretações, a seu ver errôneas, de seus romances anteriores. Em seguida, em 1993, publica *Les testaments*

---

2 “[...] lui permettre de crier sa colère et son désespoir devant l'écrasement du processus de démocratisation [...]. Cette protestation s'inscrivait dans la logique de l'aide qu'il s'efforçait d'apporter depuis plusieurs années aux écrivains et aux intellectuels du monde communiste, mais son ton véhément et dramatique doit tout aux circonstances nouvelles créées par l'invasion du 21 août. D'autre part, pour Kundera cette préface est de grande conséquence: elle va avoir pour effet de le faire connaître en France, puis dans le monde, en lui conférant d'emblée un statut de grand écrivain (elle était intitulée « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure », œuvre désignée ensuite dans le texte comme « l'un des plus grands romans de ce siècle »), et cela au moment même où il devient chez lui un auteur interdit, soudainement privé de ses lecteurs tchèques.”

*trahis* (ensaios) e, em 1995, *La lenteur*, romance que inicia oficialmente seu “ciclo francês”. Percebemos que os ensaios de Kundera têm funcionado, da perspectiva da crítica, como uma chave que abre as portas para se pensar a sua inserção – extremamente bem-sucedida, aliás – na literatura francesa e mundial a partir da contestação das interpretações inicialmente atribuídas aos seus romances.

A pergunta que se impõe aqui diz então respeito aos motivos que teriam levado o autor a adotar a língua francesa para a escrita de sua obra. Pensamos não se tratar de uma decisão motivada apenas pelo contexto de imigração do autor para a França. O ciclo da retórica kunderiana estabelecida com seus ensaios afirma que o fechamento de uma literatura nacional sobre si mesma nega o valor estético de qualquer obra que faça parte dela, uma vez que é apenas no “grande contexto da literatura” que se pode de fato percebê-lo. Se Kundera defende uma tradição romanesca mundial, o que motivaria a proeminência dada em sua obra à literatura francesa? Partimos da ideia de que a adoção da língua francesa teria permitido a Kundera posicionar-se contra leituras redutoras e interpretações de sua obra que a reduziam ao cenário político inerente a seu país de origem.

A questão da escolha da língua francesa como nova língua literária do autor poderia ser justificada sob a lógica acima descrita: Kundera buscava desvencilhar-se do “pequeno contexto” da literatura tcheca, logo, a filiação a uma língua de grande cultura parece um caminho natural a ser seguido. A publicação dos ensaios acaba por resolver outro problema: com eles, Kundera buscava também impor a sua visão do romance e legitimar o seu lugar dentro da tradição literária mundial. Esta nos parece ser, contudo, apenas uma explicação superficial da problemática que se impõe com a publicação, em 1986, de *L’art du roman*. O fenômeno do escritor-crítico, figura que delineia seu projeto literário por meio da valoração e da escolha, é característico do século XX, segundo Leyla Perrone-Moisés (1998). Essas escolhas “não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 63). Com efeito, Kundera expõe, em uma nota que precede à *Arte do romance*, sua preocupação não-teórica, e afirma diversas vezes que não faz crítica, história ou teoria literária – expressando, por vezes, até mesmo o seu desprezo em relação aos acadêmicos –, mas o tom de seus ensaios é o de uma exposição

assertiva de um ponto de vista cuidadosamente estudado e não indiferente às elucubrações teóricas as mais diversas.

Além disso, Kundera expressa em seus ensaios a urgência de ocidentalizar-se no contexto da ocupação soviética de seu país. Ao escolher fazê-lo por meio da escrita em francês, Kundera se associa a uma língua de grande tradição literária que encarna os emblemas a ela inerentes da liberdade e da inovação artística. Em *Les testaments trahis* (1993, p. 96), o autor afirma que, no momento da escrita de *Jacques et son maître*, “Diderot étant pour moi l’incarnation de l’esprit libre, rationnel, critique, j’ai vécu alors mon affection pour lui comme une nostalgie de l’Occident (l’occupation russe de mon pays représentait à mes yeux une désoccidentalisation imposée)”<sup>3</sup>. Assim, compreendemos a importância da literatura francesa do século XVIII para a obra de Kundera mesmo antes da sua migração para a língua francesa. Tal influência será confirmada pela adoção do conto libertino de Vivant Denon, *Point de lendemain*, como objeto de paródia (ou, como chamada por Kundera, de “transcrição lúdica”) no romance *La lenteur*, objeto de nosso estudo.

Gostaríamos, contudo, em nosso trabalho, de relativizar a tomada de posição de Kundera que é aparentemente neutralizada pela invocação do argumento não-teórico no que tange sua prática de romancista e sua concepção de romance. Tencionamos refletir acerca dos valores apesar de tudo expressos nos ensaios em questão, para além da ideia de filiação à literatura francesa ou mundial que define a lógica do autor. Queremos, de fato, enxergar tal ideia norteadora como um esforço de reconstrução da figura do romancista por ele mesmo diante tanto da crítica quanto de seu público leitor. Essa reconstrução passa pela imposição dos tabus acima referidos, pelo desejo excessivo de autocontrole da imagem do autor, pela remodelagem de sua obra, e acaba integrando o seu projeto literário como estratégia de mistificação de Kundera como personagem de si mesmo. Nossa estratégia, por sua parte, consiste em reivindicar uma leitura da obra do autor que tem sido deixada de lado por uma parcela da crítica: esta é uma leitura não-ingênua, que não teme trair os testamentos do autor, mas que busca colocá-lo contra si mesmo, confrontando-se com a ironia por ele reivindicada, a qual se

---

3 “Como Diderot era para mim a encarnação do espírito livre, racional, crítico, vivi então minha afeição por ele como uma nostalgia do Ocidente (a ocupação russa do meu país representava a meus olhos uma ‘desoccidentalização’ imposta)” (KUNDERA, 2017, p. 86)

encontra no cerne de sua estratégia; e é também uma leitura que não interpreta ao pé da letra as asserções a que o autor recorre para, justamente, mistificar-se.

É neste sentido que justificamos a nossa escolha de interpretar *L'art du roman* – bem como as demais produções não-ficcionais do autor – como uma tentativa de construção da imagem de Kundera enquanto *persona* do autor. Ela, é preciso ressaltar, não existe fora da instância propriamente literária que constitui a obra kunderiana. A personagem que fala de si no ensaio é a mesma que tece os romances e controla suas narrativas: trata-se do mito que o próprio autor construiu e que paira sobre sua figura, a qual, por sua vez, se confunde, especial e explicitamente em *La lenteur*, com o narrador do romance – este é uma outra expressão da mesma personagem, e é a mesma figura autoral que protagoniza todos os escritos do autor.

O texto que tomamos como objeto de estudo, publicado em 1995, espelhado no conto libertino de 1812, *Point de lendemain*, escrito, por sua vez, por Vivant Denon (1995), parte da construção de uma *mise en abyme*: no primeiro nível da narrativa, um escritor, alter ego de Kundera (ou mais precisamente: personagem do autor já elaborado e mistificado em sua obra anterior), vai com sua esposa a um castelo nos arredores de Paris para passar ali uma noite. Lá, o narrador em primeira pessoa – o escritor do século XX –, imagina, ao mesmo tempo em que narra, os demais níveis da narrativa. O momento de escrita do romance é interpolado pelo momento narrado por Denon, e no segundo nível da narrativa temos um empréstimo ao conto libertino: Mme de T... e *le chevalier*, personagens denonianas, vivem uma noite de aventura libertina no mesmo castelo onde se encontra o escritor no presente da narrativa, sem serem retirados de sua época, o século XVIII. No terceiro nível da narrativa, somos apresentados a personagens contemporâneas: Vincent, Julie, um entomologista tcheco, o intelectual Berck e seu amor de infância, Immaculata, acompanhada de seu companheiro *le cameraman* – todos se reúnem no mesmo castelo de Mme de T..., mas no século XX.

É com tal construção intrincada que o narrador kunderiano apresenta os problemas que suas personagens enfrentam, que têm a ver com a arte da sedução e da conquista e com a velocidade em que elas ocorrem no momento contemporâneo. Os episódios aparecem como pretexto à exposição das digressões do narrador, que se reserva o direito de narrar *lentamente* e expor o ridículo das histórias que conta. A positividade originalmente contida no conto denoniano, que afirma o prazer como

princípio animador da experiência humana, é subvertida pelo narrador kunderiano, que parte do sofrimento como princípio condutor da vida. A posição enunciativa autoritária do narrador que entrega de antemão a interpretação que deve ser feita acerca da história que narra também resulta em negar ao leitor o direito de resposta: o primeiro constata que a lentidão e o erotismo não são valores presentes em nosso tempo, restando-nos apenas a lembrança de sua possibilidade.

Kundera relega um difícil lugar à crítica literária: o conjunto de seus ensaios afirma desprezá-la, restando ao leitor a impressão de que sua obra prescindiria dela. A estratégia do autor, baseada na mistificação de sua própria figura e no estabelecimento de uma tradição literária aparentemente orgânica da qual a sua própria obra surgiria como continuação, deságua na mistificação da própria produção romanesca do autor, que seria, segundo tal perspectiva, autossuficiente. Gostaríamos, então, de reivindicar um papel um tanto quanto impertinente (com toda a ambiguidade que a palavra pode comportar): o de desmistificar a narrativa de *La lenteur*. Talvez isso signifique, aos olhos de uma parcela da crítica kunderiana já estabelecida, uma traição. De todo modo, gostaríamos de partir da “pergunta propriamente hermenêutica” definida por Paul Ricœur (2010b, p. 302, grifo nosso) e que nos permite o tratamento que pretendemos dar ao texto de Kundera: “*que me diz o texto e que digo eu ao texto?*”.

Este trabalho é um exercício de crítica. Com ele, gostaríamos de desenhar possíveis respostas a algumas perguntas. Em termos kunderianos: qual é a novidade, tanto em termos formais quanto nos de uma reflexão acerca da experiência humana (critérios bem estabelecidos pelo autor quando ele discorre acerca do que seria um romance *digno do nome*) que *La lenteur* conseguiu encontrar? Em termos teóricos: qual é a validade deste romance para o leitor de hoje? Como ele é esteticamente construído e quais valores ele transmite a partir de seu status de objeto literário? E, ainda: qual resposta – *ou quais respostas* – ele pode suscitar em seu leitor?

Para tanto, recorreremos, primeiramente, a uma revisão da fortuna crítica da obra de Kundera, à qual corresponde o primeiro capítulo do presente trabalho, que intitulamos “**Adentrando o vestibulo da crítica kunderiana**”. A partir das ideias já cristalizadas pela crítica acerca da obra do autor é que iremos propor, ainda, um diálogo com ela, o qual levantará o ponto de vista já esboçado nesta introdução, segundo o qual o texto kunderiano é construído a partir de tensões que acabam por mistificá-lo, e do

qual partiremos para a nossa análise de *La lenteur*. O segundo capítulo, “***La lenteur ou ‘Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir’***: novas aproximações do texto kunderiano”, corresponderá então à exploração das questões acima referidas, numa crítica da retórica do narrador kunderiano.

Em seguida, analisaremos *La lenteur* de acordo com o projeto estético empreendido e realizado na obra em questão, e também segundo os valores nele presentes. O terceiro capítulo, “**Uma leitura de *La lenteur* pelo prisma da libertinagem**” buscará, então, elucidar o problema colocado pelo romance de 1995 da reivindicação e do malogro dos valores libertinos incarnados por *Point de lendemain*, partindo de uma leitura de *La lenteur* como espelho da libertinagem representada pelo conto de Denon. Por fim, o quarto capítulo, “***La lenteur* e o malogro da forma romanesca**”, consistirá numa crítica da dimensão estética do romance em foco, partindo de uma análise do castelo mal-assombrado que constitui o seu cronotopo romanesco, bem como da recusa da narratividade presente em sua configuração formal. Deste modo, pensamos enfim poder responder satisfatoriamente à questão da validade de *La lenteur* enquanto obra romanesca, bem como do seu interesse para o leitor contemporâneo.

Escolhemos trabalhar com os textos de Kundera no original, em francês. As citações aparecem no corpo do texto no idioma original, com as correspondentes traduções brasileiras apresentadas ao leitor em forma de notas de rodapé. Escolhemos, ainda, nos referirmos aos títulos dos romances e ensaios de Kundera segundo a versão francesa. Os demais textos literários citados aparecem segundo a mesma lógica: no corpo do texto no idioma original, com as traduções em notas. Os textos teóricos, quando citados, em sua maioria são traduzidos por nós no corpo do texto, com os respectivos trechos originais transcritos em notas de rodapé, salvo o caso de textos que consultamos diretamente traduzidos para o português.

## CAPÍTULO 1

### Adentrando o vestibulo da crítica kunderiana

Neste capítulo, propomos, primeiramente, examinar a fortuna crítica de Kundera e, em segundo lugar, delimitar o lugar de onde partimos para a nossa análise de *La lenteur*. O romance em questão não possui propriamente uma fortuna crítica, pois encontramos poucos estudos sobre ele, e mesmo quando os críticos kunderianos o mencionam, sua análise não é aprofundada. A crítica feita ao autor tem se dedicado sobretudo ao estudo de seus ensaios e de outros romances seus. Assim, resta-nos a impressão de que o autor como figura de autoridade e suas próprias ideias acerca de sua obra são tidos como mais importantes do que a obra em si. Portanto, já que a obra de Kundera enquanto conjunto parece gozar de reconhecimento internacional, o estudo que propomos no presente capítulo se dedica a delimitar o lugar dedicado a Kundera, no conjunto de sua produção, pela crítica. Tal postura nos é imposta menos enquanto escolha e mais como necessidade, já que o romance que escolhemos como objeto de estudo tem sido deixado de lado mesmo pelos estudos kunderianos.

Felizmente, entrevemos, a partir do estudo da referida fortuna crítica, uma possibilidade de ligação entre, por um lado, o estudo pontual que propomos e, por outro, a abordagem global que nos é imposta: escolhemos compreender *La lenteur* (1995) como um elo no conjunto da obra kunderiana, ou seja, como a reverberação de uma forte voz autoral que tem sido percebida na totalidade dos escritos do autor. Ao encontrar-se também no romance que tomamos como objeto, tal voz acaba revelando-se homogênea e totalizante. *La lenteur*, um romance relativamente recente em comparação aos mais célebres assinados por Kundera, que datam dos anos 1980, é também uma obra apagada pela crítica que tanto valorizou sua voz autoral em meio à sua extensa produção. Nossa proposta de estudá-lo está acompanhada, então, pela reivindicação do estudo minucioso de um único texto do autor, e pela reflexão acerca do interesse que ele poderia possuir para o leitor de hoje.

Recapitulando o que ficou dito na introdução, o romance narra uma noite passada em um castelo transformado em hotel nos arredores de Paris, onde o narrador – um escritor, alter ego do autor e senhor dos acontecimentos narrados – insere as

histórias de suas personagens numa estrutura de *mise en abyme* e expõe seus dramas acerca da sedução e do prazer. As personagens principais são espelhadas no conto libertino de Vivant Denon, *Point de lendemain*: tanto as personagens do conto – seu narrador sem nome ao qual Kundera chama *le chevalier* e Mme de T..., uma sedutora libertina – como as personagens nelas inspiradas – Vincent e Julie – integram o romance e nele atuam como representantes de suas épocas. O século XVIII invade o romance na figura das personagens denonianas, cujos dramas são refletidos nos das personagens propriamente kunderianas e pertencentes ao século XX: Vincent tenta seduzir Julie, assim como o *chevalier* é seduzido por Mme de T... As consequências desses jogos de sedução são, contudo, diferentes, já que a lentidão libertina é impossível no momento da narração, sendo o prazer propriamente dito reservado apenas ao casal do passado. Outras personagens também participam da *soirée* narrada de modo rapsódico no castelo assombrado por seu passado libertino e são, elas também, colocadas diante do fracasso de suas ambições, seja no âmbito da sedução propriamente física, seja no da sedução intelectual: suas ideias, assim como seus corpos, são incapazes de realizar seus desejos. Tudo isso é orquestrado por um narrador que se reserva uma distância imperiosa em relação às suas personagens, já que narra acontecimentos que, na realidade, não acontecem – como veremos – senão nos sonhos de Véra, sua esposa e depositária de suas invenções<sup>4</sup>.

Apoiamo-nos na fortuna crítica de Kundera como uma primeira forma de aproximação do texto kunderiano, para enfim nos indagarmos acerca da forma com a qual poderemos aproveitar as discussões desenhadas por ela para o estudo particular de *La lenteur*.

---

4 O narrador de *La lenteur* se constrói, então, sobre tensões: é onisciente e heterodiegético ao contar as histórias de suas personagens no presente da narrativa, mas em seu nível mais elementar, ele se revela em sua qualidade de personagem e narra de modo homodiegético, invocando a presença do romancista com a alegoria do escritor em seu processo criativo. O que acontece, então, do ponto de vista narratológico é que o narrador é, antes de tudo, uma personagem, mas uma personagem de tipo especial, que tem o poder de ver as demais de uma perspectiva ao mesmo tempo interior e afastada, uma vez que elas mesmas são suas criações. Esta configuração lhe concede poderes especiais, como veremos a seguir. Não iremos nos ater neste capítulo, entretanto, à discussão da terminologia proposta por Gérard Genette (1972) e sua aplicação ao estudo do romance em questão.

## 1.1 Fortuna Crítica

Em um artigo do jornal britânico *The Guardian*, Jonathan Coe (2015) pergunta: *Quão importante é Milan Kundera hoje?* Em sua crítica à obra de Kundera, o escritor apresenta uma perspectiva que, à primeira vista, parece um tanto áspera. Para ele, *La fête de l'insignifiance*, o romance mais recente do autor, publicado na França em 2014, é “certamente típico de Kundera, senão clássico de Kundera. *É o livro de um velho* e, enquanto há sinais cintilantes de uma sabedoria madura e divertida, seria surpreendente se não houvesse nele algo de outonal”<sup>5</sup> (grifo e tradução nossos<sup>6</sup>). Para o britânico, os romances mais bem executados do autor são *Le livre du rire et de l'oubli*, *L'insoutenable légèreté de l'être* e *L'immortalité*. Trata-se, de fato, dos romances pelos quais o nome de Milan Kundera é lembrado com mais frequência. Trata-se também de romances que datam do fim dos anos 1970 ao início dos anos 1990. Teria Kundera perdido a relevância desde então? É o que parece pensar Coe: os romances do que se convencionou chamar de “ciclo francês” de Kundera, *La lenteur*, *L'identité* e *L'ignorance* são qualificados por ele como um “trio de novelas concisas e esguias [...] cujos próprios títulos anunciam suas inclinações filosóficas, bem como seus status enquanto ficções”<sup>7</sup>. Para ele, o elemento que parece ter o poder de sabotar a reputação de Kundera a longo prazo não é a falta de “vitalidade’ em seus romances, ou o fato de que sua arte foi desenvolvida em um contexto político que pode um dia (mais cedo do que se pensa) ser esquecido”<sup>8</sup>, mas mais precisamente “seu esmagador androcentrismo”<sup>9</sup> calcado na impressão, decorrente da leitura da obra, de que “ele parece ver o mundo de um ponto de vista exclusivamente masculino, e isso limita o que poderiam ter sido, caso contrário, suas realizações ilimitadas como romancista e ensaísta”<sup>10</sup>.

---

5 “certainly typical Kundera, if not classic Kundera. *It is an old man's book* and, while there are flickering signs of a mellow and playful wisdom, it would be surprising if there were not something autumnal about it”

6 As citações da fortuna crítica são sempre traduzidas por nós, salvo indicação contrária.

7 “trio of terse, slender novellas [...] whose very titles announce their philosophical leanings as much as their status as fictions”

8 “‘felt life’ in his novels, or the fact that his art was developed in a political context that may one day (sooner than we think) be forgotten”

9 “his overwhelming androcentrism”

10 “he does seem to see the world from an exclusively male viewpoint, and this does limit what might otherwise have been his limitless achievements as a novelist and essayist”

A posição de Coe parece-nos um eco da crítica de Harold Bloom (2003) a *L'insoutenable légèreté de l'être*: ao reler aquela que é considerada por muitos, senão a obra-prima de Kundera, ao menos indiscutivelmente o romance que o tornou mais conhecido, o crítico afirma tratar-se, antes, de uma “obra de época” de uma época já esquecida. Bloom ainda afirma que, diante dos nomes reivindicados por Kundera como parte da tradição que ele mesmo integraria, tais como os de Cervantes, Sterne, Diderot e Kafka, sua figura é sobrepujada.

Outra corrente da crítica kunderiana é mais indulgente. Em uma série de *Podcasts* dedicada à obra do autor difundida pela rádio *France Culture* em dezembro de 2018 (GARRIGOU-LAGRANGE et al, 2018c), o filósofo Alain Finkielkraut chega a afirmar que o único motivo pelo qual Kundera não foi laureado com o Nobel de literatura é, justamente, a acusação de misoginia feita à sua obra pela crítica feminista. No mesmo sentido de um elogio à produção de Kundera é que vemos dois nomes: o de François Ricard, professor da universidade McGill, autor do prefácio à Obra Completa de Kundera publicada na coleção *Bibliothèque de la Pléiade* pela editora Gallimard e autor de *Agnès's final afternoon: an essay on the work of Milan Kundera* (2004); e o de Martine Boyer-Weinmann, professora da universidade *Lumière-Lyon 2* cujo significativo trabalho sobre a obra de Kundera inclui o ensaio *Lire Milan Kundera* (2009). Além dos dois pesquisadores citados acima, destacam-se os nomes de Kvetoslav Chvatik, autor de *Le monde romanesque de Milan Kundera* (1995) e o de Vladimír Papoušek, que assina o artigo *Kundera's paradise lost: paradigm of the circle* (2009). Quanto aos estudos kunderianos desenvolvidos no Brasil, julgamos significativa a tese de Maria Veralice Barroso (2013) defendida na Universidade de Brasília.

Examinando o conjunto de obras citado, acreditamos poder apresentar aqui uma revisão da crítica que vem sendo feita à obra de Kundera, verificando o local ocupado pelo autor hoje no cenário brasileiro e mundial. Se a nossa reflexão acerca da fortuna crítica do autor se resume, essencialmente, aos poucos ensaios referidos acima, isso se deve à escassez de bibliografia especializada na obra de Kundera e à dificuldade de acesso a outras publicações sobre o autor no Brasil, local de onde partimos para propor a nossa contribuição.

### 1.1.1 Um leitor de Kundera na Escola de Praga

O ensaio de Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera* (1995) apresenta uma visão global da obra romanesca de Kundera até o momento de sua publicação (seguindo a ordem cronológica de publicação da obra do autor, começando com *Risibles Amours* e seguindo até *L'art du roman* – que não é um romance, mas que a crítica tem aceitado como pertencendo ao mesmo território da parcela ficcional da obra em questão, como veremos). A análise de Chvatik, partindo da narratologia e da tematologia da escola de Praga, leva em conta a estrutura temática, as variações de estratégias narrativas (especialmente o ponto de vista do narrador e a relação deste com as personagens e o autor), a autorreferencialidade da ficção (no sentido de que a realidade extratextual não importa para o romance, que forma um todo estético autônomo), e considera a função estética como dominante na obra kunderiana: “a concepção estrutural alia a função estética [...] à revelação de um novo aspecto da existência humana”<sup>11</sup>, e “ao mesmo tempo, a função estética é transparente, ela organiza no seio da obra de arte a nova unidade das funções *extra-estéticas*”<sup>12</sup> (CHVATIK, 1995, p. 27-28, grifo do autor). Chvatik afirma que o conjunto da obra de Kundera se constitui numa espécie de visão pessoal do autor sobre o mundo, e possui como objetivo principal de sua contribuição ressaltar as correlações existentes entre os diferentes elementos dos romances de Kundera na estrutura global de sua obra.

A tematologia por ele proposta parece ter sido a abordagem adotada pela crítica na leitura da obra kunderiana a partir de então, a qual buscou salientar sua forte coerência interna. O autor afirma não ser possível classificar a produção de Kundera em fases (tcheca e francesa, por exemplo, conforme propõe François Ricard), mas convém ressaltar que, no momento da publicação do ensaio de Chvatik na Alemanha, em 1994 (a tradução francesa é de 1995), Kundera ainda não havia publicado nenhum romance escrito diretamente em francês, o que só ocorre em 1995, com *La lenteur*.

Para Chvatik, Kundera é um autor tipicamente moderno, uma vez que ele integra, dentro do romance, a reflexão sobre o próprio romance ou sobre o fazer

---

11 “la conception structurale allie la fonction esthétique [...] à la révélation d’un nouvel aspect de l’existence humaine”

12 “en même temps, la fonction esthétique est transparente, elle organise au sein de l’œuvre d’art la nouvelle unité des fonction *extra-esthétiques*”

romanesco – ou seja, a metalinguagem. Este é, segundo ele, um elemento característico e imprescindível do gênero, visto como “a forma literária mais representativa da modernidade”<sup>13</sup> (CHVATIK, 1995, p. 190). O crítico ressalta que a reflexão sobre o romance à qual Kundera recorre tanto dentro de seus romances quanto fora deles (neste caso, especificamente em *L’art du roman*) não pode ser lida como imparcial, mas deve ser contextualizada e compreendida como um olhar deliberadamente unilateral sobre o tema, motivado pela orientação estética específica do autor. Outro elemento importante, na visão de Chvatik, para esta leitura, é a consideração de que toda elaboração a propósito deste gênero parte de dificuldades advindas justamente do fato de o romance não possuir uma forma rigorosa ou fixa e de ser esta, por excelência, a forma literária da modernidade, uma vez que ela rejeita toda e qualquer normalização.

O estruturalista tcheco recorre à contextualização das ideias de Kundera acerca do romance junto às diversas teorias do gênero. Para o autor, “não se pode ler *L’art du roman* unicamente como uma rejeição do modernismo romântico das vanguardas, esta é também a afirmação resoluta de uma distância em relação ao ecletismo do pós-modernismo”<sup>14</sup> (CHVATIK, 1995, p. 202). Ele levanta a ressalva segundo a qual *L’art du roman* não deve ser lido como uma teoria, mas como uma espécie de poética pessoal de Kundera. Tal abordagem da obra kunderiana publicada sob a classificação de “ensaio” parece ter sido, aliás, assim como a sua proposta de ler a obra romanesca do autor sob o prisma da tematologia, em grande parte, absorvida pela crítica posterior. Nas palavras do autor:

*L’art du roman* não é, entretanto, a obra de um teórico sistematicamente preocupado em ser ao mesmo tempo exaustivo e objetivo. É uma *poética da criação pessoal do autor* [...]. As reações a esta publicação provam, todavia, que ela constitui, de todo modo, uma importante contribuição à poética do romance europeu da segunda metade do século XX, que sai tanto do impasse das experiências do *nouveau roman* como do ecletismo da pós-modernidade literária que retorna a formas de narrativa ultrapassadas<sup>15</sup> (CHVATIK, 1995, p. 195, grifo do autor).

---

13 “la forme littéraire la pus représentative de la modernité”

14 “on ne peut pas lire *L’art du roman* uniquement comme un rejet du modernisme romantique de l’avant-garde, c’est aussi l’affirmation résolue d’une distance par rapport à l’éclectisme du postmodernisme”

15 “*L’art du roman* n’est pourtant pas l’œuvre d’un théoricien systématique soucieux d’être à la fois exhaustif et objectif. C’est une *poétique de la création personnelle* de l’auteur [...]. Les réactions à cette

Para Chvatik, assim, a contribuição de Kundera para se pensar a produção romanesca do século XX, especialmente a do pós-guerras, releva da função cognitiva do romance e da reflexão acerca dos limites da possível compreensão do mundo pelo homem e da crise da narrativa. Para o autor, os dois elementos sobre os quais se funda a concepção do romance de Kundera e que aparecem interligados são a sua “função noética”<sup>16</sup>, (CHVATIK, 1995, p. 196), ou seja, o conhecimento sobre a vida proporcionado especificamente pelo romance; e a autonomia do gênero enquanto forma artística independente.

O autor também ressalta o papel da mistificação na construção romanesca típica de Kundera. A seu respeito, ele afirma que

A intriga e as personagens tornam-se os *signos* de um determinado problema intelectual ou existencial. A intriga do romance, mais frequentemente simples e de ordem cotidiana, é constantemente exposta a uma salva de reflexões conflitantes do narrador, que extrai assim interpretações inesperadas e um sentido mais profundo, transformando a narrativa em metáfora do ser<sup>17</sup> (CHVATIK, 1995, p. 15, grifo do autor).

Identificamos elementos dessa mistificação até mesmo na construção do narrador kunderiano, o qual Chvatik identifica como uma espécie de personagem autônomo que “sabe mais que os outros, faz avançar a ação, organiza o sistema de sintagmas e paradigmas, reparte os códigos adequados ou inadequados, e permite ao leitor decifrar pouco a pouco as mensagens das personagens ou revelar a razão de sua incompreensibilidade”<sup>18</sup> (CHVATIK, 1995, p. 210-211). Uma das estratégias mistificadoras do narrador kunderiano passa pela rejeição do princípio da

---

publication prouvent toutefois qu'elle constitue quand même une importante contribution à la poétique du roman européen de la deuxième moitié du XXe siècle, qui sort de l'impasse des expériences du « nouveau roman » comme de l'éclectisme de la post-modernité littéraire qui revient à des formes de récit dépassées”

16 “fonction noétique”

17 “L'intrigue et les personnages deviennent les *signes* d'un certain problème intellectuel ou existentiel. L'intrigue du roman, le plus souvent simple et d'ordre quotidien, est constamment exposée à une salve de réflexions percutantes du narrateur, qui dégage ainsi des interprétations inattendues et un sens plus profond, transformant le récit en métaphore de l'être”

18 “en sait plus que les autres, fait avancer l'action, organise le système de syntagmes et de paradigmes, répartit les codes adéquats ou inadéquats, et permet au lecteur de déchiffrer peu à peu les messages des personnages ou de révéler la raison de leur incompréhensibilité”

verossimilhança, o qual é por ele abandonado e que, segundo o crítico, faz com que “a personagem do narrador adquira uma ‘credibilidade’ artística e uma força de persuasão autônomas”<sup>19</sup> (CHVATIK, 1995, p. 213).

Chvatik defende os romances de Kundera contra as críticas feitas a “seu racionalismo frio e sua construção intelectual, sua transparência matemática”<sup>20</sup> afirmando que “a construção racional e a transparência matemática são o objetivo artístico do *conceito narrativo* de Kundera, o efeito buscado”<sup>21</sup> (CHVATIK, 1995, p. 216, grifo do autor) e alega que a obra kunderiana é uma expressão do “mecanismo ‘incompreensível’ que destrói a existência do indivíduo do século XX, transforma suas ações em seu contrário e deforma sua vida privada”<sup>22</sup> (CHVATIK, 1995, p. 219).

Em suma, consideramos que a análise da obra de Kundera feita por Kvetoslav Chvatik é importante no sentido de abrir perspectivas que serão adotadas pelos demais estudos aqui revisados, ou seja, as de uma abordagem global e temática dos romances do autor, que tecem análises mais refinadas dos elementos estéticos que os constituem, bem como a noção de que o narrador kunderiano torna-se, no conjunto de seus romances, uma personagem autônoma.

### ***1.1.2 A última tarde de Agnès: a crítica de François Ricard***

O ensaio de François Ricard traça um panorama que atravessa 40 anos da produção de Kundera, analisando dez romances, uma peça de teatro e dois ensaios do autor. O livro de contos *Risibles amours* soma-se aos romances (e é mesmo considerado por Ricard como parte integrante do grupo, classificado então especificamente como romance em vez de antologia de contos) *La plaisanterie*, *La vie est ailleurs*, *La valse aux adieux*, *Le livre du rire et de l'oubli*, *L'insoutenable légèreté de l'être*, *L'immortalité*, *La lenteur*, *L'identité* e *L'ignorance* e à obra dramática *Jacques et son maître*, constituindo-se assim o conjunto propriamente ficcional da obra de Kundera

---

19 “le personnage du narrateur acquiert une « crédibilité » artistique et une force de persuasion autonomes”

20 “leur rationalisme froid et leur construction intellectuelle, leur transparence mathématique”

21 “la construction rationnelle et la transparence mathématique sont l'objectif artistique du *concept narratif* de Kundera, l'effet recherché”

22 “mécanisme « incompréhensible » qui détruit l'existence de l'individu du XXe siècle, transforme ses actes en leur contraire et déforme sa vie privée”

analisado pelo crítico. Integram-no os ensaios *L'art du roman* e *Les testaments trahis*, os quais Ricard apresenta como “trabalhos de ‘confissão estética’ e deliberação em que o romance é ao mesmo tempo o assunto e a fonte”<sup>23</sup>, textos que não são ficcionais, “mas claramente pertencem ao mesmo território estético”<sup>24</sup> (RICARD, 2004, p. 31) do romance.

Em seu ensaio, Ricard afirma partir de um tipo específico de leitura, o qual requer que quem lê se retire “de nossas histórias pessoais, de nossos compromissos sociais, políticos e emocionais, de nossas ‘pesquisas’ e teorias – de nossa própria identidade, se isto é possível”<sup>25</sup> (RICARD, 2004, p. 4). Compreendemos assim que a abordagem da obra kunderiana proposta por Ricard concorda com a noção, preconizada por Kundera em seus ensaios, de que o leitor deve confiar plenamente no autor e abandonar-se às suas ideias.

Ricard aproxima a ideia kunderiana de romance da noção hegeliana segundo a qual a ficção moderna é um local de confronto das subjetividades. Mas, contrariamente ao pensamento de Hegel, o romance kunderiano apresentaria personagens em conflito com o mundo colocado diante de si; e nesse mundo, o conflito não pode ser resolvido, ou só poderia sê-lo diante da perspectiva da derrota da personagem face a ele. Esta é, segundo o autor, a única configuração possível do romance pós-kafkiano, do qual Kundera é herdeiro, em que se sobressai a completa dessemelhança entre o herói e o seu mundo, mundo cuja vitória sobre o herói é certa. Ricard define o “herói kunderiano” como aquele que, “repudiando sua posição de herói, abandonou a luta”<sup>26</sup> (RICARD, 2004, p. 14), numa subversão do modelo épico. Além disso, o autor reafirma ao longo do ensaio a pungente dissociação do universo representado no romance kunderiano em relação ao mundo e a distância do narrador diante das personagens que escrutina:

De fato, em Kundera, o romance é sempre escrito das margens do mundo. É sempre uma obra de deserção, ao mesmo tempo a busca e a realização de uma ruptura radical e definitiva pela qual o mundo e

---

23 “works of ‘aesthetic confession’ and deliberation in which the novel is at once the subject and the source”

24 “but clearly belong to the same aesthetic territory”

25 “from our personal history, from our social, political, emotional allegiances, from our ‘researches’ and our theories – from our identity itself, if that’s possible”

26 “repudiating his position as hero, has abandoned the fight”

seus seres surgem numa luz que parece crepuscular, alheia, problemática, como se fosse desprovida de substância e, ora cômica, ora patética, a ponto de perder-se em contrassenso a qualquer momento. É como se o olhar que os escrutina fosse já o olhar de uma pessoa que não mais lhes pertence<sup>27</sup> (RICARD, 2004, p. 172-173).

Uma contribuição do ensaio de Ricard que nos interessa é a periodização da obra kunderiana proposta pelo autor. Ricard menciona os ciclos da obra de Kundera: um tcheco e um francês, delimitados pela mudança de idioma de escrita ocorrida após a publicação de *L'immortalité*. O autor, porém, lista duas razões para não superestimar a importância da divisão. A primeira consiste na afirmação da universalidade do romance kunderiano, mesmo antes do início do ciclo francês: “Essa mudança linguística [...] faz de Kundera um romancista francês [...] ou ao menos faz dele um escritor mais ‘francês’ do que ele já era como o autor de *Jacques et son maître* e *La valse aux adieux*, leitor de Rabelais e Vivant Denon?”<sup>28</sup> (RICARD, 2004, p. 32-33). A segunda consiste no risco de, ao dar demasiada importância a ela, não apenas ignorar ou subestimar “tudo o que liga a última [fase] à anterior, mas também superestimar a continuidade do ‘ciclo tcheco’ e não perceber a diversidade interna que o caracteriza”<sup>29</sup> (RICARD, 2004, p. 33). Com efeito, Ricard nota que os romances do ciclo tcheco possuem como elemento arquitetônico comum “a recorrência quase obsessiva do número sete”<sup>30</sup> (RICARD, 2004, p. 33), referindo-se à sua divisão em sete partes. Para o autor, tal coesão, tanto interna dos romances em questão, quanto a que se estabelece pelos romances entre si por meio da recorrência dos mesmos temas, possibilita que eles sejam compreendidos como partes de uma mesma obra. Ricard chega até mesmo a comparar o conjunto dos romances kunderianos, por sua coesão interna, à *Comédie Humaine* de Balzac e à *Recherche proustiana*.

---

27 “Indeed, in Kundera the novel is always written from the edges of the world. It is always a work of desertion, at once the search and the achievement of a radical, definitive rupture by which the world and its beings appear in a light that feels like dusk, alien, problematic, as if unburdened of their substance and, now comic, now pitiable, on the point of vanishing into nonsense at any moment. It is as if the gaze that grips them was already the gaze of a person who no longer belongs to them”

28 “Does this linguistic transfer [...] make Kundera a French novelist [...] or does it at least make him a writer more ‘French’ than he was already as the author of *Jacques and His Master* and *Farewell Waltz*, the reader of Rabelais and Vivant Denon?”

29 “everything that links the latter to the former but also overestimating the continuity of the ‘Czech cycle’ and missing the internal diversity that characterizes it”

30 “the nearly obsessive recurrence of the number seven”

Ele encontra, porém, dentro do ciclo tcheco, duas subdivisões, de acordo com o local de escrita dos romances que o compõem: uma formada por aqueles escritos por Kundera em Praga nos anos 1960 (*Risibles amours, La plaisanterie, La vie est ailleurs e La valse aux adieux*); e uma referente àqueles escritos na França entre o fim dos anos 1970 e 1980 (*Le livre du rire et de l'oubli, L'insoutenable légèreté de l'être e L'immortalité*). Nessa subdivisão do ciclo tcheco, Ricard nota três diferenças significativas. Uma delas refere-se ao contexto geográfico e político em que se passam as narrativas – nas primeiras, a Tchecoslováquia dos anos 1945 a 1970; e nas últimas, o movimento entre a Tchecoslováquia e a Europa Ocidental. Nota também que, nos primeiros romances, destaca-se o uso de “um tipo de comédia situacional análogo à farsa”<sup>31</sup> (RICARD, 2004, p. 35), enquanto nos três últimos predominam a veia ensaística e os comentários sarcásticos sobre o mundo contemporâneo. Outra diferença notada pelo autor refere-se à sua temática e ao seu clima. Para ele, os primeiros romances do ciclo tcheco emanam de histórias de aventuras, na medida em que eles contam “os esforços e as tribulações de personagens incitadas pela vontade de realizar seus desejos e de conquistar um mundo ou superar circunstâncias que lhes parecem hostis, personagens preparadas para nunca terem êxito e acabarem abandonando a luta”<sup>32</sup>, enquanto os últimos romances “são, em vez disso, histórias de derrota ou renúncia, em que a parte essencial da vida da personagem acontece na ou além da periferia do desejo e da aventura”<sup>33</sup> (RICARD, 2004, p. 36). A terceira diferença entre as fases do ciclo tcheco tem a ver com uma mudança formal. Para Ricard, os quatro primeiros romances “não rompem radicalmente com as grandes convenções tradicionais do romance – unidade de ação, respeito da cronologia, domínio de um estilo discursivo narrativo, e relativo apagamento do narrador”<sup>34</sup>, enquanto os três últimos

parecem marcadamente mais audaciosos, seja em sua liberdade em relação às habituais restrições de tema e forma, em sua narração

---

31 “a kind of situation comedy akin to farce”

32 “they recount the efforts and tribulations of characters spurred by the will to realize their desires and to conquer a world or overcome circumstances that seem hostile to them, characters who are prepared never to succeed and to end up dropping the fight”

33 “are instead stories of defeat or abandonment, in which the essential part of the character’s life take place on or beyond the periphery of desire and adventure”

34 “do not radically break with the great traditional novelistic conventions – unity of action, respect for chronology, dominance of a narrative style of discourse, and relative suppression of the narrator”

fragmentada, na multiplicidade e heterogeneidade dos elementos que entram em sua composição, ou na presença de um narrador particularmente “ativo”<sup>35</sup> (RICARD, 2004, p. 37).

O ciclo francês da obra de Kundera se inicia após o intervalo entre a publicação de *L’immortalité*, em 1990, e a de *La lenteur*, em 1995. Nele, “os sinais mais visíveis de mudança formal são o abandono da divisão em (sete ou cinco) partes e, é claro, sua brevidade, bem como um desejo ainda mais forte de unir fortemente os princípios ‘épico’ e ‘musical’”<sup>36</sup> (RICARD, 2004, p. 41). Ainda segundo o autor, esse grupo de romances constitui uma espécie de síntese dos dois períodos precedentes. Entretanto, ele ressalta que

Não há, de fato, ruptura entre os ciclos da obra de Kundera, nenhuma real “revolução”. [...] Aqui não há “romances de juventude”, “obras secundárias” ou “livros de transição”, nenhuma mudança de direção ou revelações súbitas no curso da obra, mas, ao contrário, há uma constância, uma infalível fidelidade a si mesmo – isto é, à visão moral e estética inicial com a qual esta obra começou e então, com cada ciclo, com cada novo romance, ela apenas retorna a si mesma e encontra em si possibilidades inesperadas<sup>37</sup> (RICARD, 2004, p. 43).

A visão de Ricard sobre a obra em questão concorda com as ideias expressas pelo próprio Kundera acerca de sua produção, segundo as quais não ocorre nenhuma mudança em sua orientação estética no decorrer de seu movimento, e vai no sentido da afirmação de uma obra já madura mesmo quando da publicação do primeiro romance, o que reforça e justifica a vontade de total controle do autor sobre seus escritos. Sendo assim, pensar no desenvolvimento da obra kunderiana como numa evolução ou na direção de um progresso seria um erro. De tal perspectiva, ela seria melhor compreendida como um eterno retorno a si mesma. Na realidade, Ricard refere-se a ela

---

35 “seem markedly more audacious, whether in their freedom from the habitual constraints of subject and form, in their fragmented narration, in the multiplicity and heterogeneity of the elements that enter into their composition, or in the presence of a particularly ‘active’ narrator”

36 “the most visible signs of formal change are the abandonment of the division into (seven or five) parts and, of course, their brevity; [...] as well as a still stronger wish to bring the ‘epic’ and the ‘musical’ principles into a tight bond”

37 “There is no rupture, in fact, between the cycles in Kundera’s oeuvre, no real ‘revolution’. [...] There are no ‘youthful novels’ here, no ‘secondary works’ or ‘transitional books’, no changes of direction or sudden revelations in the course of the oeuvre, but, on the contrary, a constancy, an unfailing fidelity to itself – that is, to the initial moral and aesthetic vision with which this oeuvre began and then, with each cycle, with each new novel, only returns to that self and finds in it unexpected possibilities”

como a um caminho que “não avança nem recua, mas aprecia desvios, travessias, bifurcações, tudo o que revela novos caminhos entre aqui e ali, entre esta e aquela visão, satisfaz-se em recuar, e literalmente anda em círculos no espaço que não é obstáculo, mas domicílio”<sup>38</sup> (RICARD, 2004, p. 48). A coesão interna da obra kunderiana seria então a ela conferida pela recorrência de determinados temas e figuras, que são desenvolvidos pelo autor tanto nos romances como nos ensaios.

François Ricard afirma que a base sobre a qual Kundera constrói seus romances é composta por quatro elementos: “ficção fundamental’, sonho, o passado”<sup>39</sup> e, por último, um elemento

cuja heterogeneidade ontológica é ainda maior, já que ele é, estritamente falando, não mais do reino do imaginado, mas do reino da ‘presença real’, e já que ele não mais apresenta seres distantes e inventados, mas antes [é] o ser mais próximo e o mais irrefutável de todos: o *próprio romancista*<sup>40</sup> (RICARD, 2004, p. 123, grifo nosso).

Assim, poderíamos dizer que o elemento principal dos romances do autor é justamente a presença do romancista sob a máscara do narrador, que se insere “no próprio centro na narração através de uma voz e de um pensamento claramente identificados, que não temem indicar sua presença nem declarar sua posição em relação ao universo representado, porém sem remover sua autonomia ou sua própria realidade”<sup>41</sup> (RICARD, 2004, p. 123-124). Ricard vê a presença de tal figura ao longo de toda a produção kunderiana como uma maneira de quebrar o tabu moderno “que proíbe o romancista de aparecer pessoalmente no mundo de suas personagens”<sup>42</sup> (RICARD, 2004, p. 124), bem como uma expressão da liberdade do romancista, a qual faz parte do jogo sobre o qual o romance kunderiano se constrói e que possui também o papel de evidenciá-lo. Com a sua ascensão ao centro da construção romanesca, que, mais do que desempenhar a tarefa

---

38 “neither advances nor retreats, but enjoys detours, crossings, forks, everything that reveals new ways between here and there, between this view and that, is pleased to backtrack, and literally go around in circles in that space which is not obstacle but domicile”

39 “‘basic fiction’, dream, the past”

40 “whose ontological heterogeneity is still greater since it is, strictly speaking, no longer from the realm of the imagined but from the realm of ‘real presence’, and since it is no longer presenting invented or distant beings but rather the being who is nearest and most irrefutable of all: the novelist himself”

41 “in the very midst of the narration through a clearly identified voice and thought that fear neither to indicate their presence nor to declare their position concerning the depicted universe, yet not removing its autonomy or its own reality”

42 “that forbids the novelist to appear in person in the world of his characters”

de narrar, torna-se “um participante da história separado e autônomo”<sup>43</sup> (RICARD, 2004, p. 126) que toma a palavra para explicar ao leitor aquilo que lhe é narrado, é revelada, ao mesmo tempo, “sua autoridade, bem como a natureza inteiramente relativa de seus poderes”<sup>44</sup> (RICARD, 2004, p. 127). Tal fenômeno é explicado da seguinte maneira:

o *eu* que conta sua história aqui não o faz como sujeito lírico fascinado pela singularidade de seu ser e desejoso de conhecer a si mesmo e fazer-se conhecido através do olhar para si mesmo no confessional que é a autobiografia ou mesmo a “autoficção”, mas antes como um romancista em si – isto é, como um mestre de obras e participante no romance sendo construído. [...] é um eu que não possui referente fora do romance em que ele se encontra. Sua única existência é ali; ali acontecem todas as suas aventuras<sup>45</sup> (RICARD, 2004, p. 130).

Ricard também relaciona a “emancipação” da figura do romancista à ascensão de outro importante componente da obra kunderiana: o “ensaio”, identificado pelo crítico à “voz do romance” – trata-se da digressão. Normalmente, ela aparece no romance como parte do pensamento da(s) personagem(ns). Contudo, nos romances de Kundera, ela sempre nasce da voz do narrador – aqui identificado ao “eu do romancista”. Ricard a apresenta como uma espécie de meditação, que “não batalha por qualquer tese geral, não respeita nenhuma das regras do raciocínio ou da demonstração ‘científica’, e nunca se submete à necessidade de dar provas ou chegar a uma conclusão”<sup>46</sup> (RICARD, 2004, p. 138). Tal modo peculiar de digressão, que perpassa toda a produção de Kundera, é então visto como “parte do território ficcional e não-sério do romance”<sup>47</sup> (RICARD, 2004, p. 138), e integra a coesão da obra em questão na medida em que sempre é ligado, no romance, àquilo que é nele narrado. Assim, esse tipo de “ensaio especificamente romanesco” toma a forma de uma linha de

---

43 “a separate and autonomous participant in the story”

44 “that authority as well as the entirely relative nature of his powers”

45 “the *self* that tells its tale here does so not as a lyrical subject fascinated by the uniqueness of its being and desirous of knowing itself and becoming known through gazing at itself in the confessional that is autobiography, or even ‘autofiction’, but rather as a novelist itself – that is, as construction foreman and participant in the novel being built. [...] it is still a self that has no referent outside the novel in which it occurs. Its only existence is there; there all its adventures take place.”

46 “do not strive toward any general thesis, respect none of the rules of reasoning or ‘scientific’ demonstration, and are never subjected to the necessity of proving and drawing a conclusion”

47 “part of the fictional and nonserious territory of the novel”

desenvolvimento do romance: “ao fundir-se [...] com as histórias, o quadro ideacional é algo contaminado por elas, e toma ele mesmo a característica de uma história desdobrando-se lado a lado ou dentro das outras”<sup>48</sup> (RICARD, 2004, p. 142), sem que isso signifique, de acordo com o autor, qualquer tipo de subordinação de uma linha (narrativa e ensaio) à outra.

Ricard define dois modos do romance kunderiano como respostas possíveis à pergunta: “Como viver quando o mundo não é mais o seu lar?”<sup>49</sup> (RICARD, 2004, p. 182). A primeira equivaleria ao “modo satânico”, que consiste em “retornar ao mundo e lá ficar, mas tendo cessado de pertencer a ele e considerando-o não tanto um inferno que causa sofrimento, mas uma farsa que faz rir”<sup>50</sup> (RICARD, 2004, p. 182), a cuja categoria pertencem as personagens (masculinas) dos “libertinos” kunderianos, conforme o crítico os denomina. A segunda resposta corresponderia ao “modo idílico”, cuja atitude consiste no abandono definitivo do mundo com o qual não há acordo possível.

Em suma, seguindo a linha da análise de Chvatik, François Ricard considera a obra de Kundera como um todo esteticamente acabado, um mundo autossuficiente, e apresenta um olhar puramente estético sobre a referida obra, partindo de uma análise temática e tomando a produção não-ficcional de Kundera como ponto de partida para a interpretação dos romances de que trata. Ao considerar que não existe subordinação entre os elementos narrativos e ensaísticos da obra kunderiana, Ricard não observa que a voz narrativa – ou o “eu do romancista” – de que fala se demonstra autoritária, o que, a nosso ver, configura uma subordinação não apenas da trama narrativa, mas também de todo o universo kunderiano a essa mesma voz. Ricard, além disso, não reflete suficientemente acerca da autoridade desse elemento essencial e da sua participação na mistificação que cerca a figura do narrador kunderiano, apesar de ressaltar a sua importância como elemento estético na construção dos romances do autor. Além disso, o crítico enxerga o retorno da obra de Kundera sobre si mesma, com a recorrência dos mesmos temas e figuras, como elemento agregador de valor à produção do autor. Assim,

---

48 “by being merged [...] with the stories, the ideational framework is somewhat contaminated by them and itself takes on the quality of a story unfolding beside or inside the other ones”

49 “How do you live when the world is no longer your homeland?”

50 “returning to the world and staying there, but having ceased to belong to it and considering it not so much a hell for suffering as a farce for laughter”

sua crítica, ainda que muito bem construída e pertinente, falha, a nosso ver, justamente por se subordinar à vontade do autor, não questionando suas imposições por temer trair seus testamentos. Gostaríamos de indagar, na linha proposta por Jonathan Coe em seu artigo do *The Guardian*, mas levando-a além: seria pertinente falar, ainda hoje, em um interesse incontestável da obra kunderiana? Em outras palavras, se não há de fato evolução, se ela é constituída pela recorrência dos mesmos temas e das mesmas formas, quais seriam então os elementos que garantiriam sua renovada relevância?

### ***1.1.3 Sobre a circularidade em Kundera: Vladimír Papousek***

Vladimír Papousek, no artigo *Kundera's paradise lost: paradigm of the circle* (2009), identifica uma postura essencialista na fortuna crítica de Kundera: segundo ele, ao ler a obra do autor buscando encontrar nela os seus erros, ela trata o texto como “um código misterioso que carrega uma mensagem escondida e um autor advogando por sua própria interpretação como um guardião cuja tarefa é obscurecer ainda mais a mensagem”<sup>51</sup> (PAPOUSEK, 2009, p. 384). No lugar da postura por ele identificada, o crítico busca apresentar outra, mais pragmática, afirmando acreditar que, ao falar sobre sua própria obra, “os esforços do autor são de abrir e iluminar sinceramente o seu trabalho, para fazê-lo mais compreensível para o leitor”<sup>52</sup> (PAPOUSEK, 2009, p. 38). Deste modo, porém, ele parece continuar buscando nas declarações de Kundera acerca de seus romances uma chave interpretativa para a sua leitura, afirmando, com a declaração acima, a superioridade do autor em relação ao seu público, o qual necessitaria de explicações para atingir a plena compreensão de sua obra.

Papousek trata, em seu artigo, da obra de Kundera de forma global, ou seja, ele não se dedica a nenhum romance de maneira específica ou isolada, mas enxerga no conjunto dos romances do autor, desde *La plaisanterie* até *L'ignorance*, um paradigma circular. Compreendemos o paradigma em questão no mesmo sentido do retorno dos mesmos temas e figuras no conjunto da obra kunderiana de que fala a crítica

---

51 “a mysterious code bearing some hidden message, and an author pleading for his own interpretation as one of those guardians whose task is to obscure the message even more”

52 “the author's endeavors are to open and illuminate sincerely his work in order to make it most comprehensible for the reader”

anteriormente citada. Segundo ele, a circularidade reforça a coesão interna da obra em questão, e permite afirmar que “Kundera considera um texto um certo tipo de unidade fechada, um círculo: ele se preocupa com o máximo de perfeição possível dessa entidade”<sup>53</sup> (PAPOUSEK, 2009, p. 385). Papousek não considera produtiva a divisão em ciclos (seja sob o prisma da mudança de língua, seja pelo da mudança de local de escrita dos romances) da obra de Kundera, e explica a migração do autor para a língua francesa como uma evolução natural no contexto da sua concepção de romance. Segundo ele, a literatura tcheca restringia as possibilidades criativas do autor, e o contexto francês seria o mais adequado ao ideal romanesco almejado por Kundera:

Não tenho nenhum motivo para duvidar que a entrada na língua e na cultura francesas foram para ele nada mais que a escolha de um meio de aperfeiçoar a expressão de sua estética romanesca. A língua francesa representa, em comparação com a tcheca, um espaço mais aberto para Kundera, o que significa mais possibilidades para ele como autor, mais possibilidades para ele de criar sua obra como um todo perfeito e acabado e, deste modo, transferi-la para o auditório<sup>54</sup> (PAPOUSEK, 2009, p. 390).

O autor identifica a postura excessivamente protetiva de Kundera em relação às suas publicações como uma maneira de compensar a inexistência, na literatura, daquilo que na música se traduz em escalas harmônicas, justificando-a com base na formação musical do autor. Em outras palavras, na música, os compositores determinam exatamente as estruturas tonais e as escalas com as quais os seus intérpretes devem trabalhar, enquanto na literatura tal procedimento é impossível. Papousek encontra nessa estratégia, chamada por ele de “orquestração”, uma ferramenta de construção da identidade de Kundera:

A orquestração fornece uma ferramenta para manter a obra no máximo de perfeição; ela permite fechá-la num círculo, prevenindo assim sua dissolução no discurso geralmente ignorante e efêmero dos críticos,

---

53 “Kundera considers a text a certain type of a closed unity, a circle: he is concerned about the maximum possible perfection of this entity”

54 “I have no reason to doubt that entering into French language and culture was for him nothing else but the choice of a means to a more perfect novelistic esthetic expression. French language represents in comparison to Czech a more open space for Kundera, which means more possibilities for him as an author, more possibilities for him to create his work as a perfect and finished whole and thus to transfer it to the auditorium”

historiadores da literatura, editores e imitadores. Kundera parece recusar entregar sua obra à má interpretação generalizada porque ele não quer se pôr em risco. Seus esforços para proteger sua privacidade e sua identidade privada correlacionam-se totalmente com sua necessidade de controlar a instrumentação de sua obra<sup>55</sup> (PAPOUSEK, 2009, p. 386).

Em suma, Papousek interpreta as estratégias de migração e de proteção de Kundera como parte da construção de sua identidade autoral. Sob tal perspectiva, tais posturas são perfeitamente justificáveis e justificadas, uma vez que elas derivam de um ideal de romance perfeitamente construído e subordinado ao autor. Esta leitura ingênua acaba por voltar-se contra si mesma ao não considerar que a “vontade de perfeição” da obra kunderiana, nesta lógica, é incompatível com os procedimentos de autoexplicação e autocomentário adotados pelo autor: se a obra em questão constitui-se, de fato, em um círculo fechado sobre sua própria perfeição, como justificar a necessidade de “orquestração”? Pois se existe de fato a necessidade de proteger-se contra a má interpretação, não seria este desde já um indício de que esta obra não é tão perfeita quanto se pretende?

#### ***1.1.4 Lendo Milan Kundera com Boyer-Weinmann***

Em *Lire Milan Kundera* (2009), Martine Boyer-Weinmann faz uma revisão crítica da recepção (especialmente francesa) da obra de Kundera. A autora apresenta uma análise estética ao mesmo tempo em que levanta questões pertinentes sobre o jogo de escrita e de leitura estabelecido no texto kunderiano. Boyer-Weinmann identifica na obra do autor uma possibilidade de renovação da tradição literária francesa e mundial, demonstrando que ela não pode ser situada e pensada apenas a partir da questão do exílio. O movimento estabelecido por seu conjunto, o qual perpassa a francização do autor, é visto pela pesquisadora no sentido de uma ampliação de seu público, que se torna cada vez mais internacional. O diálogo entre romance e ensaio nela estabelecido é

---

55 “Orchestration provides a tool to keep one’s work in maximum perfection; it allows enclosing one’s own work in a circle, thus preventing its dissolution in the generally ignorant and ephemeral colloquial discourses of critics, historians of literature, editors, and imitators. Kundera seems to refuse to surrender his work to general ‘misreading’, because he does not want to expose himself. His efforts to protect his privacy and private identity fully correlate with his need to control the instrumentation of his work”

compreendido como uma contribuição para o alargamento dos limites do gênero romanesco – o que, segundo a autora, é feito por esta obra com maestria.

Ela inicia sua reflexão questionando-se acerca das possíveis categorias nas quais poderíamos enxergar Kundera: “pode ele ser qualificado simplesmente de romancista e ensaísta, de romancista-ensaísta, de autor franco-tcheco, de autor tcheco e francês, francês de origem tcheca, de autor (parcialmente) francófono?”<sup>56</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 8, grifos da autora). Partimos então do pressuposto de que Kundera, para além da questão do exílio, é considerado hoje um autor francês, devido à sua escolha deliberada de escrever nesta língua, bem como à progressiva francização dos temas, do cenário, da forma e do tom de seus romances – do mesmo modo, ele faz o elogio da *Weltliteratur* goethiana, defendendo a abolição das literaturas nacionais, em favor de uma concepção universalista de literatura mundial.

Seguindo a periodização da obra kunderiana proposta por François Ricard, Boyer-Weinmann sugere a existência de dois ciclos, um tcheco e um francês, separados por um episódio intermediário: “ciclo tcheco (pela língua e pelo quadro do enredo), episódio de transição (língua tcheca mas francização do quadro e das personagens), ciclo francês (língua francesa e enredo à francesa)”<sup>57</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 11). A classificação em ciclos proposta releva do horizonte de recepção dos romances e supõe uma adaptação do romancista a cada ambiente visado. O primeiro ciclo, tcheco, “seria então constituído pelos romances escritos em tcheco e que tratam de um material (temático, histórico, cultural) de preferência nacional”<sup>58</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 55-56). Em seguida, a autora identifica um ciclo intermediário, constituído pelas obras *Le livre du rire et de l’oubli*, *L’insoutenable légèreté de l’être* e *L’immortalité*. Ainda que tais romances tenham sido escritos em tcheco<sup>59</sup>, “abre-se um ciclo intermediário condicionado pelo novo espaço de escrita e de vida do autor: Kundera

---

56 “peut-il être qualifié simplement de romancier et essayiste, de romancier-essayiste, d’auteur franco-tchèque, d’auteur tchèque et français, français d’origine tchèque, d’auteur (partiellement) francophone ?”

57 “cycle tchèque (par la langue et le cadre de l’intrigue), épisode de transition (langue tchèque mais francisation du cadre et des personnages), cycle français (langue française et intrigue à la française)”

58 “serait alors constitué des romans écrits en tchèque et traitant un matériau (thématique, historique, culturel) plutôt national”

59 A autora levanta a hipótese segundo a qual o romance *L’immortalité* teria sido traduzido do tcheco para o francês pelo próprio Kundera, sob o pseudônimo de Eva Bloch. Com a autotradução em questão, o autor teria preparado a sua migração literária para a língua francesa.

visa a partir de então o público internacional”<sup>60</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 56). O ciclo francês se inicia com a publicação de *La lenteur* e “traduz a mudança de língua literária do escritor”<sup>61</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 56).

Além da mudança de idioma, ocorre também uma mudança de formato, com romances mais curtos, e de estilo, que se torna mais depurado. A periodização proposta pela pesquisadora corresponde também às etapas da entrada de Kundera na literatura francesa e mundial: primeiramente, desenha-se o contexto da literatura nacional, que vai se dissolvendo conforme a noção é abandonada em prol da literatura mundial, passando pelo ciclo mediano da literatura centro-europeia. A mudança de língua de escrita demonstra-se então um elemento crucial na transição: “a mudança de língua literária [...] engendra uma reconfiguração da relação com o mundo que não pode ser dita (e traduzida) senão na mediação matizada pela ‘segunda língua materna’ (nesse caso, o francês)”<sup>62</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 14). A autora ressalta, entretanto, a impressão de homogeneidade que o conjunto da obra adquire pela forte presença da voz do romancista.

Outra estratégia de adaptação do autor, segundo Boyer-Weinmann, é a de recorrer às noções de “pequeno e grande contexto da literatura”: ao inserir em sua plêiade, no decorrer dos ensaios, ao lado de nomes incontestáveis, alguns menos conhecidos pelo público ocidental a quem se dirige sua obra que, ainda assim, conseguiram ascender a um determinado nível de reconhecimento mundial (especialmente os dos escritores centro-europeus) e, ao mesmo tempo, apegar-se a eles como à sua “herança espiritual”, Kundera busca refazer os passos desses mesmos escritores, como forma de realizar o desejo de acabamento de sua obra. Aliás, conforme bem apontado pela autora, o desejo de “acabamento” da obra tão reivindicado por Kundera demonstra-se deveras utópico, no que seria possível enxergamos um movimento de fechamento da obra sobre si, e do escritor em sua torre de marfim. Assim, Boyer-Weinmann levanta um ponto de vista oportuno, e nem sempre explorado pela crítica kunderiana, segundo o qual nos ensaios do autor encontram-se “zonas de

---

60 “s’ouvre un cycle intermédiaire conditionné par le nouvel espace d’écriture et de vie de l’auteur: Kundera vise désormais le public international”

61 “traduit le changement de langue littéraire de l’écrivain”

62 “Le changement de langue littéraire [...] entraîne une reconfiguration du rapport au monde qui ne peut se dire (et se traduire) que dans la méditation nuancée de la « seconde langue natale » (dans ce cas le français)”

resistência e de permanência de um pensamento do romance muito menos fixo do que às vezes se admite”<sup>63</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 53).

Segundo a pesquisadora, a visão da crítica francesa sobre a obra de Kundera foi se modificando de acordo com as mudanças que a segunda sofreu. A partir do momento em que se desenha o “episódio de transição” entre os ciclos, a crítica passa a se preocupar sobretudo com os elementos de ruptura com a situação inicial. Para a autora, tal mudança nem sempre foi bem recebida, pois esperava-se encontrar certa familiaridade com a obra anterior. Neste contexto, ocorre uma espécie de desfamiliarização também do público de Kundera com a sua obra, dado o distanciamento temático dos romances em relação a seu país natal, a subtração das referências históricas encontrando-se no cerne da questão. “Tudo ocorre como se a aridez da forma e a mitigação da substância romanesca se relacionassem imediatamente com a mudança de língua”<sup>64</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 95). A autora, contudo, encontra em tal ruptura elementos de renovação e efeitos de homogeneidade, tais como a continuidade do pensamento estabelecida entre os romances e os ensaios e a postura enunciativa do narrador kunderiano.

A relação de Kundera com a Europa central é vista como essencial na medida em que a sua “herança espiritual” se constrói sobre uma tríade de escritores centro-europeus: Musil, Broch e Gombrowicz. É a partir dela que a própria concepção kunderiana de romance se forma, pois “é nesse espaço ao mesmo tempo geográfico e mental [...] que o romance assume a forma da meditação filosófica para fazer-se ‘conhecimento’ da existência, experiência concreta do mundo e fenomenologia do sensível”<sup>65</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 15). O próprio autor se define como um homem da Europa central, porém, ressalta a autora, tal definição não é compreendida pelo ocidente e se encontra no cerne de diversos “mal-entendidos” acerca da obra em questão. É então a própria Tchecoslováquia como “território mais livresco que real que

---

63 “les zones de résistance et de permanence d’une pensée du roman beaucoup moins figée qu’on ne le dit parfois”

64 “Tout se passe comme si l’aridité de la forme et l’allègement de la substance romanesque étaient corrélés immédiatement au changement de langue”

65 “c’est dans cet espace, à la fois géographique et mental [...] que le roman prend le relais de la méditation philosophique pour se faire « connaissance » de l’existence, expérience concrète du monde et phénoménologie du sensible”

constitui sua Europa central mental”<sup>66</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 14). O que Kundera tenta, em sua obra, é justamente a afirmação da união entre as duas Europas – central e ocidental. Outra parte de sua “herança espiritual” é “seu gênio eslavo da ‘brincadeira’”<sup>67</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 16). Neste sentido, segundo a autora,

Uma das melhores formas de não trair Kundera [...] seria então jogar com ele [...]: brincar de voltá-lo contra si mesmo, de seguir sua inclinação pela palinódia, pela esquiva. Seria fazer aflorar tensões e contradições internas sob seu gênio da mistificação e da brincadeira [...]. Pois se há um pensamento do romance e mesmo uma história literária interiorizada na obra deste autor, deve-se ter em mente que Kundera se pronuncia como romancista, ilusionista, senão como fabulador, e não como historiador da literatura ou da cultura.<sup>68</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 22).

Segundo tal lógica, as incoerências apontadas por críticos na obra do autor são vistas como naturais, parte de uma “evolução pessoal do gosto de Kundera”<sup>69</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 30), e as críticas feitas ao escritor são mesmo pressupostas ou desejadas por ele. Além disso, se a autora reconhece o “caráter assertivo do pensamento do romance na obra de Kundera”<sup>70</sup>, ela também afirma que a sua escrita se rende “a fins lúdicos [...], ele às vezes hesita e nos faz testemunhas dessa hesitação”<sup>71</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 31). Ainda acerca do caráter assertivo e do tom autoritário do autor, eles são, para ela, de certa forma, contrabalanceados pela ausência quase total de recurso ao discurso teórico ou conceitual, o que é explicado pela lógica segundo a qual o ponto de vista apresentado por Kundera em seus ensaios não é o de um teórico da literatura. Assim, o “ensaio” kunderiano:

contentar-se-ia de bom grado com classificações de “poética” do romance [...], ou de “estética”, até mesmo de “sabedoria” ou “moral”

---

66 “territoire plus livresque que réel que constitue son Europe centrale mentale”

67 “son génie slave de la « blague »”

68 “Une des meilleures façons de ne pas trahir Kundera [...] serait donc de jouer avec lui [...] : jouer à le retourner contre lui-même, à suivre son penchant pour la palinodie, le pas de côté. Ce serait de faire affleurer tensions et contradictions internes sous son génie de la mystification et de la blague [...]. Car s’il y a bien une pensée du roman, et même une histoire littéraire intériorisée chez cet auteur, c’est en gardant fermement à l’esprit que Kundera s’énonce en romancier, en grand fabulateur, sinon affabulateur, pas en historien de la littérature ou de la culture”

69 “évolution personnelle du goût de Kundera”

70 “caractère assertif de la pensée du roman chez Kundera”

71 “à des fins ludiques [...], il lui arrive d’hésiter, et de nous rendre témoins de cette hésitation”

do romance [...]. Isso não significa, contudo, que Kundera não tempere o pensamento do romance com uma pitada teórica, mas ele prefere inventar a teoria na anedota [...]. O romance é um “chamado do pensamento” [...], assim como o ensaio responde ao chamado da ficção<sup>72</sup> (BOYER-WEINMANN, 2004, p. 34).

Sob a égide do que ele chama de “ficção meditativa” ou “ensaio romanesco”, Kundera recorre indiscriminadamente à inversão das funções da ficção e do ensaio, rejeitando outros rótulos que poderiam se impor sobre sua técnica. Outro elemento que ele rejeita é o engajamento, compreendido então como ferramenta de politização da literatura. Em seu lugar, propõe uma definição ética da missão da literatura – marcado pelo constante retorno da palavra *sagesse* (sabedoria) para se referir ao seu elemento fundamental. A noção de sabedoria do romance “quer-se irônica e subtraída de toda política, mas [...] ainda volta o olhar, talvez, em direção ao último refúgio da ilusão lírica: um romance que prevalece sobre o real para explicá-lo com mais propriedade”<sup>73</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 38). A autora lembra que a “moral do romance” defendida por Kundera não deve ser compreendida em termos de uma ética ligada a valores extraliterários, mas em termos estéticos, segundo os critérios internos estabelecidos na e pela própria obra do autor. São critérios que se traduzem, então, na necessidade para o autor de “compor ‘romances que pensam’ (e não romances filosóficos ou *à thèse*), de construir uma narrativa contínua de pensamento de predominância mais ou menos narrativa, mais ou menos reflexiva, excluindo a digressão gratuita”<sup>74</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 39).

Uma questão tão delicada quanto relevante levantada por Boyer-Weinmann é a da obsessão de controle de Kundera sobre sua obra: o que ela chama de “tripla proibição” (biográfica, de publicação de fragmentos não autorizados e de livre tradução) imposta pelo autor. A autora recorda que o que levanta suspeitas aos olhos da crítica

---

72 Il s’accommoderait plus volontiers de qualificants comme « poétique » du roman [...], ou d’« esthétique », voire de « sagesse » ou de « morale » du roman [...]. Cela ne signifie pas pour autant que Kundera ne relève pas la pensée du roman d’un zeste théorique, mais il préfère fabuler la théorie dans l’anecdote [...]. Le roman est un « appel de la pensée » [...], tout comme l’essai répond à l’appel de la fiction

73 “se veut ironique et soustraite au politique, mais [...] lorgne peut-être encore vers le dernier refuge de l’illusion lyrique : un roman qui l’emporterait sur le réel pour en mieux dire le sens”

74 “composer des « romans qui pensent » (et non des romans philosophiques ou *à thèse*), à construire un récit continu de pensée à dominante plus ou moins narrative, plus ou moins réflexive, excluant la digression gratuite”

tcheca acerca da obra kunderiana é justamente a capacidade do autor de “remodelar sua bibliografia (não autorizando, por exemplo, a tradução de sua poesia e de suas peças) para permanecer mestre e único mestre de suas ‘reinvenções sucessivas’. Avalista, *auctor* supremo...”<sup>75</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 48). Oportuna é a pergunta, levantada pela pesquisadora, acerca dos limites do poder do autor sobre a obra uma vez publicada. Ela reivindica, então, o papel da crítica literária e seu direito de ser, justamente, crítica. Acerca do “desejo de acabamento” manifesto pelo autor, ela se atenta a um paradoxo fundamental:

se o romancista (*cuja humilde aparência ele finge adotar em L’art du roman*) não deve nunca parecer mais inteligente que o romance, o qual dispõe de seu próprio regime de verdade [...], por que então trancar tão fortemente a interpretação pelo autocomentário (interno e externo)? Por que, se a obra dispõe de sua própria autonomia, guiar tão firmemente seu sentido pelo recurso ao “peritexto” [...]? Por que acusar os jornalistas, os críticos, os universitários de apegarem-se “ao vestibulo da obra”, se *é precisamente pelo único vestibulo kunderiano que eles são conduzidos a passar?*<sup>76</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 50, grifo nosso).

A autora se interessa especialmente pelos “princípios de fechamento” ou de “alta vigilância” que organizam a obra kunderiana. Como resposta à questão, ela parte da tese de Vladimír Papoušek segundo a qual a confusão entre a proteção da pessoa biográfica do escritor e a proteção da obra é uma estratégia de preservação de ambas as instâncias face ao “futuro duvidoso”. Para ela, o “hiperprotecionismo” conduzido por Kundera revela uma preocupação com o risco de más interpretações de sua obra, a qual por sua vez se encontraria no cerne de uma angústia da influência nos termos pensados por Harold Bloom<sup>77</sup>. Ela objeta porém que uma má interpretação pode ser produtiva no sentido de suscitar o debate sobre uma obra.

---

75 “remodeler sa bibliographie (en n’autorisant pas par exemple la traduction de sa poésie et de ses pièces) pour rester maître et seul maître de ses « réinventions successives ». Garant, *auctor* suprême...”

76 “si le romancier ne doit jamais paraître plus intelligent que le roman (*comme il feint d’en adopter le humble visage dans L’Art du roman*), lequel dispose de son propre régime de vérité [...], pourquoi donc verrouiller si fortement l’interprétation par l’autocommentaire (interne et externe) ? Pourquoi, si l’œuvre dispose de sa propre autonomie, en guider aussi fermement le sens par le recours au « peritexte » [...] ? Pourquoi accuser les journalistes, les critiques, les universitaires, de s’en tenir « au vestibule de l’œuvre », si *c’est précisément par le seul vestibule kundérien qu’ils sont priés de passer ?*”

77 Trataremos no próximo capítulo da adoção por Kundera do *clinamen* (BLOOM, 2002), ou seja, a leitura distorcida ou apropriação da obra de outros escritores.

Além disso, ressalta Boyer-Weinmann, Kundera se preocupa excessivamente com a “história do gesto criador” em detrimento da história da obra, o que confere um *pathos* romântico à sua poética. A autora nota, ainda, que seu “furor anti-biográfico” vem acompanhado, no decorrer das edições de seus romances publicadas pela editora Gallimard, de um apagamento das informações biográficas sobre o autor, e mesmo do apagamento do seu primeiro nome, “para abrir espaço para uma grife internacional: Kundera”<sup>78</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 110): desenham-se aqui mais indícios do projeto de construção e mistificação da personagem de Kundera enquanto autor.

A respeito da voz narrativa peculiar à obra do autor, a estratégia de Kundera para justificar a intervenção constante do narrador em seus romances passa pela reivindicação da tradição romanesca do século XVIII, da qual Diderot é um dos grandes nomes. Tais intervenções em que o narrador e a figura do autor se confundem tomam por vezes a forma “de uma interpelação direta ao leitor para questionar as possibilidades do romance no próprio interior da ficção”<sup>79</sup>. A reivindicação da tradição romanesca do século XVIII como pedra de toque para a posição do narrador nos romances de Kundera, assim, serve para o escritor como um posicionamento contra a “*blancheur de l’écriture* e a neutralização do efeito-literatura”<sup>80</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 99). Aliás, a confusão entre autor e narrador faz parte de uma estratégia de contestação de uma determinada *doxa* literária: “Um dia, eu me disse: sou eu quem conta meus romances, e não um ‘narrador’, esse fantasma anônimo da teoria literária: sou eu com meus caprichos, meus ânimos, minhas brincadeiras e mesmo (excepcionalmente) minhas lembranças”<sup>81</sup> (KUNDERA apud BOYER-WEINMANN, 2009, p. 99). Ao dirigir-se com frequência ao leitor, segundo Boyer-Weinmann (2009, p. 100, grifo da autora), “Kundera pede então a seu leitor que este *finja* crer, com ele, naquilo que ele diz num espírito de convivência lúdica”<sup>82</sup>. O jogo da leitura se estabelece, então, de

---

78 “pour laisser place à une griffe internationale : Kundera”

79 “d’une apostrophe directe au lecteur pour questionner les possibilités du roman à l’intérieur même de la fiction”

80 “blancheur de l’écriture et la neutralisation de l’effet-littérature”

81 “Un jour, je me suis dit : c’est moi qui raconte mes romans, et non pas un « narrateur », ce fantôme anonyme de la théorie littéraire : c’est moi avec mes caprices, mes humeurs, mes blagues et même (exceptionnellement) mes souvenirs”

82 “Kundera demande donc à son lecteur de *faire semblant* de croire avec lui dans un esprit de connivence ludique à ce qu’il dit”

acordo com as regras que o autor lhe impõe: “o narrador-autor não hesita, igualmente, a se fazer o guia-intérprete complacente de seu leitor”<sup>83</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 100).

A autora caracteriza o estilo de Kundera como “uma frase risonha, uma anedota brincalhona, uma mistificação bem-sucedida”<sup>84</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 130), afirmando que os modos que melhor caracterizam a escrita do autor são a paródia e o pastiche (especialmente pensando, por exemplo, em *Jacques et son maître* – imitação de Diderot – e *La lenteur* – imitação de Vivant Denon). São modos de escrita que “supõem um conhecimento da obra pela imitação, um distanciamento que é também revitalização e homenagem”<sup>85</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 130) e que se encontram na raiz da prática kunderiana, a qual, por sua vez, busca liberar-se “das coações restritivas, colocando em ação os registros e as tonalidades os mais diversos”<sup>86</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 129). É a partir deles – e do seu uso específico da digressão, bem como da sua postura enunciativa – que Kundera realiza, em sua obra, “a coexistência do riso e do grave, do grotesco e do patético, da *bouffonnerie* e da tragédia”<sup>87</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 129), e são justamente tais características que revelam, para Boyer-Weinmann, a originalidade da obra do autor.

Em suma, para a autora, a obra de Kundera representa um “poder de irrigação e de revitalização incontestável das potencialidades da literatura francesa no presente”<sup>88</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 171). Segundo ela, a ambição de Kundera de se colocar como herdeiro de Cervantes não releva de uma falsa modéstia. Isso porque “todas as formas do material narrativo disponível foram reinvestidas”<sup>89</sup> pelo autor, que teria então arrematado o ideal literário barthesiano do “ensaio-quase-um-romance”, ao qual Kundera “lança um sinal amigável com seus ‘ensaios essencialmente romanescos’ e seus ‘romances que não são romances’”<sup>90</sup> (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 170).

---

83 “Le narrateur-auteur n’hésite pas également [...] à se faire le guide-interprète obligeant de son lecteur”

84 “une phrase riieuse, une anecdote blagueuse, une mystification réussie”

85 “supposent une connaissance de l’œuvre par l’imitation, une distanciation qui est aussi une revitalisation et un hommage”

86 “des contraintes restrictives en faisant jouer les registres et les tonalités les plus divers”

87 “la coexistence du rire et du grave, du grotesque et du pathétique, de la bouffonnerie et de la tragédie”

88 “pouvoir d’irrigation et de revitalisation incontestable des potentialités de la littérature française au présent”

89 “toutes les formes du matériau narratif disponible ont été réinvesties”

90 “lance un signe amical avec ses « essais essentiellement romanesques » et ses « romans qui ne sont pas des romans »”

De modo geral, a revisão de Boyer-Weinmann da obra e da crítica da obra de Kundera parece-nos, das aqui apresentadas, a mais relevante, no sentido de apresentar ideias pertinentes tanto acerca do jogo de escrita e leitura que se propõe com ela quanto sobre a construção da personagem de Kundera como intelectual. Entretanto, gostaríamos de propor uma leitura que se dedique com mais afinco à análise da mistificação da personagem que Kundera faz de si mesmo por meio da figura do narrador autoral, como discutiremos a seguir.

### ***1.1.5 A crítica de Kundera no Brasil***

A produção acadêmica sobre Kundera no Brasil também segue a linha daquela iniciada por Chvatik ao apresentar uma leitura dos romances do autor com base na tematologia proposta pelo crítico tcheco. Destacamos a tese de Maria Veralice Barroso, intitulada *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan* (2013). No trabalho, a pesquisadora apresenta o arquétipo da personagem de Don Juan como um elemento estético fundador da obra de Kundera e que permeia o seu projeto literário. Tal projeto é compreendido por ela como uma construção gradual que apresenta uma unidade temática. A autora enxerga a obra de Kundera sob uma perspectiva global, mas analisa com mais profundidade *Risibles Amours*, que é então entendido como um embrião do projeto estético kunderiano. Temos, assim, com tal trabalho, uma análise da consciência criadora kunderiana.

A tese de Barroso interessa-nos sobretudo por seu caráter fundador de uma crítica brasileira a Kundera. Em seu estudo, a autora alarga a situação inicial imposta ao pesquisador que se proponha a trabalhar com a obra de Kundera no Brasil, território em que ela tem sido, a seu ver, objeto de uma espécie de “ostracismo acadêmico”: tendo tido acesso a fontes documentais diversas das nossas, uma vez que sua pesquisa foi parcialmente realizada na França, a pesquisadora identifica, a partir da postura da crítica a Kundera de uma perspectiva mais ampla, dois grupos. O primeiro é o de uma “crítica analítica”, para o qual “toda e qualquer discussão sobre Milan Kundera e sua obra emerge do interior do texto. [...] o texto e toda a estrutura estético-temática que o compõe é o elemento primeiro de análise e observação dessa corrente crítica” (BARROSO, 2013, p. 22). No contexto desta crítica a autora situa, por exemplo, o

trabalho de François Ricard, de que tratamos acima. O segundo grupo identificado por ela nesse conjunto é o de uma “crítica recepcional”, onde é possível situar a análise tecida por Martine Boyer-Weinmann. Tal parcela da crítica se preocupa, para além da questão da inserção de Kundera na literatura francesa, com a recepção dos romances do autor. Barroso (2013, p. 23) nota,

nos debates empreendidos por [esse grupo], 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. [...] para estes críticos, as ações do autor vão interferir diretamente na construção do romancista mundialmente conhecido.

O trabalho da autora se respalda, entretanto, em uma posição de autonomia em relação à crítica citada, que não é longamente discutida, mas enxergada como fonte de reflexão e ponto de partida para um diálogo. A contribuição em questão fundamenta-se numa perspectiva epistemológica que enxerga o romance como “uma construção intermediada pela razão e pela sensibilidade do criador” (BARROSO, 2013, p. 25) e que cria saberes fundados em sua qualidade de objeto artístico que ajuda o sujeito humano a compreender sua situação no mundo, aplicando tal cuidado à produção de Kundera.

Barroso interpreta os ensaios de Kundera como exercício de sua função de crítico literário, observando que essas reflexões foram decisivas para o seu enveredamento na arte romanesca, bem como indicando o diálogo que tais escritos estabelecem com a produção propriamente literária do autor, e tece aproximações das noções desenhadas nos ensaios com a teoria literária. A autora interpreta questão da remodelagem do passado de Kundera por si mesmo e a excessiva proteção que ele exerce sobre seus escritos como resultado de sua ambição estética, no sentido de seu aperfeiçoamento enquanto autor. As reflexões da pesquisadora, entretanto, extrapolam o escopo do nosso trabalho – o qual propõe um estudo em profundidade de apenas um romance do autor, como já afirmamos –, uma vez que elas partem de uma análise global do projeto estético kunderiano, identificado então à ação da figura de Don Juan que, segundo sua tese, percorre toda a obra do autor.

\*\*\*

De modo geral, a visão da crítica de Kundera vem se situando, desde a obra de Chvatik, no campo da leitura esteticista. De fato, sob tal viés predominante, buscando fugir de uma leitura ideológica (a qual é, aliás, fortemente criticada pelo autor), a crítica tem recorrido a uma abordagem global da obra, privilegiando a análise de seus constantes e repetidos recursos estéticos.

Com tal ponto de vista, são raros os estudos sobre o autor que leiam apenas um de seus romances e que não retomem, ao menos parcialmente, a tematologia inicialmente proposta por Chvatik, sob a justificativa de que os romances de Kundera e o conjunto de seus ensaios formam um todo cuja separação seria até mesmo artificial. Dando continuidade ao trabalho aqui proposto, no próximo capítulo discutiremos os problemas que encontramos ao adotar a abordagem da obra kunderiana a que nos propomos, isto é, através da análise de um único romance. Entretanto, observamos desde já que, para nos situarmos neste lugar, fez-se necessário recorrer, por vezes, para além do romance que tomamos como objeto e das noções críticas desenhadas no presente capítulo, aos ensaios do autor (especialmente *L'art du roman*), já cristalizados pela crítica.

## CAPÍTULO 2

### *La lenteur* ou “*Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir*”: novas aproximações do texto kunderiano

Ao olharmos para o estado atual da crítica a Kundera explorada no capítulo anterior, não podemos deixar de notar a indulgência com a qual a obra do escritor tem sido tratada. Sua produção dita ensaística tem sido tomada como chave interpretativa para seus romances, e, a partir disso, temos que a crítica não difere daquilo que já foi dito pelo autor acerca de sua própria obra. Assim, os ensaios têm tido grande peso sobre a crítica da parcela ficcional de sua produção, e esta segunda dimensão da obra kunderiana tem sido relativamente apagada em sua condição de texto concreto, para tomar a forma de uma exemplificação das noções “teóricas” esboçadas nos primeiros, as quais, no entanto, não constituem de fato uma teoria. Além disso, a obra kunderiana tem sido estudada por esta mesma crítica segundo uma abordagem totalizante: poucos são aqueles que se dedicam ao estudo minucioso de um único romance do autor. Em outras palavras, sob a justificativa da recorrência da mesma forma e dos mesmos temas no conjunto desta produção, tem-se deixado de lado o estudo individual dos romances para que se assumam uma preocupação excessiva com a circularidade enxergada na dita obra. Gostaríamos então de perguntar: o que poderia o autor dizer em seus ensaios acerca de seus romances que eles não possam dizer por si mesmos?

Indagamo-nos se a postura da crítica acima descrita poderia ter alguma relação com a “tripla proibição” da qual fala Boyer-Weinmann (2009): ao demonstrar um extremo zelo em tudo aquilo que se relaciona às suas publicações, teria Kundera composto uma obra autossuficiente, ou, pelo menos, teria o autor gerado na crítica tal impressão? E além disso: seria possível, para a crítica, deslindar satisfatoriamente todas as minúcias do conjunto dos romances do autor, que perfazem mais de 40 anos de produção, ao adotar uma abordagem global? Partimos da ideia de que, por um lado, uma vez que Kundera dedica grande cuidado às suas publicações, uma a uma – o próprio ato da publicação de um texto, por menor que seja, nesta lógica, já é prova da sua aprovação pelo autor –, qualquer texto que compõe sua obra é válido como objeto de estudo pois recebeu o aval do autor, logo, autorizamo-nos a estudá-lo em detalhes. Por

outro lado, a postura vigilante de Kundera em relação a seus textos nos indica que um estudo minucioso de um romance “isolado” não seria estritamente necessário, visto que tudo o que se poderia dizer sobre o texto já foi dito pelo próprio autor. O trabalho a que nos propomos parte então de uma desobediência à ordem ditada por Kundera para o tratamento de sua obra.

Vemo-nos, neste sentido, diante de um impasse: propomos uma abordagem que seria reprovável aos olhos da tradição aqui discutida. Ao escolhermos *La lenteur* como objeto de estudo (isolado, sob esta perspectiva), sentimo-nos à deriva no mar da crítica kunderiana. Nosso plano pode ser condenado tanto por ela quanto pelo autor, que não se cansa de tecer comentários zombeteiros acerca tanto da Academia, quanto da própria crítica literária enquanto disciplina, como se sua obra prescindisse de ambas.

A figura do acadêmico conforme a avalia Kundera pode ser pensada a partir da aparição, em *La lenteur*, da personagem de Pontevin, descrito como um “historien docteur ès lettres qui s’ennuie dans son bureau à la Bibliothèque Nationale”<sup>91</sup>, figura que “n’a pourtant pas grand-chose à faire”<sup>92</sup> (KUNDERA, 1995, p. 33). Pontevin é amigo e uma espécie de mentor de Vincent (sendo o segundo também um acadêmico), um pensador que “invente et développe ses idées seulement parce que cela lui fait plaisir. Il ne méprise pas l’humanité, qui est pour lui une source inépuisable de réflexions joyeusement malicieuses, mais il n’éprouve pas la moindre envie d’entrer en contact avec elle”<sup>93</sup> (KUNDERA, 1995, p. 34). O acadêmico é retratado em uma total separação do resto da sociedade: Pontevin cria suas teorias apenas pelo prazer de fazê-lo, sem que haja o esforço ou mesmo a vontade de torná-las públicas. A personagem, apesar de sua voz imponente e de sua cuidadosa retórica, é o exemplo de um *danseur* (ainda que ele o negue), figura acerca da qual desenvolve suas ideias (as quais, por sua vez, são discutidas apenas no seu pequeno círculo de amigos), e que, segundo ele, constitui uma espécie de exibicionista da vida pública que deseja ostentar sua superioridade moral em relação a seu público, o qual, ainda que seja constituído virtualmente por todo o mundo, é, com efeito, invisível. Ao nome de Pontevin soma-se

---

91 “historiador, doutor em letras, que se entedia em seu escritório na Biblioteca Nacional” (KUNDERA, 2011, p. 20).

92 “Não tem no entanto muito o que fazer” (Ibid., p. 20).

93 “inventa e desenvolve suas ideias apenas porque isso lhe dá prazer. Não despreza a humanidade, que é para ele uma fonte inesgotável de reflexões alegremente maliciosas, mas não sente a menor vontade de entrar em contato mais estreito com ela” (Ibid., p. 20).

toda uma gama de personagens que também são acadêmicos: além de Vincent, o leitor é apresentado a Goujard e Machu, seus fiéis escudeiros. Eles constituem a “bande du Café gascon”: um bando de fanfarrões, em tradução literal. O acadêmico é, aos olhos de Kundera, supérfluo, um figurão com uma percepção embotada da realidade.

Diante deste cáustico retrato com o qual Kundera presenteia os acadêmicos, sentimo-nos como se exercêssemos uma espécie de *masocrítica*, conforme definida por Paul Mann. Em *Masocriticism* (1999), Mann fala da crítica e da interpretação como exercícios de violência sobre o texto, sobre o autor e sobre o próprio crítico. Em suas palavras:

É isto o que acontece quando nos condenamos a escrever crítica: escrevemos da compulsão de servir ao mestre texto, até mesmo de reproduzir sua verdade (através das múltiplas circunlocuções do código crítico), mas também sob este requisitório: a reprodução é impossível, pois o que quer que escrevamos será insuficiente, mutilará o texto, servirá mal ao mestre; e fazê-lo é transgressivo e, portanto, punível e, portanto, desejável<sup>94</sup> (MANN, 1999, p. 37, tradução nossa).

Assim, a masocrítica é descrita pelo autor como, ao mesmo tempo, a necessidade e a impossibilidade de identificação com o texto – o que leva à sua destruição –, cujo corpo deve ser sacrificado em favor de uma exigência impossível: acessar a sua verdade. Este ritual, além disso, deve ser performado diante de testemunhas, fazendo o crítico uma exibição pública de “sua insuficiência em relação ao texto”<sup>95</sup>: o seu trabalho, que ele faz alegando “sacrificar a si mesmo para que o escritor apareça em seu lugar”, é então uma traição tanto ao texto quanto ao seu autor, “mas ele sabe que o escritor nunca aparecerá, que o frio silêncio do escritor é a rejeição derradeira de sua leitura”<sup>96</sup> (MANN, 1999, p. 38, tradução nossa). Contudo, nessa relação, não apenas o crítico deseja (mal) servir seu mestre, mas também o texto e o autor desejam ser (mal) servidos:

---

94 “That is what happens when one condemns oneself to writing criticism: one writes from the compulsion to serve the master text, even to reproduce its truth (through the manifold circumlocutions of the critical code), but also under this indictment: reproduction is impossible, for whatever one writes will fall short, mutilate the text, serve the master badly; and to do so is transgressive and hence punishable, and hence desirable.”

95 “his inadequacy toward the text”

96 “sacrifice himself so that the writer might appear in his place, yet he knows the writer will never appear, that the writer’s cold silence is the ultimate rejection of his reading”

A reivindicação de primazia da literatura em relação a todo comentário crítico – uma reivindicação muito frequentemente feita pelos próprios masocríticos – dificilmente encobre o desejo inevitável do autor de entregar-se à violência da interpretação. As queixas do autor acerca da estupidez e da venalidade dos críticos, apesar de certamente precisas, são pedidos codificados de prender-se a e ser brutalizado pelo discurso crítico. Por que mais publicar?<sup>97</sup> (MANN, 1999, p. 38, tradução nossa).

Ora, o próprio Kundera, ao mesmo tempo em que afirma a primazia do romance sobre o comentário, seja do próprio autor acerca de sua obra, seja da crítica acerca dela, conflita com o procedimento por ele mesmo postulado ao publicar e integrar em sua obra toda uma série de textos de autocomentário. Para além disso, em *Les testaments trahis*, lemos: “Je ne médierai jamais de la critique littéraire. Car rien n’est pire pour un écrivain que de se heurter à son absence”<sup>98</sup> (KUNDERA, 1993, p. 34). Resta-nos então a impressão de que o autor reivindica a sua obra como do interesse da crítica, mas apenas de *uma determinada crítica*, ou seja, aquela que não contrarie o status que a sua obra adquire pelo intermédio do autocomentário.

Deste modo, assumimos desde já que a leitura que aqui apresentamos de nosso objeto, ao mutilar o texto e tentar servi-lo, acaba infalivelmente por ser insuficiente e, ao mesmo tempo, necessária. Isso porque se, primeiramente, nos aproximamos do “vestíbulo kunderiano” pelo qual a crítica do autor tem sido impelida a passar, para em seguida afastarmo-nos dele, fazemos isso com o intuito de apresentar uma nova compreensão do texto de *La lenteur*. Assim, propomos neste capítulo a discussão de algumas questões levantadas pela fortuna crítica exposta anteriormente, bem como da relação dessas questões com o nosso objeto de estudo, *La lenteur*.

---

97 “Literature’s claim to primacy in respect to all critical commentary – a claim most often put forward by masocritics themselves – barely conceals the author’s inevitable desire to submit to the violence of interpretation. Author’s complaints about the stupidity and venality of critics, although certainly accurate, are coded demands to be suspended from and brutalized by critical discourse. Why else publish?”

98 “Nunca falarei mal da crítica literária. Pois nada é pior para um escritor do que se defrontar com sua ausência (KUNDERA, 2017, p. 30).

## 2.1 A expressão de Kundera como autor ou o “eu do romancista”

Para podermos enfim sair do delicado território em que nos colocamos, a necessidade de discutir o estado atual da obra kunderiana a partir do mesmo prisma que a tradição tem seguido, ou seja, o do comentário do autor sobre sua própria obra, nos é imposta. Pensando especificamente em *L'art du roman*, percebemos que o que confere unidade à variedade de textos presente nesta antologia de escritos que vão de entrevistas a um discurso, passando por um dicionário e dois ensaios que comentam Kafka e Broch, é justamente a criação de uma espécie de genealogia do romance kunderiano e a “invenção” de uma “teoria” que fundamente seus próprios romances, além, evidentemente, da recorrência da mesma voz que controla toda a obra do autor. Boa parte da tradição crítica que examinamos, ao falar sobre o que se convencionou chamar de ensaio em meio à produção literária de Kundera, prefere falar em “poética”. Ricard (2004) chega a afirmar que a referida produção “*claramente* pertence ao mesmo território” ficcional dos romances. Qual seria, então, o gênero de fato sob o qual classificar um livro como *L'art du roman*?

Com efeito, a referência ao ensaio imediatamente nos leva a pensar em Montaigne: sua obra precursora do gênero não deixa de advertir o seu leitor que “*je ne me suis proposé aucune fin, que domestique et privée*”, ou: “*c'est moi que je peins*”, e ainda: “*je suis moi-même la matière de mon livre*”<sup>99</sup> (MONTAIGNE, 1965, p. 49). O caráter subjetivo do ensaio é evidente em sua origem. Enquanto isso, Kundera, valendo-se da maleabilidade do gênero, nos adverte que não é um teórico da literatura e afirma que as reflexões ali contidas são as de um mero “praticante” da arte do romance. Não afirma de modo explícito que trata de um romance muito específico – o seu romance, com a sua estética e os seus valores – mas abusa do “*je*” e do “*personnellement*” em seu discurso. Assim, temos que os ensaios (iremos chamá-los assim por falta de melhor termo) são a expressão subjetiva de um “eu”: Kundera como autor. Ele é aproximadamente o “eu do romancista” de que fala Ricard, uma espécie de personagem autônoma que controla romance e ensaio e que, de sua distância de tudo aquilo o que expõe, exhibe sua superioridade.

---

99 “só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos”, “sou eu mesmo a matéria deste livro” (MONTAIGNE, 1991, p. 5)

### 2.1.1 O “ensaio” kunderiano: uma teoria que não é teoria

Embora Chvatik (1995) já tenha considerado o caráter não-teórico dos ensaios de Kundera, o mesmo crítico afirma que *L’art du roman* é uma importante contribuição para a reflexão não apenas sobre o romance kunderiano, como também sobre o romance em geral, e especialmente ao pensá-lo enquanto gênero representativo da expressão literária do século XX. As demais contribuições da fortuna crítica anteriormente discutidas seguem a mesma lógica: afirmam que Kundera não faz propriamente teoria em seus ensaios, mas ainda assim não deixam de recorrer à mesma não-teoria para validar a prática do autor. O próprio Kundera afirma não pertencer ao mundo teórico, embora tenha, desde *L’art du roman* (1986), publicado mais três ensaios: *Les testaments trahis* (1993), *Le rideau* (2005) e *Une rencontre* (2009a). No primeiro ensaio ele afirma querer dar voz à “visão implícita da história do romance” que contém a sua obra romanesca, embora afirme, mais tarde, a impossibilidade de apresentar qualquer excedente de sentido de seus romances pela via do comentário – fato que todavia não o impele a abandonar a empreitada.

Com tal postura, que se quer não-teórica e que é adotada desde o início, Kundera se esquivava de qualquer responsabilidade em relação à criação de um sistema de conceitos, embora o resultado obtido seja, justamente, o esboço de algumas noções genéricas que dialogam com sua produção ficcional e funcionam, nesta lógica, como espécies de princípios para a sua composição. Curiosamente, Kundera não cita diretamente nenhuma teoria propriamente dita; apenas faz acenos, perceptíveis para o leitor mais perspicaz, a certas ideias discutidas pela teoria literária, e não se cansa de refutar alguns fantasmas que pairam sobre as suas reflexões acerca do romance.

Com efeito, Kundera afirma em *Les testaments trahis* (1993, p. 176-177) o seu apego ao “imperativo nietzschiano” de “résister à la tentation de transformer les idées en système”<sup>100</sup>, pois, segundo ele, a exposição de um sistema de pensamento ofusca as ideias originais de um autor na medida em que se faz necessário, para tanto, “expliquer ce que les autres disent du problème, [...] les réfuter, [...] proposer d’autres solutions, choisir la meilleure, alléguer pour elle des arguments, celui qui surprend à

---

100 “resistir à tentação de transformar as ideias em sistema” (KUNDERA, 2017, p. 158).

côté de celui qui va de soi, etc.”<sup>101</sup>. (Notemos que o mesmo subterfúgio é utilizado pela personagem acima referida de Pontevin para justificar o fechamento de suas ideias sobre si mesmas.) Tal metodologia feriria a dinâmica dos ensaios, que teriam como vantagem preservar o “modo efetivo” como as ideias lhe vêm ao espírito, sem sistematizações ou aparentes ambições. E o autor vai mais longe ainda, ao afirmar que “c’est ainsi que théorise un romancier : en gardant jalousement son propre langage, en fuyant comme la peste le jargon des érudits”<sup>102</sup> (KUNDERA, 2005, p. 17), numa declaração que exhibe a incompatibilidade de seus escritos com o discurso acadêmico, além da inadequação deste para o tratamento de sua obra.

O discurso teórico-não-teórico de Kundera se constrói, então, sobre uma tensão da recusa e da reivindicação em que a afirmação da insuficiência da teoria para tratar de sua obra conflita com a necessidade de teorizar mascarada sob a recorrência à “invenção” de conceitos supostamente novos que seriam mais capazes de compreendê-la. Assim, por exemplo, em vez de falar em digressão, Kundera fala em “ensaio romanesco”, bem como recorre a definições e fórmulas genéricas que seriam alegadamente mais capazes de compreender a ambição estética representada e explicada por sua produção ficcional.

Em *L’art du roman*, Kundera apresenta as regras da composição de seus romances, valendo-se sobretudo da discussão de uma história do gênero romanesco a partir dos temas tratados por ele desde Cervantes, numa espécie de pedagogia pelo exemplo e pela imitação. Tal história parte do surgimento do “romance europeu” e se encaminha na direção da noção goethiana de *Weltliteratur*: o autor compreende o romance como um empreendimento coletivo (o gênero romanesco em si) levado a cabo por indivíduos (os romancistas) que integram às suas produções uma espécie de sabedoria peculiar ao trabalho com a prosa, que apresentaria uma beleza e um interesse particulares advindos de sua especificidade de revelar novas compreensões acerca do lugar do ser humano no mundo. Assim, a “sabedoria” enquanto tarefa do gênero romanesco tal qual pensada por Kundera rivaliza, de certo modo, com a filosofia enquanto disciplina, já que o romance seria a exploração de preocupações comuns tanto

---

101 “explicar o que os outros dizem do problema, [...] refutar tais soluções, a propor outras, a escolher a melhor, a alegar argumentos para ela, aquilo que surpreende ao lado do que é óbvio, etc” (Ibid., p. 159).

102 “é assim que um romancista teoriza: conservando com ciúme sua própria linguagem, e fugindo como da peste do jargão dos eruditos” (KUNDERA, 2006, p. 14).

a ela quanto à literatura, tal como o “enigma do eu”, ou seja, a questão da identidade e sua relação com o mundo que nos circunda.

O romance segundo Kundera tem origem em uma tradição ligada ao humor que perpassa, por exemplo, as obras de Cervantes, Rabelais e Sterne, e que de acordo com ele foi esquecida em detrimento da seriedade realista preocupada com a fabricação da verossimilhança. O ensaio kunderiano prega uma volta a tal estética esquecida do riso, ao mesmo tempo em que apresenta o ser humano em meio a conflitos trazidos à tona pelo curso da História, que o esmaga e o confronta aos limites da compreensão de si pela via artística: tal é, para o autor, a tarefa do romance.

Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas* (1998), identifica elementos comuns à obra não-ficcional de diversos escritores-críticos do século XX. Apesar de a análise da autora não tratar do projeto kunderiano, notamos que muitas das características identificadas por ela em seu estudo são passíveis de extensão à produção de Kundera. A partir das ideias da autora, destacamos três elementos que nos permitem situar os ensaios do autor na construção de seu projeto literário: a preocupação pedagógica, o estabelecimento de um cânone e o posicionamento a partir da visão de um praticante da arte literária, o qual conferiria maior valor a seus escritos em comparação à crítica literária pura e simples. Nos diversos critérios elencados pela pesquisadora, notamos que o que está em jogo é a questão da *autoridade* do autor de romance.

Kundera fala, em seus ensaios, a um público leitor já estabelecido e busca demonstrar-lhe o seu modo de fazer romances, num círculo retórico em que os primeiros explicam os segundos e estes justificam aqueles. Tal atitude permite-nos pensar em sua concepção de obra, segundo a qual o autor possui total controle sobre a publicação, a tradução e a adaptação de qualquer parte de sua produção, numa crítica aos estudos literários que trabalhem com qualquer espécie de manuscrito ou obra “inacabada” ou “não oficial”, sendo o romance entendido então como um todo esteticamente completo e plenamente coeso, cujo comentário e cuja crítica seriam não apenas insuficientes, como desnecessários. Também identificamos nesta postura um posicionamento, ainda que tardio, diante da perspectiva da “morte do autor” pregada pelo estruturalismo, no anseio de reestabelecer a autoridade da figura do autor sobre a

sua obra, o qual recupera então a sua posição de origem do texto literário<sup>103</sup>. Paradoxalmente, com a volta da autoridade do autor, Kundera confere a si mesmo na figura de “crítico” (de si mesmo e dos outros), em detrimento do texto literário em si, o papel de avaliador absoluto de sua própria produção, e para além dela, também da produção de outros escritores, de cujo percurso ele se vê como continuador competente.

Em complemento a essa preocupação pedagógica, os ensaios de Kundera estabelecem seu próprio cânone, que conta, entre outros, com nomes como os de Cervantes, Rabelais, Diderot, Flaubert e Kafka. Kundera justifica a importância desse cânone a partir das contribuições das obras de tais autores para o conhecimento de uma “parcela até então desconhecida da existência” pela via do romance, sendo a reflexão e a descoberta das questões intrinsecamente humanas o que constitui, para o autor, a definição e o objetivo do gênero romanesco. A constatação de Perrone-Moisés é novamente verdadeira para os escritos de Kundera: ao constituir uma plêiade de grandes escritores, ele enxerga sua produção como continuação da mesma. Apesar de Kundera reconhecer o papel desempenhado por sua seleção de grandes romancistas na história do gênero, ele chega a identificar oportunidades não exploradas em seu curso. A este “cemitério de oportunidades perdidas” ele chama “*appels non-attendus*”<sup>104</sup> (KUNDERA, 1986, p. 26): trata-se de caminhos que o próprio Kundera busca percorrer

---

103 A este respeito, vale notar que as noções de *escriptura/escriptor* que Roland Barthes defende em seu célebre ensaio de 1968, *A morte do autor* (2004) são diametralmente opostas ao procedimento kunderiano. Barthes se pergunta: Quem fala na obra literária? Ao que responde: “Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). Ora, Kundera é autor, e não *escriptor*: ele é o detentor da verdade de seu texto e não admite que a sua voz seja apagada. Do mesmo modo, a respeito da igualmente célebre conferência de Michel Foucault de 1969, *O que é um autor?* (2009), no que concerne ao caso de Kundera, trata-se justamente do contrário da proposta de Foucault para o estudo de uma tipologia dos discursos para a qual “Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2009, p. 287): Kundera enquanto autor se quer como a origem de seu discurso. Ele, apesar de adotar, de certo modo, a proposta foucaultiana de tomar o autor como propriedade do texto literário, ligada a um sistema jurídico, que se encontra nos limites do texto e que se dissocia da figura pessoal ou biográfica do autor enquanto indivíduo, nega a característica de mera função do discurso que Foucault atribui ao autor, reafirmando o seu papel de fundamento originário do texto. O que o discurso kunderiano prega é uma volta do autor ao “papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada” (FOUCAULT, 2009, p. 288), sintaxe à qual todo o pensamento estruturalista e o debate inaugurado pela linguística saussuriana (do qual são derivadas tanto as ideias de Barthes quanto as de Foucault) vem negar. Em suma, no caso de Kundera, trata-se não da morte do autor, mas de sua ressuscitação.

104 Expressão traduzida como “apelos não atendidos” na edição consultada (KUNDERA, 2009, p. 21). Preferiríamos, contudo, falar em “chamados não atendidos”: a expressão diz respeito a um convite que o autor enxerga na história do romance por ele estabelecida, convite este que os romancistas têm, segundo ele, recusado. Caberia então a Kundera aceitá-lo.

em seus romances; oportunidades das quais ele quer desfrutar no intuito de contribuir para a “exploração do ser” iniciada pelos romancistas anteriores a ele. A noção de tal continuidade é expressa pelo autor quando ele afirma que “en tant que romancier je me suis toujours senti être dans l’histoire, à savoir au milieu d’un chemin, en dialogue avec ceux qui m’ont précédé et même peut-être (moins) avec ceux qui viendront”<sup>105</sup> (KUNDERA, 1993, p. 25).

Ademais, Kundera procede em seus ensaios, não à análise propriamente dita, mas ao menos ao comentário de grande parte do cânone por ele mesmo estabelecido (ainda que identifiquemos nesses comentários o desejo implícito de validar a sua própria produção). E ao simplesmente escrever sobre tais obras, o autor se posiciona a partir de “uma espécie de contracrítica, estimada [...] como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 143). Kundera busca validar o seu próprio modo de fazer crítica literária e texto romanesco, a saber: a “meditação” acerca das obras que ele julga importantes, a qual busca inseri-las na sua própria história pessoal do romance, elevada então à memória histórica do gênero.

A partir do posicionamento de Kundera como escritor-crítico, devemos ter em mente que a sua produção não é desinteressada. Mesmo ao comentar a obra de outros escritores, Kundera estabelece princípios que se estendem à sua própria produção: ao fazê-lo, ele a associa a esses nomes, estabelecendo uma tradição e agregando prestígio aos seus romances, que são então inseridos numa história do romance organizada a partir de seus próprios valores. Perrone-Moisés também levanta a questão do valor implícito nos julgamentos dos escritores-críticos, afirmando que

A modernidade pretende julgar sem critérios; os critérios continuam existindo, mesmo se eles se constituem *ad hoc* e permanecem muitas vezes implícitos. O que caracteriza o julgamento moderno, seja ele estético ou outro, é que ele é um juízo reflexivo (Kant). Não se julga a partir de critérios, mas, ao julgar, criam-se critérios. Na leitura, como na escrita, o julgamento é uma questão de invenção (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 16).

---

105 “como romancista, sempre me senti como se estivesse dentro da história, isto é, no meio de um caminho, em diálogo com aqueles que me precederam e mesmo talvez (menos) com aqueles que virão depois” (KUNDERA, 2017, p. 22).

Assim, compreendemos que mesmo quando Kundera reivindica a suposta neutralidade de sua obra, ou quando ele louva os escritores que constituem sua “herança espiritual”, ou quando fala da “exploração do ser” empreendida pelo gênero romanesco, ele na verdade estabelece valores para si enquanto autor. Tais valores se organizam, ao longo de seu conjunto de ensaios, a partir de abordagens ligeiramente diferentes e formulações sintéticas de um mesmo grupo de ideias. Temos diante de nós uma série de noções que validam a produção do autor e desenraízam a sua imagem do cenário do autor centro-europeu exilado na França: primeiramente, a ideia de romance europeu, à qual se liga a organização de uma tradição e a reflexão acerca dos “paradoxos terminais”; em segundo lugar, a noção de “sabedoria do romance”, a qual resulta na defesa da autonomia ética e estética do gênero, e que é perpassada pela discussão do lugar de direito do autor na organização de sua obra; e em terceiro lugar, o levantamento de alguns “princípios de construção” do romance kunderiano, tal como a noção de “despojamento radical” e a de “polifonia”. Na realidade, contudo, ao se servir do comentário da obra de outros escritores (e também, inúmeras vezes, do comentário da sua própria produção), Kundera procede à defesa do seu fazer romanesco. Notamos ainda que o tipo de comentário exposto por Kundera acerca de outros escritores poderia se encaixar na ideia de *clinamen*, de Harold Bloom (2002, p. 64), que a define como

leitura distorcida ou apropriação [...]. O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* em relação a ele. Isso aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema, que sugere que o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema.

Assim, em *L'art du roman*, por exemplo, Kundera comenta amplamente *Os sonâmbulos* de Hermann Broch, tarefa à qual dedica toda a terceira parte do livro. Kundera explica suas ambições com e para o romance a partir daquilo que Broch não conseguiu atingir com a sua obra: “Toutes les grandes œuvres romanesques (et justement parce qu’elles sont grandes) contiennent une part d’inaccompli. Broch nous inspire non seulement par tout ce qu’il a mené à bien mais aussi par tout ce qu’il a visé

sans l'atteindre”<sup>106</sup> (KUNDERA, 1986, p. 82). Ele afirma ter encontrado a inspiração para “un art du *dépouillement radical*”, “un art du *contrepoint romanescque*” e “un art de l'*essai spécifiquement romanescque*”<sup>107</sup> (KUNDERA, 1986, p. 82-83, grifos do autor) na insuficiência com que a obra de Broch, a seus olhos, apresenta tais elementos, que são então elevados a fundamentos de uma espécie de poética kunderiana. E é a essa “poética” que ele dedica a próxima e quarta parte do livro, onde, em mais uma entrevista (a segunda da coletânea de textos em questão), Kundera discute justamente a maneira como ele mesmo coloca em prática esses três princípios de composição, sem contudo pretender elaborar uma discussão exaustiva, já que se protege desse perigo ao afirmar que os escritos de um romancista, justamente devido a seu caráter romanescque, não podem exibir uma “filosofia coerente” (KUNDERA, 1986, p. 97). Enquanto isso, em *La lenteur*, a escolha do conto libertino de Vivant Denon como fonte textual para a sua recriação também pode ser tomada como exemplo do *clinamen* de que falamos acima, pois Kundera não apenas referencia o texto denoniano, como também o reconta a seu modo, adicionando com isso a sua própria interpretação do texto original, a qual abre o caminho para a nova narrativa que desenha.

### 2.1.2 A galofilia: uma estratégia de inserção na Weltliteratur

Enxergamos o posicionamento de Kundera em seus ensaios como parte de um movimento duplo de busca de integração em um novo espaço literário – não esqueçamos que *L'art du roman*, escrito em francês (assim como os demais ensaios), dirige-se ao público da França, que se alarga ainda mais com a migração para a língua francesa também nos romances a partir de *La lenteur* – ao mesmo tempo em que há a reivindicação de abolição das fronteiras entre as literaturas. Isso porque

O conceito francês de cânone clássico só se abala no século XVIII, com a abertura para os autores ingleses e alemães, e com a adoção do conceito de *Weltliteratur*, de Goethe. Mas, se o cânone clássico passou

---

106 “Todas as grandes obras (e justamente porque elas são grandes) contêm alguma coisa inacabada. Broch nos inspira não só por tudo o que levou a bom termo mas também por tudo o que visou sem atingir” (KUNDERA, 2009, p. 66-67).

107 “arte do *despojamento radical*”, “arte do *contraponto romanescque*”, “arte do *ensaio especificamente romanescque*” (Ibid., p. 67).

a ser relativizado ou contestado por vários escritores, tem, ainda hoje, enorme influência no ensino literário da França (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 62).

A fortuna crítica de Kundera lê a mudança da língua tcheca para a francesa como um movimento natural, coerente com a “evolução” literária do autor (embora, paradoxalmente, parte dela também insista sobre a continuidade e a coesão internas à obra do autor, perspectiva sob a qual não existiria propriamente nela uma evolução). Papousek (2009) enxerga, aliás, a migração de Kundera para a língua francesa como forma legítima de aperfeiçoamento de sua estética, como se a língua e a literatura tchecas restringissem as possibilidades criativas do autor. O próprio Kundera parece concordar com tal ideia quando expressa o seu apego à língua e à literatura francesas em *Le rideau* (2005, p. 48-49, grifos nossos):

Étant donné que les Français ne sont pas habitués à distinguer la nation de l'État, j'entends souvent qualifier Kafka d'écrivain tchèque (il était, en effet, depuis 1918, citoyen tchécoslovaque). Bien sûr, c'est un non-sens. Kafka n'écrivait, faut-il le rappeler, qu'en allemand et se considérait, *sans aucune équivoque*, comme un écrivain allemand. Pourtant, imaginons un instant qu'il ait écrit ses livres en tchèque. Aujourd'hui, qui les connaîtrait ? [...] Non, *croyez-moi, personne ne connaîtrait Kafka aujourd'hui, personne, s'il avait été tchèque*<sup>108</sup>.

Assim, Kundera parece querer explicar aos franceses a sua própria galofilia e expor o motivo (aos seus olhos, natural) de sua autoclassificação de escritor francês reivindicada pelo argumento da escolha deliberada de escrever nesta língua. Ademais, a menção a seu compatriota tcheco, ainda que germanófono, no trecho acima, além de aparentemente estender o reconhecimento e a importância de Kafka à sua própria obra, parece justificar a saída da língua e da literatura tchecas como estratégia de divulgação.

Entretanto, o seu apego à classificação de escritor francês conflita com a invocação das suas noções de “pequeno e grande contexto da literatura” e com o apelo à ideia goethiana de *Weltliteratur*, ideias que pregam a abolição das fronteiras entre as

---

108 “Levando em conta que os franceses não estão habituados a distinguir nação de Estado, vejo muitas vezes Kafka ser qualificado como escritor tcheco (ele se tornou realmente, depois de 1918, cidadão tchecoslovaco). É claro que isso é uma tolice. Kafka só escrevia, é preciso lembrar, em alemão, e se considerava, *sem nenhum equívoco*, um escritor alemão. Portanto (sic), imaginemos por um instante que ele tivesse escrito seus livros em tcheco. Hoje, quem os conheceria? [...] Não, *creiam, ninguém conheceria Kafka hoje, ninguém, se ele fosse tcheco*” (KUNDERA, 2006, p. 37-38).

literaturas nacionais em proveito da validação estética de sua própria obra e dos romances por ele defendidos dentro da história do gênero de acordo não com a língua em que foram escritos, mas com valores estéticos:

l'indifférence envers la valeur esthétique repousse fatalement toute la culture dans le provincialisme. La France n'est pas seulement le pays où vivent les Français, c'est aussi celui que les autres regardent et dont ils s'inspirent. Et c'est selon les valeurs (esthétiques, philosophiques) qu'un étranger apprécie les livres nés hors de son pays. Encore une fois, la règle se confirme : ces valeurs sont mal perceptibles du point de vue du *petit contexte*, fût-ce le petit contexte orgueilleux d'une grande nation<sup>109</sup> (KUNDERA, 2005, p. 58-59, grifo do autor).

Analisando mais de perto o contexto francês que passou a circundar a obra de Kundera, lembramos que Pascale Casanova, em *La république mondiale des lettres* (1999, p. 14, tradução nossa<sup>110</sup>), descreve o espaço literário mundial como

não uma construção abstrata e teórica, mas um universo concreto ainda que invisível: são as vastas regiões da literatura, o universo onde se cria o que é declarado literário, o que é julgado digno de ser considerado literário, onde disputam-se meios e caminhos específicos à elaboração da arte literária. [...] um espaço regido por relações de forças tácitas, mas que dirigiriam a forma dos textos que se escrevem e que circulam em todo o mundo; um universo centralizado que teria constituído sua própria capital, suas províncias e seus confins, e no qual as línguas tornar-se-iam instrumentos de poder. Nesses lugares, cada um lutaria para ser consagrado escritor, lá ter-se-iam inventado leis específicas, liberando assim a literatura, ao menos nas regiões mais independentes, das arbitragens políticas e nacionais<sup>111</sup>.

---

109 “a indiferença em relação ao valor estético empurra fatalmente toda a cultura para o provincialismo. A França não é apenas o país em que vivem os franceses, é também o país que os outros observam e no qual se inspiram. E é segundo os valores (estéticos, filosóficos) que um estrangeiro aprecia os livros nascidos fora de seu país. Mais uma vez, a regra se confirma: esses valores são pouco perceptíveis do ponto de vista do pequeno contexto, mesmo que seja o *pequeno contexto* de uma grande nação” (KUNDERA, 2006, p. 44-45).

110 Todas as citações do texto de Casanova aqui reproduzidas são traduzidas por nós.

111 “pas une construction abstraite et théorique, mais un univers concret bien qu'invisible : ce sont les vastes contrées de la littérature, l'univers où s'engendre ce qui est déclaré littéraire, ce qui est jugé digne d'être considéré comme littéraire, où l'on dispute des moyens et des voies spécifiques à l'élaboration de l'art littéraire. [...] un espace régi par des rapports de forces tacites, mais qui commanderaient la forme des textes qui s'écrivent et qui circulent partout dans le monde ; un univers centralisé qui aurait constitué sa propre capitale, ses provinces et ses confins, et dans lequel les langues deviendraient des instruments de pouvoir. En ces lieux, chacun lutterait pour être consacré écrivain ; on y aurait inventé des lois spécifiques, libérant ainsi la littérature, au moins dans les régions les plus indépendantes, des arbitraires politiques et nationaux”

A autora fala de espaços literariamente centrais e outros marginais, sendo tal classificação perpassada pelas línguas e, logo, pelas literaturas de nações identificadas a elas. Segundo ela, “Em razão do prestígio dos textos escritos em certas línguas, há no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que supostamente incarnam a própria literatura”<sup>112</sup> (CASANOVA, 1999, p. 33). A língua de escrita de um texto literário funcionaria então como uma espécie de passaporte que lhe permitiria circular em determinados espaços em detrimento ou em proveito de outros.

Ainda segundo Casanova (1999, p. 56), “Para compreender o laço que se estabelece em princípio entre o Estado e a literatura, é preciso sublinhar o fato de que, através da língua, tanto o Estado quanto a literatura contribuem para suas fundações, reforçando-se mutuamente”<sup>113</sup>. Assim, Kundera, ao desvencilhar-se da língua tcheca<sup>114</sup>, justifica a sua inclinação ao expressar o desejo de ocidentalizar-se, escolhendo, para isso, a língua francesa e apegando-se ao valor por ele preferido da liberdade, incarnado pela literatura francesa. Interpretamos esta escolha não como a concretização de uma inclinação natural, mas como uma estratégia para agregar os valores de liberdade, autonomia e universalidade à sua escrita, já que, a partir do século XVIII, a língua francesa se impõe como um modelo de universalidade: “o francês se impõe a todos, sem a concorrência de nenhuma autoridade política, como a língua de todos, para todos, a serviço de todos”<sup>115</sup> (CASANOVA, 1999, p. 100). A língua e a literatura francesas são então para Kundera o espaço de autonomia e liberdade universais, e ao adotar a língua francesa, ele num primeiro momento reivindica essa autonomia e essa liberdade, para, posteriormente, posicionar-se contra as leituras de sua obra com as quais não concorda. Casanova (1999, p. 158) afirma que “O exílio é sem dúvidas a maior ‘arma’ do escritor que pretende preservar a todo preço uma autonomia ameaçada”<sup>116</sup>. Assim, Kundera se vale de uma tradição universalista em nome da qual a autonomia e a liberdade do

---

112 “En raison du prestige des textes écrits dans certaines langues, il y a, dans l’univers littéraire, des langues réputées plus littéraires que d’autres et censées incarner la littérature même”

113 “Pour comprendre le lien qui s’établit d’abord entre l’État et la littérature, il faut souligner le fait que, à travers la langue, ils contribuent mutuellement, en se renforçant, à se fonder”

114 Neste sentido, é útil lembrar da frase proferida pela personagem do cientista tcheco em *La lenteur*: “Nous [les Tchèques] sommes prêts à tout trahir” (KUNDERA, 1995, p. 71).

115 “le français s’impose à tous, sans le concours d’aucune autorité politique, comme la langue de tous, pour tous, au service de tous”

116 “L’exil est sans doute l’ « arme » majeure de l’écrivain qui entend préserver à tout prix une autonomie menacée”

escritor são elevados a valores absolutos, valores a partir dos quais o autor rejeita uma leitura de sua obra que é a seu ver inadequada. Em outras palavras, a adoção da língua francesa lhe fornece ao mesmo tempo critérios e valores que subjazem à rejeição de uma determinada crítica.

Por outro caminho, ainda com esteio no estudo de Pascale Casanova, poderíamos pensar em Kundera como num exemplo de escritor bilíngue ou nacionalizado. Esta parece, até mesmo, ser a justificativa dada pelo próprio autor para a sua migração literária. Sob tal classificação, a autora compreende aqueles escritores que, saídos de um contexto de uma língua ou literatura marginalizada por sua pequena abrangência e difusão, convertem-se a um “grande idioma” literário. Tais escritores

adotaram como língua de escrita, em um determinado momento de sua trajetória, de maneira provisória ou definitiva, sem terem sido a isso constrangidos por qualquer força política ou econômica, uma das grandes línguas literárias mundiais. Essas idas e vindas entre duas línguas, duas culturas, dois universos são o fato de um bilinguismo (ou de uma digrafia) que não é de modo algum a consequência de uma dominação colonial ou política, mas que não pode se explicar senão pelo peso da estrutura desigual do mundo literário: somente o poder invisível da crença que se prende a certas línguas e o efeito de “desvalorização” que caracteriza outras podem “compelir”, sem qualquer coerção aparente, certos criadores a mudarem a língua de sua obra<sup>117</sup> (CASANOVA, 1999, p. 382).

Contudo, a justificativa de que a língua francesa seria mais interessante para Kundera no sentido de permitir-lhe um maior alcance no espaço literário mundial – ou seja, a maior divulgação de sua obra que a escrita em francês lhe permitiria – não é, em si e por si mesma, completamente satisfatória, uma vez que mesmo após imigrar para a França, Kundera continuou escrevendo em tcheco por algum tempo e seus romances mais célebres foram, originalmente, escritos em tcheco, apesar de terem sido “revistos pelo autor” posteriormente em francês (edições às quais Kundera relegou o status de

---

117 “ont, à un moment donné de leur trajectoire, de façon provisoire ou définitive, adopté comme langue d’écriture, sans y avoir été contraints par une quelconque force politique ou économique, une des grandes langues littéraires mondiales. Ces allers-retours entre deux langues, deux cultures, deux univers sont le fait d’un bilinguisme (ou d’une digraphie) qui n’est nullement la conséquence d’une domination coloniale ou politique, mais qui ne peut s’expliquer que par le poids de la structure inégale du monde littéraire : seule la puissance invisible de la croyance qui s’attache à certaines langues et l’effet de « dévaluation » qui en caractérise d’autres peuvent « contraindre », sans aucune coercition apparente, certains créateurs à changer la langue de leur œuvre”

“equivalentes às originais”). Assim, mesmo antes de começar a escrever em francês, Kundera já era consideravelmente conhecido não apenas na França, como no mundo (e inclusive no Brasil, já que *A insustentável leveza do ser* passou a integrar o repertório do leitor brasileiro logo após a sua publicação, ainda nos anos 1980).

Ao falar do caso da mudança de idioma em Kundera, a própria Casanova afirma tratar-se menos de uma mudança de língua do que de uma mudança de “natureza”. Kundera teria buscado então a francização não apenas na língua, mas também a partir de seus temas e de sua estética. E é exatamente sob esse prisma que a crítica tem lido o “ciclo francês” de Kundera, como é o caso, especialmente, de Tijana Miletic em *European Literary Immigration into the French Language* (2008). Para a autora, ao basear *La lenteur* no conto libertino de Vivant Denon, Kundera “se situa automaticamente no interior da língua e da literatura francesas sem a necessidade de justificar o seu pertencimento ou posteriormente estabelecer sua credibilidade enquanto autor de língua francesa”<sup>118</sup> (MILETIC, 2008, p. 211, tradução nossa). Miletic interpreta *La lenteur* como “sua primeira afirmação literária de enraizamento em seu gênero de escolha – o romance; seu primeiro olhar autoanalítico para o que é seu passado e sua maneira de justificar sua existência enquanto escritor em solo francês e na língua francesa”<sup>119</sup> (MILETIC, 2008, p. 231, tradução nossa). Com efeito, *La lenteur* conta, além da referência principal a Denon, cujo conto Kundera reescreve e parodia, com diversas menções a outras célebres obras francesas, especialmente libertinas (na literatura) e do movimento rococó (na pintura), que são elevadas no romance a um ideal de arte perdida ao qual o retorno no século XX é impossível. Entre elas estão *Les liaisons dangereuses*, de Chardelot de Laclot, *La philosophie dans le boudoir*, de Sade, e as pinturas de Watteau e Fragonard, obras que passam, então, a integrar a sua herança de romancista francês.

No romance preciso que constitui nosso objeto de estudo, identificamos, contudo, para além do acima exposto, algumas tensões específicas que complicam o cenário de adoção da língua e dos valores franceses por Kundera. Na recriação do autor

---

118 “automatically situates himself within the French language and literature without the need to justify his belonging or further establish his credibility as a French language author”

119 “his first literary statement of roots in his chosen genre – the novel; his first self-analytical glance at what is his past and at his ways of justifying his existence as a writer on French soil and in the French language”

da cena do *cabinet* denoniano, a personagem de Vincent repete para sua parceira Julie: “Je te percerai avec ma *bite* et te clouera au mur! [...] Tu resteras crucifiée au plafond de la piscine! [...] Je déchirerai ton *trou du cul* aux yeux de l’univers!”<sup>120</sup> (KUNDERA, 1995, p. 142, grifos nossos). A cena não é tão cômica quanto embaraçosa: o desconforto advém à leitura pela incompatibilidade das palavras e da intenção por elas expressa com o fato da impotência sexual de Vincent no momento em que as diz. Contudo, a impotência não o impede de simular o ato sexual. Ao ridículo da impotência da personagem e da simulação que se quer performada “aos olhos do universo” e que, na realidade não possui espectador algum, soma-se o desconforto advindo do uso aparentemente deslocado de palavras chulas (*bite*, *trou du cul*). Na realidade, o tom deslocado das palavras em questão faz parte da construção do romance que quer, de fato, escancarar o ridículo de suas personagens e expô-las em oposição à cena denoniana em que a relação sexual é envolta em mistério e delicadeza. Em relação a isso, não podemos deixar de lembrar do verbete “obscenidade” do dicionário kunderiano de *L’art du roman*: “Dans une langue étrangère, on utilise les mots obscènes, mais on ne les sent pas comme tels. Le mot obscène, prononcé avec un accent, devient comique”<sup>121</sup> (KUNDERA, 1986, p. 166). A tensão em questão é mais uma brincadeira do autor, que joga com seu próprio sotaque estrangeiro e visa ressaltar a inaptidão da personagem diante de sua intenção obscena. Assim, Kundera, enquanto francês nacionalizado, explora a adoção da galofilia na tensão da diferença cultural em relação à sua origem significada no sotaque.

### 2.1.3 A voz kunderiana como estratégia retórica

Falamos aqui de Kundera não enquanto pessoa: não nos referimos ao ser de carne e osso que é escritor por profissão, mas do autor enquanto instância propriamente literária. Poderíamos mesmo falar no autor implicado<sup>122</sup> ou autor implícito (como na tradução portuguesa) de Wayne Booth (1980, p. 88-89):

120 “Vou espetar você com o meu *pau* e pregar você na parede! [...] Você vai ser crucificada no fundo da piscina! [...] Vou rasgar o seu *cu* diante de todo o universo!” (KUNDERA, 2011, p. 82)

121 “Numa língua estrangeira, utilizamos as palavras obscenas mas não as sentimos como tais. A palavra obsceno (sic), pronunciada com sotaque, torna-se cômica” (KUNDERA, 2009, p. 133).

122 Conforme referido por Ricœur (2010b).

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio” [...]. Quer adoptemos para este autor implícito a referência “escriva oficial”, ou o termo recentemente redescoberto por Kathleen Tillotson – o “*alter ego*” do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriva oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriva oficial nunca será neutral em relação a todos os valores. A nossa reacção aos seus vários compromissos, secretos ou a descoberto, ajudará a determinar a nossa resposta à obra.

Booth define o autor implicado ou implícito como uma instância perceptível pelo leitor enquanto todo artístico a partir de indícios textuais da obra literária. Estilo, tom e técnica fazem parte de sua construção, mas são termos que ainda não resolvem o conceito: “precisamos é dum termo que seja tão amplo quanto a própria obra, mas possa ainda chamar a atenção para essa obra como produto duma pessoa que escolheu e calculou e não como existência autónoma” (BOOTH, 1980, p. 92).

No caso dos ensaios de Kundera, temos então que ele busca, enquanto autor implicado, por exemplo, guiar o seu leitor no caminho das obras das quais a sua constituiria a continuação – e, além disso, convencê-lo da sua capacidade de ser de fato continuador dessa evolução. Já em *La lenteur*, partimos do fato de que esse autor é quem controla o romance: não só, como todos os autores fazem, foi ele quem *escolheu* compor este romance do modo como ele é, como também ele é um autor que deseja explicitar esse fato diretamente para o leitor. Por isso, a questão da identificação do autor como instância criadora, necessariamente julgadora e atribuidora de valor é mais interessante ainda ao pensarmos na identificação do narrador<sup>123</sup> ao autor neste romance: numa das brincadeiras orquestradas por Kundera no interior de *La lenteur*, descobrimos já bem adentrados na narrativa que o nome do seu narrador em primeira pessoa é, na verdade, *Milanku*, informação que, agregada ao nome da esposa do narrador, Véra, que é também o nome da esposa do autor (e aqui nos damos, uma vez, a liberdade de falarmos especificamente do autor de carne e osso), gera um efeito mistificador. Com tal confusão deliberada, é como se Kundera quisesse ludibriar um leitor mais ingênuo,

---

123 Lembremos que segundo Booth (1980, p. 77), “quer um romancista impessoal se esconda por trás dum único narrador ou observador, quer nos múltiplos pontos de vista [...], a verdade é que nunca se pode silenciar a voz do autor”. Assim, o narrador é quem conta a história que o autor implicado constrói.

oferecendo uma piscadela ao leitor perspicaz, como quem diz: meu romance, minhas regras. Como sabemos, na realidade, em literatura, tudo passa pelo crivo do autor, já que, conforme ressalta Booth (1980, p. 96),

O romancista que escolhe contar *esta* história não pode, ao mesmo tempo, contar *outra* história; ao centrar o nosso interesse, simpatia ou afeição num personagem exclui, necessariamente, do nosso interesse, simpatia ou afeição a um outro personagem. A arte imita a vida neste aspecto, como em tantos outros; tal como, na vida real, não posso deixar de ser injusto para com todos menos para comigo ou, na melhor das hipóteses, para com os que me são mais próximos, também em literatura a imparcialidade total é impossível.

Em *La lenteur*, aliás, a personagem de Véra funciona como uma espécie de alegoria do papel legado pelo autor ao seu leitor. Na metade do romance (no capítulo 26 de 51), é revelado um fato que joga uma nova luz sobre a brincadeira orquestrada pelo narrador, a qual constitui a lógica interna da narrativa: o próprio narrador imagina as histórias de suas personagens ao mesmo tempo em que as narra, fechado num quarto do castelo transformado em hotel de onde pensava-se que ele as observava, e as joga no redemoinho do espaço romanesco, fazendo delas um jogo por ele mesmo controlado e brincando com elas, divertindo-se às suas custas. Tal procedimento pode ser percebido, por exemplo, em uma cena em que o narrador se põe a olhar pela janela de seu quarto e a pensar nas personagens denonianas, imaginando seu passeio pelos jardins do castelo: “Véra dort déjà; j’ouvre la fenêtre qui donne sur le parc et je pense au parcours qu’ont effectué madame de T. et son jeune chevalier [...]”<sup>124</sup> (KUNDERA, 1995, p. 42-43). A cena serve de pretexto a uma digressão do narrador acerca da “arte da conversação” libertina, a qual será posteriormente colocada em contraste com a inabilidade com que Vincent conduz suas conversas com Julie.

Deste modo, nada acontece propriamente no espaço do castelo onde o narrador se encontra: o que é narrado no romance é apenas a sua imaginação sendo reproduzida nos sonhos de Véra. Tal dinâmica é percebida porque o romance toma um rumo singular quando, em seu quarto no castelo-hotel, o narrador acorda sua esposa de um sono perturbado:

---

124 “Vera já está dormindo; abro a janela que dá para o parque e penso no percurso que fizeram Madame de T. e seu jovem cavalheiro (sic)” (KUNDERA, 2011, p. 25).

- Pardonne-moi, lui dis-je, tu es victime de mes élucubrations.  
 – Comment ça ?  
 – Comme si tes rêves étaient une *poubelle* où je jette des *pages trop sottes*.  
 – Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman ? Demande-t-elle, angoissée.  
 J'incline la tête.  
 « Tu m'as souvent dit vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. *Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir*. J'ai peur que le moment ne soit venu. Je veux seulement te prévenir : fais attention. »  
 J'incline la tête encore plus bas.  
 « Te rappelles-tu ce que te disait ta maman ? J'entends sa voix comme si c'était hier : *Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra*. Tu offensas tout le monde et tout le monde finira par te détester. Te rappelles-tu ? »  
 – Oui, dis-je.  
 – Je te préviens. *Le sérieux te protégeait. Le manque de sérieux te laissera nu devant les loups*. Et tu sais qu'ils t'attendent, les loups. »  
 Após esta terrível profecia, elle s'est rendormie<sup>125</sup> (KUNDERA, 1995, p. 110-111, grifos nossos).

O trecho acima reorganiza toda a narração anterior e posterior sob o signo da brincadeira. *La lenteur* transmuta-se em “uma grande bobagem” que existe apenas para o prazer do narrador, romance em que *nenhuma palavra é séria*. Todo ele é então resignificado pela *bêtise*: o romance é rebaixado ao nível de “páginas bobas demais” arremessadas nos sonhos de Véra como em uma lixeira. Véra é totalmente impotente diante da atitude de seu marido: não pode fazer nada senão aceitar que o romance sendo imaginado se realize em seus sonhos por ele perturbados. Assim também o leitor não pode fazer nada senão entrar no jogo do romance segundo as regras do autor: deve

---

125 “Desculpe”, eu disse, “você é vítima de minhas elucubrações.”

“Como assim?”

“Como se os seus sonhos fossem uma *lixeira* onde eu jogasse as *páginas bobas demais*.”

“O que é que você está inventando? Um romance?”, ela pergunta angustiada.

Balanço a cabeça.

“Você muitas vezes me disse que um dia queria escrever um romance em que não houvesse nenhuma palavra séria. *Uma Grande Bobagem Para Seu Prazer*. Receio que tenha chegado o momento. Quero só lhe prevenir: preste atenção.”

Balanço mais ainda a cabeça.

“Lembra do que a sua mãe dizia? Escuto sua voz como se fosse ontem: *Milanku, pare de fazer essas brincadeiras. Ninguém vai compreender você*. Vai acabar ofendendo todo mundo e todo mundo vai acabar detestando você. Você se lembra?”

“Lembro”, respondo.

“Estou avisando. *A seriedade protegeia você. A falta de seriedade deixará você nu diante dos lobos*. E você sabe que os lobos estão à espreita.”

Depois dessa terrível profecia, ela tornou a dormir (Ibid., p. 63-64, grifos nossos).

aceitar que ele não passa de uma brincadeira e não levá-lo a sério. Deve, ainda, reconfigurar toda a história que já foi narrada até o ponto em que essa revelação lhe é feita sob o crivo da ironia, e também tê-la em mente durante todo o percurso que ainda lhe será narrado até o fim do romance.

A impotência de Véra e do leitor diante da imaginação do narrador é reforçada quando o enredo se encaminha para o seu desfecho, no capítulo 43. O narrador imagina que a 9ª Sinfonia de Beethoven é a trilha sonora de um diálogo que é interrompido no momento em que Véra acorda, novamente, perturbada:

« Pourquoi te crois-tu obligé de mettre la radio à tue-tête ? Tu m’as réveillée.  
 – Je n’écoute pas la radio. Tout est calme comme nulle part ailleurs.  
 – Non, tu as écouté la radio et c’est moche de ta part. Je dormais.  
 – Je te jure !  
 – Et en plus cet imbécile d’hymne à la joie, comment peux-tu écouter ça !  
 – Pardonne-moi. *C’est encore la faute à mon imagination [...]*»<sup>126</sup>  
 (KUNDERA, 1995, p. 163-164, grifo nosso).

Kundera afirma em *Les testaments trahis* (1993, p. 14): “Si quelqu’un me demandait quelle est la cause la plus fréquente des malentendus entre mes lecteurs et moi, je n’hésiterais pas : l’humour”. Os trechos dos capítulos 26 e 43 são como um dar de ombros diante da possibilidade de um mal-entendido: ao ignorar o aviso de Véra e continuar a contar a história *boba demais* de suas personagens, o narrador assume indiferentemente a sua nudez diante dos lobos e põe-se a rir dela. A ironia já se coloca de antemão pela identificação do narrador à figura do autor, numa brincadeira que parece desafiar qualquer tipo de interpretação biográfica e dizer ao leitor: não leve a sério nada do que está escrito aqui; tudo isso não passa de um jogo, de uma *grande bêtise*, de uma *plaisanterie*, que é, além do mais, controlada pelo narrador-autor. Há, de fato, um narrador que é ao mesmo tempo autor, numa configuração ela mesma escolhida

---

126 “Por que acha que precisa pôr o rádio a toda altura? Você me acordou.”

“Não estou escutando rádio. Tudo está mais calmo do que nunca.”

“Não, você escutou rádio e isso é errado de sua parte. Eu estava dormindo.”

“Juro que não!”

“E ainda por cima aquela ode imbecil à alegria, como é que você pode escutar aquilo?”

“Desculpe-me. *É mais uma vez culpa da minha imaginação*” (Ibid., p. 93-94, grifo nosso).

e arquitetada pelo autor implícito, construtor desse narrador-autor enquanto valor literário.

Enquanto narra a cena em que Vincent e Julie se despedem, preparando-se para o episódio da simulação de uma relação sexual acima referido, o narrador a suspende e se põe a refletir acerca da nudez como *valor*, digressão à qual dedica todo um capítulo do romance. Suas reflexões acerca da nudez se deslocam do contexto de suas personagens, tornando-se este capítulo uma espécie de aforismo, e, por sua característica universalizante, tais reflexões poderiam muito bem serem estendidas à questão da nudez do narrador diante dos lobos referida no trecho transcrito acima: o narrador hesita entre duas hipóteses acerca do que ela poderia expressar para manifestantes quaisquer em uma marcha “contre quelque chose, [...] je ne sais plus”<sup>127</sup>; ou a nudez “représentait pour eux la plus chère de toutes les libertés, la plus menacée de toutes les valeurs”<sup>128</sup>, ou os manifestantes “ne voulaient pas arborer le symbole d’une valeur mais, tout simplement, choquer un public détesté”<sup>129</sup> (KUNDERA, 1995, p. 136). O romancista nu diante de seu público e seu romance onde nenhuma palavra é séria representariam, por sua vez, o mais caro de todos os valores – a liberdade que ele mesmo se atribui de sua posição superior de narrador na composição romanesca – ou expressariam, simplesmente, o desejo de chocar um *público detestado*? Ora, é inútil procurar no romance kunderiano uma moral, já que todo ele não passa de uma piada. Melhor seria encarar o romance como uma grande bobagem e rir dele (e não *com* ele, já que ao leitor cabe o papel passivo de aceitar que as coisas são como lhe são narradas, e nada mais).

Deste modo, compreendemos que não apenas a estrutura narrativa de *La lenteur* – com o jogo estabelecido pelo narrador que se identifica à figura do autor e que conta uma história que se passa apenas na sua imaginação, a qual invade os sonhos de Véra mas se concretiza como texto romanesco – como também os ensaios do autor fazem parte da construção do autor implicado de Kundera. O ensaio, aliás, funciona, dessa perspectiva, como elemento mistificador da personagem do autor: menos uma reflexão teórica, e mais propriamente uma espécie de confissão, profissão de fé do autor

---

127 “contra qualquer coisa [...] contra sei lá mais o quê” (Ibid., p. 78).

128 “a mais cara de todas as liberdades, o mais ameaçado de todos os valores” (Ibid., p. 78).

129 “não queriam hastear o símbolo de um valor, mas simplesmente chocar um público detestado” (Ibid., p. 78-79)

implicado, ou seja, expressão das crenças, dos valores e até mesmo dos dogmas kunderianos.

## 2.2 Ler Kundera sob o prisma da mistificação

Em *L'art du roman*, Kundera escreve (no verbete “testamento”): “Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit, ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j’ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des éditions Gallimard. Et pas d’éditions annotées. Pas d’adaptations”<sup>130</sup> (KUNDERA, 1986, p. 177). Notemos, contudo, que o verbete é seguido de uma nota que explica se tratar de uma adição à reimpressão de 1995 do livro, sem que a ficha catalográfica faça menção a uma nova edição: trata-se do livro de 1986<sup>131</sup>. Este é um exemplo da remodelagem da bibliografia kunderiana pelas mãos do próprio autor que, segundo Boyer-Weinmann, gera a desconfiança da crítica em relação a ele. Em 1993, ocorre a publicação de *Les testaments trahis*: título provocativo, que poderíamos interpretar como uma reverberação do verbete que se segue ao do “testamento” em *L'art du roman* (“trair”), o qual invoca a célebre personagem de *L'insoutenable légèreté de l'être*: “Trahir, c’est sortir du rang et partir dans l’inconnu. Sabina ne connaît rien de plus beau que partir dans l’inconnu”<sup>132</sup> (KUNDERA, 1986, p. 177). Como ignorar este belo convite à traição?

Ainda no que concerne ao “dicionário” kunderiano que constitui a sexta parte de *L'art du roman*, encontramos no verbete “romancista (e escritor)”: “Le romancier *ne fait pas grand cas de ses idées*. [...] Il n’est pas fasciné par sa voix mais par une forme qu’il poursuit”<sup>133</sup> (KUNDERA, 1986, p. 173, grifo nosso). Kundera diferencia, então, o “romancista” do “escritor”, definindo o segundo como aquele que

---

130 “Em lugar nenhum do mundo e sob qualquer forma que seja, não podem ser publicados e reproduzidos, de tudo o que eu já escrevi (e escreverei), senão os livros citados no catálogo das edições Gallimard. E nada de edições anotadas. Nada de adaptações” (tradução nossa).

131 Vale notar que a edição de bolso de *A arte do romance* de 2009, publicada no Brasil pela Companhia das Letras, nem ao menos conta com o verbete “testamento”. O “dicionário pessoal” de Kundera dessa edição, aliás, possui sessenta e três palavras, enquanto o da edição da Gallimard de 1986 conta com sessenta e nove.

132 “Trair é sair da ordem e partir para o desconhecido. Sabina não conhece nada mais belo que partir para o desconhecido” (KUNDERA, 2009, p. 140).

133 “O romancista não faz muito caso de suas ideias. [...] Não está fascinado por sua voz mas por uma forma que ele persegue” (Ibid., p. 137, grifo nosso).

possui uma “voz inimitável” e “ideias originais”, que “peut se servir de n’importe quelle forme (roman compris) et tout ce qu’il écrit, étant marqué par sa pensée, porté par sa voix, fait partie de son œuvre”<sup>134</sup> (KUNDERA, 1986, p. 172-173). Voltemo-nos aos fatos: Kundera se autointitula romancista repetidas vezes dentro do próprio *L’art du roman*, a começar pela nota do autor que abre o livro. Seu leitor sem dúvidas está familiarizado com a voz que escrutina as personagens e conduz todos os seus romances, como bem nota a fortuna crítica já citada no primeiro capítulo. Kundera faz tanto caso de suas ideias que publica até mesmo um “dicionário pessoal”, para explicar a seus leitores e tradutores o sentido exato que determinadas palavras têm para ele, de modo que possamos enfim bem compreender seus textos. Seria ele, então, sob sua própria lógica, classificável sob o rótulo de romancista ou de escritor?

No verbete “entrevista” do mesmo dicionário, lemos: “En juin 1985, j’ai fermement décidé : jamais plus d’interviews. Sauf les dialogues, corédigés par moi, accompagnés de mon copyright, tout mien propos rapporté doit être considéré comme un faux”<sup>135</sup> (KUNDERA, 1986, p. 155). Como conciliar tal imposição com o fato de o próprio *L’art du roman* contar com duas entrevistas? Somente admitindo que a escolha dessas entrevistas para a composição da coletânea de textos em questão já as salva da polêmica através da proteção aduzida pelo *copyright* kunderiano. Além disso, a salvaguarda do *copyright* dita a validade da palavra de Kundera sobre seus comentários acerca de si mesmo. É como se, assim, eles passassem a constituir as derradeiras palavras do autor (e de qualquer outra instância, inclusive da crítica) sobre a sua obra. O que fazer, então, de nossa perspectiva leitora e crítica?

Partimos do pressuposto defendido por Boyer-Weinmann (2009) segundo o qual a crítica possui, sim, seus direitos diante de uma obra publicada (e, além do mais, celebrada). Discordamos da leitura segundo a qual a obra kunderiana seria autossuficiente, teria a figura de um círculo, certa unidade fechada sobre si mesma e que prescinde de crítica (prescindiria uma tal obra até mesmo de leitura?). Gostaríamos

---

134 “pode se servir de qualquer forma (romance inclusive) e tudo o que ele escreve, sendo marcado por seu pensamento, levado por sua voz, faz parte de sua obra” (Ibid., p. 137).

135 “Em junho de 1985, decidi firmemente: entrevistas nunca mais. Apenas diálogos, corrigidos por mim, acompanhados de meu copyright; qualquer outra opinião atribuída a mim deve ser considerada, a partir dessa data, como falsa” (Ibid., p. 120).

então de retornar à ideia de que o texto literário só se realiza de fato na leitura, momento em que deixa de ser imanência. Segundo Paul Ricœur (2010b, p. 269, grifo do autor),

deve-se reconhecer que, isolado da leitura, o mundo do texto permanece uma transcendência na imanência. Seu estatuto ontológico permanece em suspenso: em excesso relativamente à estrutura, em expectativa de leitura. É somente *na* leitura que o dinamismo de configuração termina seu percurso.

Deste modo, compreendemos que a obra de Kundera não pode ser autossuficiente ou construída apenas sobre o seu fechamento: para que ela se realize propriamente enquanto texto, deve ser atualizada pelo ato da leitura.

Parte da fortuna crítica do autor esboça uma lógica talvez um pouco simplificadora segundo a qual caberia, então, ao próprio Kundera os papéis de crítico, editor e historiador da literatura, além do de romancista ou escritor. Papousek (2009), por exemplo, identifica o fechamento da obra kunderiana como uma qualidade desejável no sentido de sua incansável busca pela perfeição. Contudo, enxergamos tal fechamento não necessariamente como qualidade, desejável ou não, mas pura e simplesmente como um efeito da estratégia de construção da imagem de Kundera enquanto autor e, além disso, como efeito de persuasão que parte do autor e que se constrói no próprio texto. Para além da construção de sua imagem e da consolidação de sua voz autoral, tal fechamento, bem como as incoerências de seu pensamento, fazem parte da mistificação dessa mesma imagem e dessa mesma voz.

Mistificação: “néologisme [...] apparu en France au XVIIIe siècle [...] pour désigner des tromperies d’une portée exclusivement comique. [...] la façon active de ne pas prendre au sérieux le monde”<sup>136</sup> (KUNDERA, 1986, p. 166). Encontramos, enfim, no dicionário kunderiano um caminho pouco explorado pela fortuna crítica do autor. A maioria dos trabalhos que discutimos têm lido Kundera com uma seriedade que só pode ser sustentada a partir do deliberado apagamento da importância da mistificação para o texto kunderiano. É a partir deste prisma que apresentamos a nossa leitura: defendemos que a brincadeira reivindicada por Kundera como elemento animador de sua obra deve ser confrontada consigo mesma a partir de uma postura não-ingênua. Que outro ponto

---

136 “Neologismo [...] surgido na França no século XVIII [...] para designar os embustes de alcance exclusivamente cômico. [...] o modo ativo de não se levar o mundo a sério” (Ibid., p. 130).

de partida seria mais proveitoso para a leitura de *La lenteur*, “romance em que nenhuma palavra seria séria”, constituído de “páginas bobas demais”? A mistificação que perpassa *La lenteur* se constrói neste romance a partir de tensões: entre o presente (o texto kunderiano) e o passado (o texto que Kundera toma por base: *Point de lendemain*); o romance enquanto descoberta de uma verdade sobre a vida (“o prazer da lentidão”) e o esvaziamento de seu sentido (ele é impossível no tempo presente, sendo reservado apenas aos libertinos); a comicidade (o ridículo das personagens que não se sabem ridículas) e o seu malogro (o ridículo passa rapidamente do cômico ao desconfortável pelo constrangimento das personagens e, logo, deixa de ser risível).

O narrador de *La lenteur*, com sua voz autoritária, é também um elemento mistificador (se não o principal deles). Ali, aliás, ele se exhibe ao leitor enquanto condutor do romance: sua primeira cena é emblemática dessa dinâmica, já que o romance se inicia com o narrador dirigindo um carro em direção ao castelo onde se passará a narrativa. “*L’envie nous a pris de passer la soirée et la nuit dans un château*”<sup>137</sup> (KUNDERA, 1995, p. 9, grifo nosso). A vontade do narrador é o primeiro elemento que nos é apresentado, sendo ela desde já compreendida como ingrediente animador do texto – ou seja, o que será narrado aqui está firmemente subordinado a tal vontade. O narrador se põe então a observar pelo retrovisor o carro que vem logo atrás na estrada, e que quer ultrapassá-lo, sem que a constatação lhe cause a menor vontade de acelerar – pelo contrário, é a oportunidade perfeita para que ele nos explique a superioridade da lentidão em relação à velocidade, sendo a ociosidade, “le plaisir de la lenteur”, o *prazer da lentidão*, elevada então a princípio constitutivo do romance: não devemos nos esquecer de que o narrador é quem dirige o romance, conduzindo o leitor a seu bel-prazer. E de fato o prazer do narrador, sua vontade de dirigir e narrar lentamente é o imperativo que se impõe sobre a obra: personagens são introduzidas nos primeiros capítulos sem que elas desempenhem papel algum no decorrer do enredo, e mesmo o enredo é dificilmente definível – o que, *de fato*, acontece neste romance? Várias personagens passam pelo castelo onde o narrador se encontra e os seus dramas adquirem tonalidades de insignificância diante do tom enfadonho com que são narrados.

---

137 “Sentimos vontade de passar a tarde e a noite num castelo” (KUNDERA, 2011, p. 7)

Kundera invoca o conto de Denon, *Point de lendemain*, no fim do primeiro capítulo, animado pelos motivos do castelo e da lentidão, já que, segundo ele, a história denoniana se passa no mesmo lugar e é também construída sobre o “plaisir de la lenteur”. Mas na verdade o leitor não precisa conhecer o conto de Denon: o narrador o reconta, sem qualquer escrúpulo de fidelidade, explicando-nos o que dele precisamos saber. O segundo capítulo se inicia assim: “Voici ce que raconte la nouvelle de Vivant Denon: un gentilhomme de vingt ans se trouve un soir au théâtre. (Ni son nom ni son titre ne sont mentionnés *mais je l’imagine chevalier.*)”<sup>138</sup> (KUNDERA, 1995, p. 13, grifo nosso). Atentemo-nos ao fato de que o próprio narrador admite acrescentar elementos de sua interpretação ao texto original ao qual quer homenagear. Não se sabe de fato se a personagem do conto é mesmo um cavaleiro, mas seu nome passa a ser, ao longo de *La lenteur*, “*le chevalier*”. Logo compreendemos que a história que Kundera toma por base para o seu romance é também ela uma transformação do conto do século XVIII.

Acercando-nos do término do presente capítulo, gostaríamos então de reafirmar que nossa leitura de *La lenteur* parte do princípio da mistificação: o narrador kunderiano é aqui comparável à interpretação por ele mesmo apresentada de Mme de T., personagem denoniana que conduz, no conto, um jovem ingênuo na arte da sedução e do prazer: “Tout ce que dit madame de T. est le fruit d’un art, l’art de la conversation qui ne laisse aucun geste sans commentaire et travaille son sens [...]”<sup>139</sup> (KUNDERA, 1995, p. 43). Da mesma forma, Kundera guia seu leitor e trabalha o sentido de suas palavras, seduz o leitor sem que ele perceba que está sendo seduzido e eventualmente manipulado:

En conversant, madame de T. balise le terrain, prépare la prochaine phase des événements, *donne à comprendre à son partenaire ce qu’il doit penser et comment il doit agir.* Elle le fait avec finesse, avec élégance, et indirectement, *comme si elle parlait d’autre chose.* [...] Tout est arrangé, fabriqué, artificiel, tout est *mis en scène*, rien n’est

---

138 “Eis o que narra o conto de Vivant Denon: um fidalgo de vinte anos está certa noite no teatro. (Nem seu nome nem seu título são mencionados, *mas eu o imagino cavalheiro* (sic).)” (Ibid., p. 9). A palavra utilizada no original, “*chevalier*”, corresponde em português a “cavaleiro”, e não a “cavalheiro”, como consta da tradução consultada.

139 “Tudo o que Madame de T. diz é fruto de uma arte, a arte da conversa, que não deixa nenhum gesto sem comentário e trabalha seu sentido” (Ibid., p. 26).

franc, ou, pour le dire autrement, tout est art [...]”<sup>140</sup> (KUNDERA, 1995, p. 46-48, grifos nossos).

Em outras palavras, o procedimento kunderiano é por Kundera explicado de antemão: trata-se aqui de um romance em que *nenhuma palavra é séria e tudo é encenação*. O narrador comunica ao leitor o que este deve pensar, como deve reagir às suas palavras, mas como a dimensão de brincadeira parece explicitada e assumida, tudo se dá sem que o caráter de coação seja necessariamente percebido como tal. Em um nível mais superficial de consciência, o leitor percebe-se apenas como parceiro de um jogo. Mas com isso, o romance nos é entregue como se fosse um livro já lido e interpretado por seu autor.

### 2.3 Milan Kundera, “*le savant tchèque*”

A afirmação de Kundera, em *L’art du roman*, de que suas personagens são seus “egos experimentais” encontra uma ressonância particularmente estimulante quando pensamos na personagem do entomologista tcheco de *La lenteur*. Čechořípský é descrito como um homem tcheco “dans la soixantaine”, “le personnage le plus intéressant”<sup>141</sup> (KUNDERA, 1995, p. 67) dentre os reunidos no castelo onde ocorre um congresso de entomologistas. As descrições da personagem de um “orgulho melancólico” insistem em sua força física, desproporcional à sua idade: “grand et gauche”; “grand, curieusement difforme, [...] sa crinière blanche”; “grand, très grand, gauchement grand, et plus la gaucherie rayonne de sa stature [...]”; “il se sent grand et beau”; “une excellente musculature”; “un homme inconnu, grand, fort, étrangement difforme”<sup>142</sup> (KUNDERA, 1995, ps. 68, 73, 81, 82, 113 e 153, grifos nossos). Tais descrições nos remetem ao retrato de Milan Kundera desenhado por Carlos Fuentes no

---

140 “Enquanto conversa, Madame de T. baliza o terreno, prepara a próxima fase dos acontecimentos, dá a entender a seu parceiro o que ele deve pensar e como deve agir. Faz tudo isso com finura, com elegância, e indiretamente, como se falasse de outra coisa. [...] Tudo está preparado, fabricado, é artificial, tudo é encenado, nada é franco, ou, em outras palavras, tudo é arte” (Ibid., p. 27-29, grifos nossos).

141 “de uns sessenta anos”, “o personagem mais interessante” (Ibid., p. 39).

142 “grande e desajeitado”; “grande, curiosamente disforme [...], sua cabeleira branca”; “alto, muito alto, desajeitadamente alto, e quanto mais a falta de jeito emana de sua estatura [...]”; “sente-se grande e belo”; “uma excelente musculatura”; “homem desconhecido, grande, forte, estranhamente disforme” (Ibid., ps. 39, 42, 47, 65 e 88)

livro *Em 68* (2008). Em 1995, ano da publicação de *La lenteur*, Kundera estava, também, “*dans la soixantaine*”, mas aos 39 anos, ele era

*um gigante eslavo com um desses rostos que só aparecem do outro lado do rio Oder, as maçãs do rosto salientes e rijas, o nariz arrebicado, o cabelo curto abandonando a juventude loura para entrar no território grisalho dos quarenta, mistura de pugilista e asceta [...], estrutura física de lenhador ou alpinista; mãos do que ele é, escritor, mãos semelhantes às do pai, pianista. Olhos como todos os eslavos: cinzentos, fluidos, num piscar sombrio, essa passagem fulgurante de um sentimento a outro que é o sinal da alma eslava, cruzamento de paixões. Olhei para ele rindo; imaginei-o como uma figura lendária, um caçador antigo dos montes Tatra, carregado das peles dos animais que arrancou até os ossos para se parecer mais com eles (FUENTES, 2008, p. 104, grifos nossos).*

Além da semelhança propriamente física entre a personagem do *savant*<sup>143</sup> *tchèque* e seu autor (cuja importância não deve ser acrescida para além de um breve aceno), a melancolia da personagem e sua situação no romance nos fornecem indícios para traçarmos um paralelo entre ela e a figura de Kundera enquanto autor. A história do *savant tchèque* em *La lenteur* é a história da queda de uma personagem em direção ao esquecimento. O entomologista é um dos convidados do colóquio que acontece no castelo onde se encontra o narrador, onde o primeiro apresentaria suas descobertas, que datam de 20 anos atrás, acerca de uma espécie de moscas, *musca pragensis*. Isso porque o tcheco fora demitido de suas funções acadêmicas após a invasão russa do país, período durante o qual ele trabalhara como operário de construções. O tempo de sua descoberta é, portanto, o passado, e o presente é a demonstração da decadência da personagem em direção à indiferença com que seus pares a percebem. A mosca enquanto objeto ao qual se dedicara o cientista é uma imagem da morte e da putrefação, como no *memento mori*, funcionando na narrativa como lembrança da queda que o aguardava. Enquanto o signo da morte era momentaneamente esquecido e a personagem

---

143 O epíteto da personagem de “*savant tchèque*” é traduzido na edição consultada como “sábio tcheco” (KUNDERA, 2011, p. 40). Ressaltamos, contudo, que a palavra *savant* em francês, além de corresponder ao adjetivo “sábio”, também toma a forma do substantivo correspondente em português a “cientista”, e designa, com efeito, a profissão da personagem em questão. Compreendemos que a confusão entre as duas definições é desejável para a interpretação do romance; mas, em nossa leitura, preferimos pensar na personagem de acordo com a segunda acepção aqui referida.

se dedicava à construção, em meio aos andaimes ele edificava o precipício do qual cairia.

Ao subir ao palco onde deveria pronunciar sua conferência, Čechořípský, tomado pela emoção de sentir-se finalmente estimado no meio acadêmico, do qual fora separado durante tanto tempo, acaba se esquecendo de cumprir o único objetivo que o levava até ali e, numa exibição de sua insignificância, pronuncia um discurso de agradecimento e, sem ao menos tirar do bolso as páginas que deveria ler, volta a seu lugar, onde só mais tarde percebe sua gafe e compreende a humilhação a que se expôs.

A personagem reflete acerca da impassível diferença que se estende entre si e seus colegas franceses, os quais nem ao menos sabem pronunciar corretamente seu nome e desconhecem que a capital de seu país é Praga e não qualquer outra cidade “do leste”, epíteto que seus colegas reservam para a “não-França” por eles incompreendida. Sua tentativa de inserção numa cultura que lhe é indiferente falha, e “le plus grand moment de sa vie”, seu “moment de gloire”<sup>144</sup> (KUNDERA, 1995, p. 82) se transforma rapidamente em fiasco.

Após a compreensão do ridículo de seu papel, nem mesmo o vigor físico de Čechořípský pode ancorá-lo por mais tempo. Seu corpo, antes descrito como um monumento de robustez, é então retratado como um “monument de laideur”<sup>145</sup> (KUNDERA, 1995, p. 154). Ele se envolve em uma briga e um golpe fatal é desferido por seu opositor:

Il inspecte de sa langue une dent de devant et constate qu'elle branle. C'est une fausse dent très laborieusement vissée dans la racine par un dentiste pragois qui avait ajusté d'autres fausses dents autour; avec insistance, il lui avait expliqué que celle-ci allait servir de pilier à toutes les autres et que, s'il la perdait un jour, il n'échapperait pas à *la fatalité du dentier*, pour lequel le savant tchèque éprouve une horreur indicible<sup>146</sup> (KUNDERA, 1995, p. 156, grifo nosso).

---

144 “o maior momento de sua vida”, “momento de glória” (Ibid., p. 47)

145 “monumento à feiura” (Ibid., p. 88).

146 “Inspeciona com a língua o dente da frente e constata que está mole. É um dente falso que foi trabalhosamente pregado à raiz por um dentista de Praga, que ajustou outros dentes falsos àquele; o dentista explicou-lhe insistentemente que aquele dente iria servir de apoio para todos os outros e que, se um dia o perdesse, não escaparia à *fatalidade da dentadura*, da qual o sábio tcheco tem indizível horror” (Ibid., p. 89).

A fatalidade da dentadura, assim como a *musca pragensis*, é um emblema de sua decrepitude e, logo, de sua obsolescência. Ele não pode senão cair no esquecimento. A personagem, ferida pelo golpe trágico, é consolada pelo narrador, que declara: “Ami! Frère! Ne te tourmente pas! Sors! Va te coucher. Réjouis-toi d’être oublié. Emmitoufle-toi dans le châle de la douce amnésie générale”<sup>147</sup> (KUNDERA, 1995, p. 160). O esquecimento é não apenas inevitável, como também é encenado como algo desejado.

Assim, a personagem do entomologista tcheco pode ser lida como signo do autor que se resigna diante não apenas de seu envelhecimento, como do de sua obra. Do mesmo modo, sua decadência já fora prevista e até mesmo aceita por ele. Após a tentativa malsucedida de reinserção, e ao perceber que trava uma luta impossível contra um mundo ao qual já não pertence, mundo em relação ao qual sua diferença, aliás, já se encontrava – como um augúrio de sua queda – na desproporção de seu tamanho e em seu desengonço, a personagem – assim como seu autor – pode retornar a seu papel de observador, e dizer: “ne vous inquiétez pas, mademoiselle, je ne suis pas pressé”<sup>148</sup> (KUNDERA, 1995, p. 72).

\*\*\*

A partir do exposto, passaremos, no próximo capítulo, a uma análise de *La lenteur* a partir de seu espelhamento no conto libertino de Denon. Também este espelhamento se baseia em tensões: os recursos a que o narrador recorre nessa construção são perpassados por seus contrários. Kundera reinterpreta elementos da literatura libertina presentes em *Point de lendemain* de modo tal que eles sustentam o mundo utópico da libertinagem e do século XVIII, contra o qual se ergue o presente da narrativa, tempo do fracasso e do esvaziamento dos valores. Parece-nos que, em *La lenteur*, Kundera se apegua ao passado, ainda que isto signifique o malogro de seu presente, assim como o faz a personagem do entomologista tcheco.

---

147 “Amigo” Irmão! Não se atormente tanto! Saia! Vá se deitar. Alegre-se por ser esquecido. Agasalhe-se no xale da doce amnésia geral” (Ibid., p. 92).

148 “não se incomode, senhorita, não estou com pressa” (Ibid., p. 42).

### CAPÍTULO 3

#### Uma leitura de *La lenteur* pelo prisma da libertinagem

O elemento gerador de coesão na obra de Milan Kundera é, de acordo com a fortuna crítica do autor, sua forte voz autoral. Com efeito, em *La lenteur*, o narrador é identificado a e deliberadamente confundido com a figura do próprio autor: o narrador em primeira pessoa, chamado *Milanku*, conta uma história animada por seus desejos e caprichos, expondo suas personagens em seus conflitos de tonalidades ridículas. Num nível mais elementar, o romance pode ser reduzido à história de um homem que passa uma noite em um castelo transformado em hotel e que se deixa levar por sua imaginação ao fantasiar que o espaço é o mesmo onde se passa o conto *Point de lendemain*, de Vivant Denon (1995 [1812]). O escritor – personagem-narrador do romance e alter ego do autor – começa então a narrar outra história, espelhada na obra de 1812: é a história de Vincent, um jovem demasiadamente preocupado com as aparências, e que decide “*semer un bordel*” no castelo em que ocorre um congresso científico que reúne outras personagens cujos conflitos são, assim como os de Vincent, analisados pelo escritor-narrador. O narrador exibe sua superioridade e distância em relação a suas personagens e controla os ânimos de seu leitor de maneira a manipular o jogo romanesco no sentido do êxito de uma retórica da reivindicação dos valores libertinos representados pelo conto denoniano e do malogro dos mesmos no corpo da narrativa. Compreendemos tal procedimento como parte da construção do autor implicado de Kundera, bem como identificamos a mistificação como procedimento principal da construção dessa voz autoral.

A mistificação é um elemento essencial para a construção de *La lenteur*, e ela é explicitada pelo próprio narrador a partir da leitura por ele proposta do conto libertino de Vivant Denon. Temos neste princípio uma ideia levantada pela crítica kunderiana mas pouco explorada por ela. Trata-se de uma postura do autor de desvincular-se da seriedade e apegar-se à brincadeira, uma forma de construção romanesca peculiar a Kundera, que aflora tensões em seu discurso, de modo que temos, enquanto lemos o romance, a impressão de estarmos sendo conduzidos pela mão por esse narrador em meio a caminhos que são totalmente controlados por ele, ao mesmo

tempo em que, por meio de indícios que se querem quase apagados de seu procedimento, percebemos as regras do jogo romanesco: o texto kunderiano se fecha sobre si mesmo, entregando ele mesmo a interpretação que deve ser feita a seu respeito. Assim, o narrador constrói *La lenteur* sobre o contraste entre o tempo presente em que o romance é narrado e o passado de onde é retirado o seu ideal de arte literária – a libertinagem do século XVIII, representada pelo conto de Denon.

O conto é, por sua vez, narrado de uma distância temporal em relação aos acontecimentos nele retratados. Seu narrador relata como foi seduzido por Mme de T...: a libertina é quem engana e seduz das demais personagens do conto – seu marido, seu amante e o próprio narrador – cujo elemento animador é a celebração do prazer. O narrador kunderiano, que toma a história de Denon como base para o seu romance onde o prazer é negado a suas personagens, constrói *La lenteur* como Mme de T... conduz o andamento do conto denoniano, mas aqui, são a vontade e o prazer do próprio narrador que constituem as leis do jogo romanesco.

No presente capítulo, propomos uma análise de *La lenteur* que evidencia o modo como a libertinagem de *Point de lendemain* é retrabalhada pelo narrador mistificador kunderiano. O mistério e o prazer retratados no conto, animados pelo jogo de sombras do ambiente noturno e privado na cena do *cabinet* que constitui o seu clímax, são negados às personagens kunderianas e, neste romance, a sensualidade libertina se transmuta em fiasco tragicômico. Passaremos portanto a uma breve análise do conto de Denon para, em seguida, verificarmos como se constrói, em *La lenteur*, a tensão entre a libertinagem denoniana e seu malogro.

### **3.1 *Point de lendemain* como um ideal de libertinagem**

O conto de Vivant Denon possui duas versões. A primeira, publicada originalmente em 1777, conta com algumas diferenças em relação à versão de 1812, a qual Kundera toma como base para construir *La lenteur*. Afirmamos tratar-se da segunda versão a fonte do romance de 1995 pois o narrador kunderiano, ao introduzir *Point de lendemain* no segundo capítulo, afirma a respeito da personagem do *chevalier*: “un gentilhomme de vingt ans se trouve un soir au théâtre. (Ni son nom ni son titre ne

sont mentionnés [...]”<sup>149</sup>” (KUNDERA, 1995, p. 13). Ora, o narrador do conto de 1777 possui um nome – ele se chama Damon – e ele tem 25, e não 20 anos. Na primeira versão, o narrador não é tão ingênuo quanto se quer fazer crer o da versão seguinte: “ele não nasceu ontem, pretende vingar-se daquela que o enganou e sabe muito bem que Mme de T..., que o observa há algum tempo, está disposta a ajudá-lo nessa tarefa”<sup>150</sup> (DELON, 1995, p. 27, tradução nossa<sup>151</sup>). Assim, na primeira versão do conto de Denon, o narrador não é um jovem ingênuo que se deixa seduzir por Mme de T...: antes, ele busca vingar-se de sua amante habitual e serve-se do projeto de sedução arquitetado pela primeira para cumprir tal propósito. Enquanto isso,

O herói de 1812 não é mais um libertino endurecido de 25 anos, mas um noviço de 20 anos que não pede senão aprender. [...] O próprio Denon, envelhecendo, parece lançar um olhar enternecido sobre sua juventude e sobre uma época à qual a Revolução definitivamente pôs termo<sup>152</sup> (DELON, 1995, p. 27).

Com efeito, a nostalgia faz parte da construção do conto de 1812, que apresenta, em relação à sua primeira versão, ainda segundo Michel Delon (2000, p. 130), “uma libertinagem mais alusiva e nostálgica”<sup>153</sup>. Na segunda versão, um narrador já velho conta uma aventura de sua juventude, ressaltando a sua ingenuidade e sutilmente delineando a diferença que se impõe entre a sua condição de velhice e maturidade, inerentes ao momento em que narra, e a inocência com que viveu uma noite de prazer num castelo afastado de Paris. Do mesmo modo, o narrador kunderiano fala do conto de Denon como de um ideal perdido da arte literária: a literatura libertina e as artes do século XVIII são ali mostradas como uma utopia, um modelo inatingível em nosso tempo. Ele se demonstra saudoso de um tempo que lhe é inacessível, e isso faz com que esse tempo seja idealizado. Tal leitura concorda com a escolha da crítica francesa em relação às versões de *Point de lendemain*, uma vez que “nossa época parece

---

149 “um fidalgo de vinte anos está certa noite no teatro. (Nem seu nome nem seu título são mencionados [...].)” (KUNDERA, 2011, p. 9)

150 “il n’est pas né de la dernière soirée, entend tirer vengeance de celle qui l’a abusé et sait bien que Mme de T... qui le lorgne depuis quelque temps est disposée à l’aider dans cette tâche”

151 Todas as citações dos textos de Delon (1995, 1999 e 2000) são traduzidas por nós.

152 “Le héros de 1812 n’est plus un libertin aguerri de vingt-cinq ans, mais un novice de vingt ans qui ne demande qu’à apprendre. [...] Denon lui-même, vieillissant, semble jeter un regard attendri sur sa jeunesse et sur une époque que la Révolution a définitivement close.”

153 “un libertinage plus allusif et nostalgique”

ter preferido a segunda [versão] e perpetuado a nostalgia que os franceses do Império já experimentavam em relação ao século que eles acabavam de deixar”<sup>154</sup> (DELON, 1995, p. 27). O conto nos transporta a um mundo onde a passagem do tempo se suspende. Michel Delon (1995, p. 24) associa tal descontinuidade “àquilo que os críticos modernos analisarão como a libertinagem crepuscular de uma aristocracia que chega ao fim”<sup>155</sup>. A narrativa tem “a brevidade de uma época que se apressa a viver antes que seja tarde demais, e quer gozar de cada instante, de cada frase”<sup>156</sup> (DELON, 1995, p. 25).

Isso posto, nossas considerações acerca do conto de Denon terão por escopo a versão de 1812. Trataremos a seguir de alguns elementos nele presentes, ressaltando que não pretendemos fazer uma análise extensa de todas as possíveis formas com que a libertinagem fora retratada na literatura do século XVIII, as quais são múltiplas e variadas, mas apenas apresentá-la de acordo com a nossa leitura do conto de 1812, o qual é apenas uma de suas expressões, a qual, por sua vez, é perpassada pela nostalgia crepuscular da arte que representa, já que esta é a obra tomada como ponto de partida para a ressignificação da libertinagem em *La lenteur*.

### **3.1.1 Point de lendemain, point de morale?**

O início de *Point de lendemain* no espaço físico da Ópera nos indica a atmosfera teatral com que se desenrolará a trama, e nos permite interpretar os acontecimentos da noite arquitetada por Mme de T... como continuação da encenação que ela e o jovem narrador abandonam no fim do primeiro ato ao se dirigirem ao castelo. O narrador nos adverte que os acontecimentos que se seguirão serão extraordinários e romanescos, e até mesmo ressalta o caráter lúdico com que a situação deve ser encarada. Ao ser informado por sua amiga de que estão a caminho de um encontro com o marido dela, aceita a condição de personagem que deverá assumir dali em diante, sublinhando o tom alegre com que a noite deverá se passar: “Je me mis à rire

---

154 “notre époque semble avoir préféré la seconde [version] et perpétuer la nostalgie que les Français de l’Empire éprouvaient déjà à l’égard du siècle qu’ils venaient de quitter.”

155 “à ce que les critiques modernes analyseront comme le libertinage crépusculaire d’une aristocratie à bout de souffle.”

156 “la brièveté d’une époque qui se hâte de vivre avant qu’il ne soit trop tard, et veut jouir de chaque instant, de chaque phrase.”

de mon *personnage*, et nous devînmes très gais”<sup>157</sup> (DENON, 1995, p. 38, grifo nosso). Neste sentido, é necessário observarmos a ironia que desde já banha a narrativa. O narrador, ainda que ressalte sua ingenuidade, condição relativa à sua juventude, parece conhecer de antemão o projeto de Mme de T...: “Si je n’avais bien su qu’elle était femme à grandes passions, et que dans l’instant même elle avait une inclination, *inclination dont elle ne pouvait ignorer que je fusse instruit*, j’aurais été tenté de me croire en bonne fortune”<sup>158</sup> (DENON, 1995, p. 37, grifo nosso). E Mme de T... nos adverte de que os escrúpulos de moralidade devem ser deixados de lado desde já na aventura que começa a se desenhar: “– Ah! *point de morale*, je vous en conjure ; vous manquez l’objet de votre emploi. Il faut m’amuser, me distraire, et non me prêcher”<sup>159</sup> (DENON, 1995, p. 38, grifo nosso). Retornamos, então, à noção de que o jovem narrador desempenha ali um papel, e de que o objetivo de todo o espetáculo que se seguirá não é outro senão o divertimento.

Após o incômodo encontro, seguido do jantar, com o marido de Mme de T..., o primeiro se retira e o casal restante pode enfim se dedicar ao percurso do prazer preparado por ela: este atravessa o terraço do castelo iluminado pela lua numa quente noite de verão, que testemunha um prelúdio da aprendizagem que o pavilhão e o gabinete de Mme de T... reservam aos amantes. A atmosfera que se estabelece então é analisada por Delon (1995, p. 17-18) da seguinte maneira:

A margem do Sena significa que estamos fora de Paris, afastados dos olhares, das gravidades e da mundanidade. Ela sugere ao narrador de *Point de lendemain* a metáfora da ilha. O pavilhão e a gruta onde os amantes se estreitam lembram Citera, o encontro dos casais satisfeitos [...] cujo embarque figuraram Watteau ou Fragonard. [...] As duas outras metáforas são a do teatro, presente desde o momento inicial na Ópera, e a do templo que ao mesmo tempo sacraliza o desejo e dessacraliza a religião.<sup>160</sup>

---

157 “Pus-me a rir de meu *papel* e logo estávamos perfeitamente alegres” (DENON, 2001, p. 70).

158 “Não soubesse eu que se tratava de mulher de grandes paixões, naquele momento tomada de um *capricho do qual não podia ignorar de que eu tivesse ciência*, e seria tentado a me julgar afortunado.” (DENON, 2001, p. 69)

159 “Ah, *não venha com moral*, eu proíbo! O senhor ainda não percebeu sua tarefa: divirta-me, distraia-me, nada de sermões!” (DENON, 2001, p. 70).

160 “Le bord de Seine signifie que nous sommes en dehors de Paris, à l’écart des regards, des pesanteurs et de la mondanité. Il suggère au narrateur de *Point de lendemain* la métaphore de l’île. Le pavillon et la grotte où les amants s’étreignent rappellent Cythère, le rendez-vous des couples comblés [...] dont Watteau ou Fragonard ont figuré l’embarquement. [...] Les deux autres métaphores sont celles du théâtre,

Com efeito, o isolamento proporcionado ao casal pelo espaço físico do castelo transformado em ilha dos prazeres potencializa as possibilidades de gozo. E tal prazer ensaiado no terraço, representado no pavilhão e replicado no gabinete é sempre perpassado pelo vocabulário religioso, que diviniza os corpos e coroa o aprendizado de sua realidade puramente física. O véu da ingenuidade do narrador é então rasgado, revela-se a ele e ao leitor o mote do conto, que só pode ser aprendido no espaço privado da intimidade reservada aos amantes:

On osa même plaisanter sur les plaisirs de l'amour, l'analyser, en séparer le moral, le réduire au simple, et prouver que les faveurs n'étaient que du plaisir, qu'il n'y avait d'engagement (philosophiquement parlant) que ceux que l'on contractait avec le public, en lui laissant pénétrer nos secrets, et en commettant avec lui quelques indiscretions. « Quelle nuit délicieuse, dit-elle, nous venons de passer par l'attrait seul de ce plaisir, notre guide et notre excuse! Si des raisons, je le suppose, nous forçaient à nous séparer demain, notre bonheur, ignoré de toute la nature, ne nous laisserait, par exemple, aucun lien à dénouer... quelques regrets, dont un souvenir agréable serait le dédommagement... Et puis, au fait, du plaisir, sans toutes les lenteurs, le tracas et la tyrannie des procédés. »<sup>161</sup> (DENON, 1995, p. 52-53)

A lição aprendida pelo jovem narrador é a do amor reduzido ao prazer e da felicidade proporcionada por ele quando dissociado da tirania da moral e das obrigações em relação à vida pública. Tal lição reverbera, ainda, no fim do conto, quando o narrador soluciona a tripla enganação empreendida por Mme de T...: seu papel de amante de uma noite servira enfim para encobrir a identidade do amante habitual. O último, contudo, parece não perceber que também foi vítima de um engano, pois, ao convidar o jovem para seu castelo, Mme de T... pudera enfim se divertir e gozar seus

---

présente dès l'ouverture à l'Opéra, et du temple qui tout à la fois sacralise le désir et désacralise la religion.”

161 “Ousamos mesmo pilheriar sobre os prazeres do amor, analisá-lo, separá-lo do elemento moral, reduzi-lo ao simples e provar que certos favores não eram mais do que prazer; provamos que não há compromisso (filosoficamente falando) além daqueles que se firmam com o público, quando lhe permitimos penetrar em algum de nossos segredos, quando cometemos alguma indiscrição. ‘Que noite’, disse ela, ‘que noite deliciosa acabamos de passar graças à força desse prazer, nosso guia e nosso álibi! Suponho que se alguma razão nos forcesse a separar-nos amanhã, nossa felicidade, ignorada por toda a natureza, não deixaria nenhum nó por desatar... talvez algum pesar, compensado por uma recordação agradável... e sempre o prazer, sem as demoras, os contratemplos e a tirania das conveniências’.” (DENON, 2001, p. 82-83)

prazeres sem que as aparências, aos olhos tanto do amante (que ignora o deleite proporcionado pelo narrador a Mme de T...) quanto do marido (que ignora que o “verdadeiro” amante é outro), se alterassem. “M. de T... m’avait persiflé et me renvoyait, mon ami le dupait et se moquait de moi ; je le lui rendais, tout en admirant Mme de T..., qui nous jouait tous, sans rien perdre de la dignité de son caractère”<sup>162</sup> (DENON, 1995, p. 68).

Tentando evitar o risco de incorrer em uma idealização da libertinagem, notamos que, apesar de *Point de lendemain* exibir uma personagem feminina particularmente inventiva e ativa, os grandes protagonistas dessa expressão literária permanecem, em geral, masculinos. Não nos adentraremos nesta questão em profundidade, pois ela extrapola o escopo de nosso trabalho, mas gostaríamos de ressaltar que, a despeito de sua engenhosidade, Mme de T... não escapa à tirania de *uma determinada moral*, que a obriga a recorrer a tal artimanha para obter enfim um curto espaço de liberdade, e esta é a moral que a quer “digna” e “decente” diante de uma sociedade em que o poder econômico e social se concentra em mãos masculinas. A enganação empreendida por ela é, finalmente, não apenas tripla, mas quádrupla, pois funciona também como uma reparação de sua condição feminina, a qual só pode ser subvertida às escondidas.

### 3.1.2 “La lettre tue, l’esprit vivifie”: a lição de *Point de lendemain*

Segundo Catherine Cusset (1996), apesar de *Point de lendemain* sugerir desde o seu início que os lugares percorridos pelas personagens ao longo da narrativa são responsáveis pela sedução então colocada em ação – o conto apresenta a ideia segundo a qual isto ocorreria mesmo à revelia da vontade das personagens e, do mesmo modo, o narrador insiste desde o início sobre o papel do acaso na aventura narrada –, uma interpretação que leia tais sugestões ao pé da letra seria, contudo, errônea. “A insistência do narrador sobre o acaso e a responsabilidade dos lugares na sedução é

---

162 “O senhor de T\*\*\* zombara de mim e se despedira, meu amigo me ludibriava e ria de mim; eu lhe dava o troco, sem deixar de admirar a senhora de T\*\*\*, que nos manobrava a todos, sem nada perder da dignidade de seu caráter.” (DENON, 2001, p. 96)

evidentemente irônica”<sup>163</sup> (CUSSET, 1996, p. 35, tradução nossa). A ironia se coloca principalmente a partir da perspectiva da qual o conto é narrado, ou seja, com a distância temporal que separa o narrador da história por ele contada: no momento da narração, os fatos já estão consumados e a compreensão de que a noite havia sido arquitetada por Mme de T... já é inequívoca. A postura do narrador não passa então de uma espécie de cumplicidade de sua parte com a heroína libertina. Cusset propõe uma interpretação do conto animada por sua epígrafe, retirada por Denon da epístola de São Paulo aos Coríntios: “A letra mata, o espírito vivifica”.

A letra é o acaso do lugar. O espírito é a ironia do narrador que insiste sobre o acaso para mostrar que ele não se deixa enganar, mesmo se é necessário, por motivos de decência, fingir acreditar no contrário. [...] A insistência irônica sobre o acaso permite ao mesmo tempo preservar a decência de Mme de T... e desmascará-la como um véu hipócrita que esconde a única realidade, o prazer físico (CUSSET, 1996, p. 35, tradução nossa)<sup>164</sup>.

Assim, o conto de Denon é perpassado pela ironia e pela mistificação, a qual é reforçada pela meia-luz em que se desenha o projeto de sedução gradualmente narrado. Outra interpretação da epígrafe em questão é relevante para a leitura aqui proposta: a letra que mata são as leis vigentes na sociedade mundana da época, as mesmas que querem que Mme de T... se mostre “digna” diante da imagem socialmente construída de seu casamento e que a levam a arquitetar uma fuga dessa realidade, e o espírito que vivifica é o prazer por ela encontrada no espaço de liberdade por ela criado à margem dessa lei. Com a suspensão dessas regras sociais, o prazer físico é então elevado à única realidade do conto, que se encontra em consonância com a filosofia empirista da época. Segundo Michel Delon (1995, p. 11), “O século XVIII encantou-se com o luxo, com os progressos materiais que permitiram refinar o modo de vida das elites, e se interrogou sobre o desenvolvimento do indivíduo a partir de sua

---

163 “L’insistance du narrateur sur le hasard et sur la responsabilité des lieux dans la séduction est bien sûr ironique”

164 “La lettre, c’est le hasard du lieu. L’esprit, c’est l’ironie du narrateur insistant sur le hasard pour montrer qu’il n’en est pas dupe, même s’il est nécessaire, par souci de décence, de faire semblant d’y croire. [...] L’insistance ironique sur le hasard permet à la fois de préserver la décence de Mme de T... et de la démasquer comme une voile hypocrite cachant la seule réalité, le plaisir physique.”

experiência”<sup>165</sup>. O jovem narrador recebe de Mme de T... uma lição prática de prazer, de sedução e de mistificação. Tal lição também diz respeito às consequências do prazer, ou à falta de consequências de um prazer claramente delimitado pelos espaços onde ocorre. Segundo Cusset (1996, p. 39-40, tradução nossa),

A narrativa se intitula *Point de lendemain*<sup>166</sup>, não porque ela conta uma aventura sem dia seguinte, mas porque o dia seguinte é o próprio assunto do conto: como é possível viver um prazer sem sofrer as suas consequências? *Point de lendemain*, que responde a essa pergunta, contradiz a ideia corrente segundo a qual o dia seguinte ao prazer é sempre triste e mostra que o prazer pode não ser uma utopia se seus lugares são claramente determinados.<sup>167</sup>

A lição de Mme de T... estende-se também ao leitor, por intermédio do narrador que, no fim do conto, recusa-se a desvendar no lugar dele o sentido da história que acaba de narrar: “Je cherchai bien la *morale* de toute cette aventure, et... je n’en trouvai point”<sup>168</sup> (DENON, 1995, p. 69, grifo nosso). Na realidade, o sentido do conto encontra-se já dado pela própria narrativa, e ele é o próprio prazer. Segundo Cusset (1996, p. 40, tradução nossa), “A moral da história não deve ser buscada alhures, em uma interpretação do desejo: ela está ali, no momento de prazer que não tem outro sentido senão ele mesmo e que não se reduz a si mesmo senão porque seus limites foram estritamente definidos”<sup>169</sup>.

O conto de Denon constitui-se numa afirmação do prazer e parte, portanto, de uma positividade. Tal noção contraria a interpretação segundo a qual o prazer físico seria uma redução das dimensões que constituem a vida humana, e o toma como um valor em si mesmo. Enquanto isso, *La lenteur* se constrói sobre uma negatividade:

---

165 “Le XVIIIe siècle s’est enchanté du luxe, des progrès matériels qui permettaient de raffiner le mode de vie des élites, et s’est interrogé sur le développement de l’individu à partir de son expérience.”

166 “Por uma noite”, na tradução de Samuel Titan Jr (2001). Uma tradução literal do título do conto poderia ser: Sem dia seguinte.

167 “Le récit s’intitule *Point de lendemain*, non parce qu’il raconte une aventure sans lendemain, mais parce que le lendemain est le sujet même de la nouvelle : comment est-il possible de vivre un plaisir sans en subir les conséquences ? *Point de lendemain*, qui répond à cette question, contredit l’idée courante selon laquelle le lendemain du plaisir est toujours triste et montre que le plaisir peut ne pas être une utopie si ses lieux sont clairement déterminés.”

168 “Bem que procurei a *moral* de toda essa aventura e... não encontrei nenhuma.” (DENON, 2001, p. 96)

169 “La morale de l’histoire n’est pas à chercher ailleurs, dans une interprétation du désir : elle est là, dans le moment de plaisir qui n’a d’autre sens que lui-même et ne se réduit à lui-même que parce que ses limites ont été strictement définies”

Cusset (1996, p. 32) ressalta, em seu artigo que analisa o conto denoniano, que em sua recriação de *Point de lendemain*, Kundera define a experiência humana em sua relação com o sofrimento e, sob tal perspectiva, o ideal hedonista – cuja noção fundamental é saber afastar o sofrimento – seria incompatível com ela: “je doute que l’idéal hédoniste puisse se réaliser ; je crains que la vie qu’il nous recommande ne soit pas compatible avec la nature humaine”<sup>170</sup> (KUNDERA, 1995, p. 17). Kundera afirma, assim, que o ideal libertino do prazer em si, por si e afastado de todo sofrimento é utópico. Todo o seu romance se constrói, portanto, sobre a tensão entre a reivindicação de valores libertinos (o prazer e a sedução) no nível do discurso, presente na valorização da libertinagem denoniana enquanto ideal animador do projeto narrativo de *La lenteur*, e a negação dos mesmos valores no nível da narrativa: já que o prazer não pode ser pensado fora de sua inevitável relação com o sofrimento, ele não pode se realizar plenamente no romance, o que é provado nas situações ali vividas pelas personagens kunderianas.

### 3.2 *La lenteur* como espelho de *Point de lendemain*

O romance de Kundera parece lançar um olhar nostálgico sobre o passado libertino encarnado pelo conto de Denon. O século XVIII é comumente associado à relativização dos costumes e ao hedonismo desejoso da satisfação dos apetites sexuais. Naquela época, com a ascensão do empirismo inglês, assistiu-se a “uma reabilitação da natureza humana, em particular das paixões e do prazer, os quais não são mais condenados *a priori*, mas tornam-se, ao contrário, o motor da atividade humana”<sup>171</sup> (DELON, 2000, p. 34). A busca pelo prazer representada pelo *savoir-vivre* libertino é associada pelo narrador kunderiano ao hedonismo epicurista. Kundera ressignifica a filosofia positiva de Epicuro, a qual preconiza um uso equilibrado dos prazeres com vistas a atingir a felicidade, compreendida por sua vez como um estado de prazer supremo que não é a “ausência de dor, mas um estado positivo”, “um estado permanente de equilíbrio” (CHAUI, 2010, p. 106-107), negando a sua compatibilidade com a natureza humana, a qual é desde então permanentemente associada ao sofrimento. Tal

---

170 “duvido que o ideal hedonista possa se realizar; receio que a vida que ele nos recomenda não seja compatível com a natureza humana.” (KUNDERA, 2011, p. 11)

171 “une réhabilitation de la nature humaine, en particulier des passion et du plaisir qui ne sont plus condamnés a priori mais deviennent au contraire le moteur de l’activité humaine”

inversão não poderia ser mais contrastante com a noção libertina do hedonismo, já que, nela, “A tradição epicurista instala o homem aqui e agora, o convida a aproveitar o instante presente, a desconfiar das ilusões do passado e do futuro. Ela multiplica as variações em torno do *carpe diem* horaciano”<sup>172</sup> (DELON, 2000, p. 197).

Kundera introduz a personagem principal do romance, Vincent, associando-o à literatura de Sade em *La philosophie dans le boudoir* e de Chardel de Laclos em *Les liaisons dangereuses*, o que acaba por unir, na personagem, a ideia de sofrimento à de prazer. A libertinagem sadeana é muito mais cruel e explícita em comparação àquela encontrada em *Point de lendemain*. Não que não exista violência no conto de Denon, pois, ao tomarmos a leitura do erotismo proposta por Georges Bataille (2004), devemos admitir que aquela é intrínseca a este, o que se torna evidente quando pensamos nas relações de poder envolvidas no ato erótico. Ora, o êxtase erótico é sempre perpassado, segundo Bataille, pela violência, por ser o erotismo justamente um exercício de violação (das normas sociais, dos interditos), e o autor o pensa a partir de uma leitura da obra de Sade. Nesta, há de fato uma violência francamente explícita, que culmina muitas vezes até mesmo em homicídio. Em *La philosophie dans le boudoir*, parte da aprendizagem que Eugénie recebe passa pela tortura de sua mãe, a qual anima, por sua vez, o prazer erótico da personagem. Traços dessa crueldade também estão presentes em *Les liaisons dangereuses* – pensamos especialmente nas perversas manipulações da Marquesa de Merteuil e de Valmont –, bem como em outras obras libertinas. Enquanto isso, no conto de Denon, e especialmente na sua segunda versão, ou seja, justamente a que é parodiada no romance, talvez por se tratar de uma libertinagem crepuscular, que parece já ser um monumento à memória da expressão literária que ele representa, o erotismo é ali ligeiramente diluído. Existe um erotismo deveras alusivo, ou até mesmo, se pudermos dizê-lo, figurado, o que é reforçado pelo próprio ambiente em que se passa a narrativa, que joga com as sombras e a escuridão da noite, que parece nos revelar as cenas como se as quisesse ocultar ou vice-versa.

A imagem de Vincent é desde a sua apresentação ligada não ao hedonismo de Epicuro, nem mesmo à libertinagem alusiva presente em Denon, mas à violência

---

172 “La tradition épicurienne installe l’homme ici et maintenant, l’invite à profiter de l’instant présent, à se méfier, comme autant d’illusions, du passé et de l’avenir. Elle multiplie les variations autour du *Carpe diem* horatien.”

sadeana e à crueldade das *Liaisons dangereuses*. Maria Filomena Gregori (2016), em um estudo acerca das relações entre violência e erotismo que parte de uma perspectiva antropológica, aponta para a existência, atualmente, de práticas eróticas “politicamente corretas”, ou seja, que, ao partirem da ideia de consentimento, buscam deslocar a violência para fora do jogo – fato que, da perspectiva de Bataille, torna tais práticas inanalísáveis. No caso de Vincent, discípulo de Sade, trata-se de um posicionamento diametralmente contrário a esse tipo de prática: a personagem recoloca a violência no centro de seu jogo e reestabelece a dualidade entre vítima e algoz como cerne da relação erótica, fundamentando assim a sua ambição libertina ao mesmo tempo em que recusa o erotismo suavizado de Denon, daí a sua preferência por Sade.

A personagem também se associa ao desejo de conquista cujas origens o narrador vincula ao mundo de Laclos, onde “tout ce que les personnages ont vécu, ils l’ont vécu pour le raconter”<sup>173</sup> (KUNDERA, 1995, p. 19). O narrador afirma, a propósito de *Les liaisons dangereuses*, o que poderia perfeitamente ser uma advertência acerca do mesmo romance que narra: “*Rien dans ce roman ne demeure le secret exclusif de deux êtres*; tout le monde semble se trouver à l’intérieur d’une immense coquille sonore où chaque mot soufflé résonne, amplifiée, en de multiples et interminables échos”<sup>174</sup> (KUNDERA, 1995, p. 19, grifo nosso).

O contraste com a atmosfera do segredo e do prazer aprendido às escondidas pelos amantes de *Point de lendemain* é já aqui patente. Manifesta-se, assim, a diferença que de imediato se estende entre Vincent e o seu alter ego, o jovem do conto denoniano. O primeiro é sempre observado e seus movimentos são todos escrutinados pelo narrador kunderiano, assim, suas ações são amplificadas e tornadas públicas em *La lenteur* desde já pela perspectiva da qual são contadas, ou seja, por um narrador onisciente. Enquanto isso, o jovem libertino de Denon encontra-se em uma situação diversa, pois é ele mesmo o narrador do conto e, ao narrar, ele revela ao leitor o segredo da noite passada com Mme de T...; tal revelação é então percebida a partir de uma atmosfera de confiança. O jovem *chevalier* – assim é chamada, em *La lenteur*; a versão kunderiana do narrador sem nome de Denon – vive, segundo esta lógica, sob as premissas do Jardim de

---

173 “tudo aquilo que os personagens viveram foi vivido para ser contado” (KUNDERA, 2011, p. 12).

174 “*Nada nesse romance é segredo exclusivo de dois seres*; todo mundo parece estar dentro de uma imensa concha sonora em que cada palavra sussurrada ressoa, ampliada, em ecos múltiplos e intermináveis” (Ibid., p. 12).

Epicuro, numa economia dos prazeres afastada dos olhos da sociedade, enquanto Vincent vive na “concha ressonante” onde não existe o segredo ou a vida privada. A mesma distância em relação aos valores libertinos presentes em Denon se estende também às demais personagens do romance: os ideais presentes no conto de 1812 são algo refratados pela composição kunderiana, e as sutilezas da narrativa original aparecem aqui deformadas.

### 3.2.1 A análise do hedonismo pelo narrador kunderiano

Observamos que desde o início do romance, o narrador kunderiano busca dissociar-se e distanciar-se de suas personagens. Apesar de sabermos que aquilo que ele conta é motivado por sua vontade e nostalgia da lentidão, ele finge ser apenas um observador em seu quarto de hotel que reflete acerca dos acontecimentos que narra. Ele compartilha com Vincent a sua admiração pelo século XVIII, mas quer entregar ao leitor a sua própria lição de literatura libertina. Quer analisar o hedonismo de Vincent – pois “la vraie grandeur de cet art [du XVIIIe siècle] ne réside pas dans une quelconque propagande de l’hédonisme, mais dans son analyse”<sup>175</sup> (KUNDERA, 1995, p. 18) – e, ao mesmo tempo, afirmar a sua análise como verdadeira etiqueta da libertinagem possível no século XX. Mas quer fazê-lo sem que o seu procedimento pareça se impor, como se ponderasse: “Est-ce cela, le XVIIIe siècle ? Est-ce cela, le paradis du plaisir ? Ou bien l’homme, sans s’en rendre compte, vit-il depuis toujours dans une telle coquille résonnante ?”<sup>176</sup> (KUNDERA, 1995, p. 20).

A personagem de Vincent é em si desinteressante: ele é descrito como um jovem inocente e tímido – sua juventude é signo de sua ingenuidade. Ele é amigo de Pontevin, um acadêmico que, em meio a seus amigos também acadêmicos, desenvolve uma suposta teoria social acerca dos “dançarinos”, exibicionistas cujo único objetivo é representar diante da vida pública um belo papel<sup>177</sup>. As atitudes de Vincent no espaço do castelo são, justamente, a exemplificação desse tipo de exibicionismo: ali, ele vive uma

---

175 “a verdadeira grandeza dessa arte [do século XVIII] não reside numa propaganda qualquer do hedonismo, mas em sua análise” (Ibid., p. 11-12).

176 “Será isso o século XVIII? Será isso o paraíso do prazer? Ou será que o homem, sem se dar conta, sempre viveu numa dessas conchas ressonantes?” (Ibid., p. 12-13).

177 Acerca de Pontevin e de sua teoria sobre os *danseurs*, ver também o capítulo 2.

noite na concha ressonante onde suas ações são experimentadas não demoradamente e na busca da aprendizagem pelas sensações, como no caso dos amantes do conto denoniano, mas simplesmente para contá-las a seus companheiros, também eles “dançarinos”, e impressioná-los.

Há algo em comum entre o conto denoniano e a leitura que propomos aqui, segundo a qual tudo o que ocorre no espaço de *La lenteur* é pura representação. O castelo de Mme de T... e o castelo do século XX são embebidos na atmosfera teatral com que se inicia *Point de lendemain*. A diferença é que, no caso do conto, a representação tem a ver com o segredo que se impõe sobre a aventura de uma noite vivida por Mme de T... e seu amante em relação à vida social e às aparências: seu casamento, bem como o seu *affaire* habitual não são em nada modificados por tal aventura, e é neste sentido que as personagens representam um papel diante da vida mundana. Em *La lenteur*, ocorre o contrário: Vincent quer representar, diante de seus amigos, ainda que ausentes, e também diante de si mesmo, para provar que é capaz de fazê-lo, o papel de jovem sedutor que vive uma aventura de uma noite num castelo afastado de Paris. Ele chega ao castelo para participar de um congresso de entomologistas. Lá, conhece Julie, uma jovem datilógrafa.

Ao tentar seduzir a jovem, Vincent vinga seu orgulho ferido pela insignificância com que sua presença é tratada por seus pares, os quais são representados pela figura de um “crétin en trois pièces, avec des lunettes”, “complètement nul”, “un mal-baisé”, “un anti-bite”, “un sans-couilles”<sup>178</sup> (KUNDERA, 1995, p. 106) com quem Vincent entra em uma discussão e que o ofende. A presença de Julie “éloigne sa défaite, car la vraie victoire, la seule qui vaille, c’est la conquête d’une femme draguée à toute vitesse dans le milieu sinistrement anérotique des entomologistes”<sup>179</sup> (KUNDERA, 1995, p. 106). As injúrias dirigidas por Vincent a seu rival, bem como o modo como pensa “vingar-se” dele, pertencem ao domínio da afirmação de sua própria virilidade e masculinidade, em contraste à condição emasculada com que ele vê o outro.

---

178 “cretino de colete, de óculos”, “completamente insignificante”, “um fodido”, “um brocha”, “não tem colhões” (Ibid., p. 61).

179 “o afasta de sua derrota, pois a verdadeira vitória, a única que vale a pena, é a conquista de uma mulher que se conseguiu paquerar com a maior rapidez no meio sinistramente antierótico dos entomologistas” (Ibid., p. 61)

Neste sentido, é também como um desejo da personagem de reafirmar sua masculinidade que percebemos as cenas a seguir, em que o casal simula uma relação sexual. Tal desejo é, entretanto, frustrado, acabando a personagem por demonstrar ser o contrário daquilo que quer representar: em vez de afirmar um poder fálico, o que ocorre é justamente a sua negação. Lembremos que a crítica à obra kunderiana ressalta o tema do erotismo ligado ao fiasco (cf. BOYER-WEINMANN, 2009, p. 85), o qual é levado a um extremo, a ponto de constituir a sua própria negação, no capítulo 35 do romance, em que o narrador interrompe a cena em questão para entrevistar o pênis de Vincent, “petit comme une fraise des bois fanée, comme le dé à coudre d’une arrière-grand-mère”<sup>180</sup> (KUNDERA, 143, p. 143). O erotismo latente e sutilmente instigado em *Point de lendemain* encontra o seu contrário na relação de Vincent e Julie desmantelada pela impotência sexual de Vincent.

### 3.2.2 *Fracasso do erotismo e exaltação da violência em La lenteur*

O início do percurso dos amantes de *Point de lendemain* é repetido pelo casal do século XX: após saírem do bar do hotel, vão até um banco no jardim, e lá conversam. No conto, Mme de T... rege as ações de seu jovem amante. Aqui, Julie é passiva: a princípio, não recusa, mas também não consente, e é Vincent quem inicia o flerte. Contudo, Vincent demonstra a sua inabilidade para desempenhar o papel a que se propôs:

Vincent enlace Julie, l’embrasse, pelote ses seins, contemple sa beauté délicate de fée et pendant ce temps, constamment, il imagine son trou du cul. *Il a une immense envie de lui dire : « Je pelote tes seins mais je ne pense qu’à ton trou du cul. » Mais il ne le peut pas, la parole ne lui sort pas de la bouche.* Plus il pense à son trou du cul et plus Julie est blanche, transparente et angélique, si bien qu’il lui est impossible de prononcer ces mots à haute voix<sup>181</sup> (KUNDERA, 1995, p. 109, grifos nossos).

180 “pequeno como uma framboesa murcha, como o dedal de uma bisavó” (Ibid., p. 82).

181 “Vincent abraça Julie, beija-a, apalpa seus seios, contempla sua beleza delicada de fada, e enquanto isso imagina sem parar o seu cu. *Tem uma vontade imensa de dizer-lhe: ‘Apalpo seus seios mas só penso no seu cu’. Mas não pode, as palavras não lhe saem de sua boca.* Quanto mais ele pensa no cu de Julie, mais ela está branca, transparente e angélica, tanto que fica impossível para ele pronunciar essas palavras em voz alta” (Ibid., p. 62).

As repetidas referências a Sade corroboram para que a atmosfera inicial da interação do casal antecipe algo da estranha violência com que ela se desenrolará. Na realidade, Vincent tenta seguir à risca a lição sadeana do prazer de *La philosophie dans le boudoir*:

Toujours docile aux passions de celui qui le meut, tantôt il se niche là (*elle touche le con d'Eugénie*): c'est sa route ordinaire... la plus usitée, mais non pas la plus agréable; recherchant un temple plus mystérieux, c'est souvent ici (*elle écarte ses fesses et montre le trou de son cul*) que le libertin cherche à jouir: nous reviendrons sur cette jouissance, la plus délicieuse de toutes<sup>182</sup> (SADE, 1998, p. 18).

Retomando a relação já citada entre Vincent e a libertinagem sadeana, é relevante notar que a análise de Jane Gallop (1998) acerca da obra de Sade a associa a uma vontade de submeter o corpo à razão, embora, segundo a autora, a racionalidade nem sempre seja capaz de fazê-lo. A crueldade desenhada pela pena do libertino é então compreendida como uma tentativa de dar sentido e coerência aos atos bárbaros relatados, que vão da tortura ao homicídio, passando pelo estupro e outras formas tão explícitas quanto cruéis de violência, a qual é sempre perpassada pelo gozo dos algozes. Para Gallop (1998, p. 3, tradução nossa), Sade

criou personagens monstruosas com as quais podem identificar-se seu autor e seus leitores, os quais podem reconhecer nas primeiras a imagem de seus próprios inomináveis, agressivos desejos. Na tentativa de alargar os limites da filosofia para ali incluir o corpo em sua maior crueza, ele também afrouxou a definição do humano para incluir ali seus monstros<sup>183</sup>.

Se adotarmos a leitura da autora, poderemos afirmar que Vincent é um dos leitores de Sade que se identifica com a barbárie descrita em sua obra por ser esta a expressão de seus mais recônditos desejos. Assim identificado aos cruéis libertinos

---

182 “Sempre dócil às paixões de quem o direciona, ele se aninha ali (*toca na boceta de Eugénie*), sua rota comum... a mais usada, mas não a mais agradável. E quando quer um templo mais misterioso, é com frequência aqui (*afasta-lhe as nádegas e mostra o olho do cu*) que o libertino vem gozar. Mas falaremos depois deste gozo, o mais delicioso de todos” (SADE, 2003, p. 28-29).

183 “he created monstrous characters to-be-identified-with, by their author, by his readers, who are to recognize in them the image of their own unspeakable, aggressive desires. Attempting to enlarge the boundaries of philosophy so as to include the body at its crudest, he was also loosening the definition of the human so as to include his monsters”

sadeanos, sua obsessão é até mesmo reforçada pelo narrador quando ele o introduz no romance: “mon jeune ami Vincent adore ce siècle et s’il le pouvait, il porterait comme un insigne sur le revers de sa veste le profil du marquis de Sade”<sup>184</sup> (KUNDERA, 1995, p. 17-18). Entretanto, o fracasso do papel de libertino que ele tenta representar é a única realidade da narrativa. A inépcia de Vincent em sua tentativa de sedução é até mesmo enfadonha – ela passa de estranhamente cômica, num primeiro momento, a simplesmente ridícula, ao fim de sua extensão. O narrador explica o incômodo da situação pelo desacordo entre o desejo e a força da personagem para concluir sua intenção, e acrescenta (sem que isso mude a direção da narrativa): “Ah, ce déplacement est regrettable, pénible à voir! Continuer à suivre Vincent sur cette voie me déplaît [...]”<sup>185</sup> (KUNDERA, 1995, p. 119).

A cena no jardim é, contudo, apenas um prenúncio do clímax do romance. A gradação com que Denon retrata o aprendizado dos amantes em *Point de lendemain* é empregada aqui, mas em vez de carregar as cenas de sensualidade, o narrador kunderiano as envolve em galhofa. Saindo do jardim e de volta ao hall do hotel, Vincent decide dirigir-se à piscina. Este é o ponto culminante da narrativa. O espaço da piscina fora descrito no início do romance, como num presságio da cena que estava por vir, em que esse espaço é um símbolo da subversão da intimidade arquitetada por Kundera: “Au bout du hall, un large escalier descend vers la piscine, grande, carrelée, avec un plafond vitré”<sup>186</sup> (KUNDERA, 1995, p. 21, grifo nosso).

A piscina estranhamente construída com seu teto de vidro, “à ce moment-là est vide et s’offre à ceux d’en haut comme une scène de théâtre”<sup>187</sup> (KUNDERA, 1995, p. 123). Vincent ordena a Julie: “On va se baigner”<sup>188</sup> (KUNDERA, 1995, p. 123), “Déshabille-toi”, “Un grand *happening* sous les yeux des mal-baisés!”<sup>189</sup> (KUNDERA, 1995, p. 137, grifo nosso). A advertência de que as ações de Vincent e Julie são

---

184 “meu jovem amigo Vincent adora esse século e, se pudesse, usaria como distintivo na lapela de seu casaco o perfil do marquês de Sade” (KUNDERA, 2011, p. 11)

185 “Ah, esse deslocamento é lamentável, triste de se ver! Não me agrada continuar a seguir Vincent nesse caminho [...]” (Ibid., p. 68).

186 “No fim do hall, uma grande escada desce para a piscina, grande, azulejada, com um teto de vidro” (Ibid., p. 13, grifo nosso).

187 “neste momento está vazia e se mostra a quem está acima como se fosse o palco de um teatro” (Ibid., p. 71).

188 “Vamos dar um mergulho” (Ibid., p. 71).

189 “Tire a roupa”, “Um grande *happening* na frente dos mal-fodidos!” (Ibid., p. 79).

puramente uma representação, e de que o teto de vidro da piscina a converte em um anfiteatro (mesmo a despeito de que haja ali um público para que o drama encenado seja enfim completo), em vez de funcionar como recurso de ironia, que atribuiria leveza à cena narrada, acaba por torná-la simplesmente desagradável. A ausência de um público para a representação achincalhada do casal é compensada por Vincent pela imagem mental de seu grupo de amigos fanfarrões, uma vez que “C’est pour eux que Vincent crie ses mots, c’est leur admiration, leur approbation qu’il veut conquérir”<sup>190</sup> (KUNDERA, 1995, p. 141). O comportamento de Vincent, aliás, poderia ser lido como um reflexo da anedota contada por seu amigo Pontevin no 7º capítulo do romance:

De temps en temps une jeune dactylo vient chez moi. Un jour, pendant la dictée, soudainement, plein de bonne volonté, je l’attrape par les cheveux, la soulève de sa chaise et la tire vers le lit. À mi-chemin je la lâche en éclatant de rire : Oh, quelle bourde, ce n’est pas vous qui m’avez voulu brutal. Oh, excusez-moi, mademoiselle!<sup>191</sup>  
(KUNDERA, 1995, p. 38)

Para além da aparente coincidência do fato da jovem da anedota e Julie possuírem a mesma profissão (seria Julie a própria jovem datilógrafa da historieta?), salta aos olhos a violência dirigida à figura feminina, violência esta que, ao que tudo indica, ela deveria aceitar passivamente. A relação sexual simulada por Vincent com Julie é por nós interpretada como a simulação de um estupro, já que, às palavras de Vincent “Je te percerai avec ma bite et te cloueras au mur ! [...] Tu resteras crucifiée au plafond de la piscine ! [...] Je déchirerai ton trou du cul aux yeux de l’univers ! Tout le monde verra ton trou du cul !”<sup>192</sup> (KUNDERA, 1995, p. 142), Julie responde com repetidas negativas: “Tu *ne me cloueras pas* ! [...] Je *ne resterai pas* crucifiée ! [...] Tu *ne le déchireras pas* ! [...] *Personne ne verra mon trou du cul* !”<sup>193</sup> (KUNDERA, 1995,

---

190 “É para eles que Vincent grita essas palavras, procurando conquistar a admiração e a aprovação deles” (Ibid., p. 81).

191 “De vez em quando, uma datilógrafa vem à minha casa. Um dia, durante o ditado, de repente, cheio de boa vontade, peguei-a pelos cabelos, levantei-a da cadeira e arrastei-a para a cama. No meio do caminho, soltei-a, morrendo de rir: ‘ Ah, que burrice, não foi você quem me pediu para ser brutal. Ah, me desculpe, senhorita!’ ” (Ibid., p. 22-23)

192 “Vou espetar você com o meu pau e pregar você na parede! [...] Você vai ser crucificada no fundo da piscina! [...] Vou rasgar o seu cu diante de todo o universo! [...] Todo mundo vai ver o seu cu!” (Ibid., p. 82).

193 “*Não, você não vai me pregar na parede! [...] Não, não vou ser crucificada! [...] Não, você não vai rasgá-lo! [...] Ninguém vai ver meu cu!*” (Ibid., p. 82).

p. 142, grifos nossos). A reação da jovem às ameaças recebidas é descrita pelo narrador de modo a ressaltar a tensão experienciada pela personagem:

elle commence à crier d'une voix stridente telle une femme qui, dans quelques secondes, va être violée. Vincent l'attrape et tombe avec elle sur le sol. Elle le regarde, les yeux grands ouverts, attendant une pénétration à laquelle *elle s'est décidée à ne pas résister*. Elle écarte les jambes. Ferme les yeux. Tourne la tête légèrement de côté<sup>194</sup> (KUNDERA, 1995, p. 142-143, grifo nosso).

Como interpretar esta cena de outra maneira após as repetidas negativas expressas por Julie? “Decidir não resistir” não é o mesmo que consentir. O estupro e a violência são questões sensíveis analisadas por Michel Delon como parte do imaginário libertino. Segundo o autor,

Podemos extrair das narrativas libertinas *o desenho de uma sedução ideal*, com seus momentos sucessivos: *a escolha da vítima, a determinação de sua queda, a publicidade dada ao caso para garantir a glória do sedutor, e o abandono daquela que não é mais senão um nome numa lista*, para passar a uma nova conquista. Mas esta violência aperfeiçoada e ritualizada pela literatura se inscreve na lógica de uma sociedade hierarquizada onde o direito do mais forte prevalece sobre a condenação legal da violência e da sedução. [...] *A justiça considera então como sedução o que qualificamos hoje de estupro, e ela tende a ver algum consentimento feminino no que hoje condenamos como violência masculina*<sup>195</sup> (DELON, 2000, p. 54, grifos nossos).

Delon afirma, ainda, que os costumes da sociedade do século XVIII tendem a “relativizar o estupro como uma realidade inevitável à qual a mulher não pode senão se submeter”<sup>196</sup> (DELON, 2000, p. 55, tradução nossa). A mulher era então deixada à

---

194 “ela começa a gritar com uma voz estridente, como uma mulher que, em alguns segundos, será violentada. Vincent a alcança e cai com ela no chão. Ela olha para ele, os olhos bem abertos, esperando uma penetração, à qual *decidiu não resistir*. Abre as pernas. Fecha os olhos. Vira a cabeça ligeiramente para o lado” (Ibid., p. 82).

195 “On peut tirer des récits libertins *l'épure d'une séduction idéale*, avec ses moments successifs : *le choix de la victime, la détermination de sa chute, la publicité donnée à l'affaire pour assurer la gloire du séducteur, et l'abandon de celle qui n'est plus qu'un nom sur une liste, pour passer à une nouvelle conquête*. Mais cette violence parfaite et ritualisée par la littérature s'inscrit dans la logique d'une société hiérarchisée où le droit du plus fort l'emporte sur la condamnation légale de la violence et de la séduction. [...] *La justice considère alors comme séduction ce que nous qualifions aujourd'hui de viol, elle tend à voir quelque consentement féminin dans ce que nous condamnons comme violence masculine.*”

196 “relativisent le viol comme une réalité inévitable à laquelle la femme ne peut que se soumettre.”

mercê do desejo masculino justificado pela força, o qual deveria ser satisfeito a todo custo. O percurso da “sedução ideal” acima descrito é seguido à risca por Vincent desde o início: ele escolhe Julie como vítima, determina sua queda e mesmo torna público, pela presença mental de seus amigos, o momento do coito na piscina transformada em palco com teto de vidro, impondo enfim seu desejo a Julie, ao qual ela se vê forçada a submeter-se. O fato de ser o estupro meramente simulado e não de fato consumado no romance, ou mesmo a advertência já discutida no capítulo anterior deste estudo, de que *La lenteur* seria um romance desprovido de seriedade, em nada diminui, a nosso ver, a gravidade da cena narrada, mas apenas reforça que a ideia de que condição feminina é, ainda no século XX, subordinada à vontade masculina. Kundera, ao tentar safar-se da possibilidade de crítica de misoginia pelo emprego do tom jocoso não faz nada senão louvar a violência que, ainda hoje, faz parte da realidade social da mulher. Não se trata, porém, de uma representação com finalidade crítica de tal fato. O tom jocoso da cena e a sua intenção cômica convertem-se, de nossa perspectiva, em ultraje.

Como dissemos acima, o conto denoniano comporta um erotismo mais alusivo e sutil, que contrasta com a violência destilada pela pena de Sade. Ao cruzar as duas referências, *La lenteur* tenta dissimular a sua preferência pelo segundo, associando o prazer (especialmente masculino) à violência. Ora, tal associação vem sendo rejeitada na contemporaneidade, momento em que começam a surgir práticas eróticas que, baseando-se na noção de consentimento, buscam colocar a violência para fora da equação, afirmando ser possível existir prazer nesta nova conjugação das relações entre os corpos. O que Kundera resgata da libertinagem não é, então, a celebração do prazer presente em Denon, pois o romance é uma demonstração de sua impossibilidade. A história de Vincent, vista mais de perto, demonstra a nostalgia não simplesmente da libertinagem, como o narrador kunderiano parece afirmar, mas da violência de Sade, recolocando-a como fio condutor da relação erótica, a qual recupera os termos de uma contraposição entre vítima e algoz. Ao escolher parodiar *Point de lendemain* da forma como o faz, lamentando a impossibilidade do retorno à libertinagem por ele idealizada, Kundera acaba enfim por servir à causa da representação da violência e do machismo a partir de moldes atuais.

A primazia da violência no romance serve de posicionamento contrário às práticas eróticas não-violentas contemporâneas, as quais são, com efeito, resultado de

uma reavaliação dos valores do passado: ao escolhermos, atualmente, retirar a violência do jogo erótico, o que fazemos é afirmar que o que antes era tolerado não mais nos serve. Tal reavaliação foi possível a partir da crítica da violência contra a mulher. Assim, hoje questionamos a noção de que a violência masculina se justifica diante da indiferença da mulher desejada, presente no imaginário literário, por exemplo, desde o mito do rapto de Prosérpina por Plutão<sup>197</sup>. Fazemos o mesmo com a ideia libertina de que o estupro é parte inevitável da realidade social da mulher. A revisão de tais práticas encontra-se no cerne de um desenvolvimento dos valores que pautam as relações de gênero culminando na noção de consentimento, o qual pretende substituir a violência como centro do ato erótico.

Ora, a crítica do passado que nos possibilitou chegar a tais práticas contrasta com o procedimento kunderiano: este parte de uma referência literária do passado que não vem acompanhada da análise de seus valores em favor de outros, atuais; mas é perpassado pela simples exaltação do mesmo passado machista e violento que a contemporaneidade tem buscado negar. O que Kundera faz é convocar a referência do passado pautada na imposição do desejo masculino como se ela fosse um valor em si, e ao não lançar mão paralelamente de sua crítica, é possível discernirmos sua postura conservadora que mascara a reafirmação de uma preferência pela violência sadeciana. Ele parte, nas entrelinhas, de uma negação da reavaliação das relações de força travadas entre os gêneros que por sua vez se encontra no cerne da ideia contemporânea de consentimento. É esta reavaliação, com a inibição da violência e o surgimento do “politicamente correto” que Kundera parece preferir em favor de uma volta à dominação do feminino pelo masculino, tal qual é ilustrado com o caso de Vincent. Ao preferir, no subtexto do romance, não Denon, com sua afirmação do prazer, e sim Sade, o que Kundera valoriza em seu lugar é, então, o próprio sofrimento e a violência. Tal preferência tenta se dissimular na referência cruzada às duas expressões da

---

197 Conta Ovídio (2017 [8 d.C.]) que Plutão (na mitologia grega, Hades), irmão de Júpiter (Zeus para os gregos), foi atingido pela flecha mais afiada de Cupido, e assim se apaixonou por Prosérpina (chamada pelos gregos de Perséfone), sua sobrinha, a qual não o correspondeu. Contudo, nas palavras do poeta latino, “[...] vê-la, amá-la e raptá-la foi para Plutão obra de um instante (*a tal ponto é impaciente o amor!*)” (OVÍDIO, *Ibid.*, p. 295, grifo nosso). Ceres (a Deméter grega), mãe de Prosérpina, ao descobrir que a filha havia sido forçada pelo Senhor dos Infernos a casar-se com ele, roga a Júpiter que a resgate, ao que o deus responde que “o acontecido não é um ultraje, é antes o amor” (*Ibid.*, p. 305). Para resolver o conflito entre Ceres e o irmão, entretanto, Júpiter define que Prosérpina passará metade do ano com Ceres e a outra metade com Plutão, conciliando assim as vontades de ambos.

libertinagem, que são invocadas no romance como se fossem uma única e mesma coisa, mas nossa leitura aponta para as suas diferenças, bem como para a presença, no discurso kunderiano, do elogio da violência machista, a qual, apesar de fazer parte tanto do presente quanto do passado idealizado que o autor quer resgatar e atualizar, é atualmente questionada por uma parcela da sociedade.

A partir disso, percebemos que a visão de mundo do autor, ainda que ela seja, a nosso ver, ultrapassada, obedece a uma lógica que encontra no desejo masculino uma justificativa suficiente para a agressão, atualizando a violência e a força como valores condutores da relação entre os gêneros em um sistema de pensamento que se volta contra o “politicamente correto”. Sua afirmação da primazia de uma estetização da violência reitera uma ordem social binária na qual o masculino subjuga o feminino. Kundera não é, contudo, um libertino: é apenas um conservador ao gosto da sociedade contemporânea.

### **3.2.3 Incursão: sobre o destino feminino em *La lenteur***

É oportuno observar, sob a perspectiva acima desenvolvida, o tratamento dado pelo narrador de *La lenteur* às figuras femininas que desfilam pelo romance. A maioria delas não possui nomes próprios, sendo referida apenas por epítetos. Identificamos três tipologias das personagens femininas no romance: a estupidez ou a burrice, a loucura ou a obsessão e o apagamento ou a passividade.

Algumas mulheres retratadas no romance pertencem ao domínio da estupidez ou da burrice: a “belle inconnue” que acompanha Machu no café Gascon e a secretária do colóquio, em suas pontuais aparições na narrativa, dão provas de sua imbecilidade no modo como o narrador as retrata. A primeira parece não possuir a capacidade cognitiva necessária para presenciar uma discussão filosófica, já que, quando chega à cena do café, um dos homens do grupo, se dirigindo a Vincent, com quem ele discutia, afirma: “Ta façon d'insister, en présence d'une dame, sur des pensées si exagérément brillantes témoigne d'un inquiétant reflux de ta libido”<sup>198</sup> (KUNDERA, 1995, p. 36). Tal representação reforça a ideia de que sua beleza, presente em seu

---

198 “Seu modo de insistir, na presença de uma mulher, sobre pensamentos tão exageradamente brilhantes revela um inquietante refluxo de sua libido” (KUNDERA, 2011, p. 21-22).

epíteto, seria incompatível com a inteligência, a qual se reservaria, no romance, apenas às personagens masculinas. Já a segunda, além de não conseguir pronunciar ou identificar o nome do cientista tcheco na lista de participantes do evento, dá provas de sua estupidez ao confundir a Reforma de Lutero com a reforma da ortografia tcheca feita por Jean Hus, além de aparentemente não saber onde fica a Lituânia.

É oportuno lembrarmos, aqui, da obsessão da personagem principal do romance pela literatura sadeana: *La philosophie dans le boudoir* figura entre as obras libertinas preferidas de Vincent. Ora, trata-se de um livro pedagógico, constituído por uma série de diálogos que retratam a iniciação sexual e filosófica de uma adolescente. Jane Gallop nota que toda a obra de Sade pode ser compreendida como uma meditação acerca de uma pedagogia em que “O estudante é um receptáculo inocente e vazio, carente de desejos próprios, tendo desejos ‘introduzidos’ nele pelo professor”<sup>199</sup> GALLOP, 1988, p. 43). Talvez esta seja uma forma possível de compreendermos as mulheres burras de Kundera: receptáculos vazios e inocentes que precisam que o conhecimento e o desejo de um homem as penetre. Essa associação pedagógica também fornece uma chave de leitura vantajosa para pensarmos a presença, em *La lenteur*, do estupro como arma de punição e instrução – pensamos no companheiro de Immaculata que, após uma discussão com ela, não conseguindo aceitar que ela o rejeite, “ne trouve pas le courage de la gifler, de la battre, de la jeter sur le lit et de la violer, mas il ressent d’autant plus le besoin de faire quelque chose d’irréparable, d’infiniment grossier et agressif”<sup>200</sup> (KUNDERA, 1995, p. 131, grifos nossos).

Outras personagens femininas do romance pertencem ao domínio da loucura ou da obsessão. Trata-se da “journaliste parisienne”, que aparece nos capítulos 14 e 15, e de Immaculata. A primeira, obcecada pelo homem por quem é apaixonada, o persegue e se recusa a aceitar suas negativas, vingando sua humilhação ao escrever um livro sobre o seu amor, obra que obtém sucesso devido ao fato de seu objeto de adoração ser uma pessoa pública. Enquanto isso, o caso de Immaculata extrapola a obsessão e a

---

199 “The student is an innocent, empty receptacle, lacking his own desires, having desires ‘introduced’ into him by the teacher.”

200 “Não encontra coragem para lhe dar um tapa na cara, bater nela, jogá-la na cama e violentá-la, mas sente necessidade de fazer alguma coisa de irreparável, de infinitamente grosseiro e agressivo” (KUNDERA, 2011, p. 75). Ressaltamos que o trecho é algo suavizado pela tradução de “violier” como “violentar” (“violier”: estuprar; sendo “viol” a tradução de estupro em francês. Paralelamente, “violentar” traduz-se por “faire violence”, termo não usado por Kundera).

loucura da jornalista. Sua vida é assim descrita pelo narrador: “Jusqu’au moment où elle a compris qu’elle était amoureuse de Berck, Immaculata avait vécu *la vie de la plupart des femmes*: quelques mariages, quelques divorces, quelques amants qui lui apportaient *une déception aussi constante que paisible et presque douce*”<sup>201</sup> (KUNDERA, 1995, p. 66, grifo nosso). Deste modo, a maneira como é descrito o passado da personagem se generaliza num retrato do que o narrador considera ser a vida da maioria das mulheres, reduzida a “doce decepções amorosas”. Immaculata replica a fixação da jornalista pelo homem desejado: ela também é obcecada por um homem, o qual a rejeita e humilha, mas sua vingança acaba por se voltar contra outro, seu companheiro, já que o primeiro se demonstra inacessível. De fato, o drama de Immaculata se resume à sua rejeição por Berck, que a abala de tal modo que ela é levada a cometer um suicídio simbólico e teatralizado (além de ridículo): vestida de branco, símbolo de sua castidade e dignidade renunciadas por seu nome, ela interrompe a simulação de Vincent e Julie e se joga na piscina, que não é funda o suficiente para que ela se afogue. Após esse ritual de contaminação<sup>202</sup>, em que a tentativa de suicídio forjada pela personagem simboliza a rejeição de sua condição de suposta virtude, ela pode enfim voltar para os braços de seu companheiro.

A terceira categoria de personagens femininas do romance, que engloba Julie, Véra e Mme de T..., pertence ao domínio do apagamento ou da passividade. Julie aceita passivamente a sua condição de vítima do estupro simbólico que sofre – atitude tida pelo narrador como natural –, e assume o papel de um de troféu para Vincent, mesmo apesar da flagrante incompetência do jovem. Véra é a simples depositária da fértil imaginação de seu marido: lembremos que a narrativa se realiza em seus sonhos, que a afligem e sobre os quais ela não tem controle. Mesmo apesar das advertências do marido de que seus sonhos são controlados por ele, ela parece resignar-se diante da ordem assim estabelecida. Mme de T..., apesar de ser a condutora do percurso de sedução no conto de Denon, em Kundera acaba tendo sua figura ofuscada pela do *chevalier*, que é o protagonista da história libertina recontada pelo narrador. Isso porque,

---

201 “Até o momento em que compreendeu que estava apaixonada por Berck, Immaculata levava *a vida da maioria das mulheres*: alguns casamentos, alguns divórcios, alguns amantes, que lhe trouxeram *uma decepção tão constante quanto pacífica e até suave*” (Ibid., p. 38).

202 Dada a situação específica da personagem acima descrita, seria incoerente falar da cena em questão como de um ritual de purificação: ele não tem o objetivo de torná-la pura, mas, ao contrário, de contaminá-la.

parece-nos, em *La lenteur*, a mulher não apresenta grande importância para além de um papel secundário dentro da dinâmica do casal heterossexual, em que o homem é sempre o detentor do poder e o centro do prazer. Isso também porque, segundo *Milanku*, “pour un homme il n’est pas de baume plus bienfaisant que la tristesse qu’il a causé à une femme”<sup>203</sup> (KUNDERA, 1995, p. 105). A existência de todas as mulheres do romance, cujo infortúnio é fonte de deleite masculino, depende exclusivamente de seus parceiros, de quem elas são complemento e extensão. Não há outro destino para as mulheres de *La lenteur* além da estupidez, da loucura ou do apagamento.

Tal incursão sobre os valores associados à figura feminina em *La lenteur* não estaria completa sem uma menção à misoginia que perpassa a obsessão anal de Vincent. Ao expressar o desejo da personagem pelo “cu” de Julie, o narrador se lembra do poema *Les neuf portes de ton corps* de Guillaume Apollinaire, em que o eu lírico louva os orifícios penetráveis do corpo de sua amada. A partir de tal associação, o ânus é descrito pelo narrador kunderiano como o centro “où se concentre toute l’énergie nucléaire de la nudité”<sup>204</sup> (KUNDERA, 1995, p. 116), sendo ele preferível à vagina<sup>205</sup>, a qual é compreendida então com um lugar público demais – reduzindo-a assim à função reprodutora, como se seu desempenho no prazer feminino não tivesse a menor importância –, o que a tornaria indesejável:

La vulve : carrefour bruyant où se rencontre l’humanité jasante, *tunnel par lequel passent les générations*. Seuls les nigauds se laissent convaincre de l’intimité de cet endroit, *le plus public de tous*. L’unique endroit vraiment intime, c’est le trou du cul, la porte suprême ; suprême car la plus mystérieuse, la plus secrète<sup>206</sup> (KUNDERA, 1995, p. 116-117, grifos nossos).

---

203 “para um homem, não há melhor bálsamo do que a tristeza que causou a uma mulher” (Ibid., p. 60).

204 “em que se concentra a energia nuclear da nudez” (Ibid., p. 67)

205 Kundera se refere à vulva, e não à vagina, o que nos leva a indagar sobre o sentido da precisão anatômica do trecho. Ora, se ele prefere falar do *trou du cul* (o *buraco* do cu, ênfase especial ao buraco, que indica o orifício, e não apenas uma forma chula de se referir às nádegas) como a nona “porta”, por associação lógica indagamo-nos se a oitava “porta” não seria a vagina (o canal por onde “transitam as gerações”) e não a vulva (que é apenas a parte externa dos órgãos genitais femininos). Este significativo ato falho revela por tabela a denegação do prazer feminino por parte do autor, já que o prazer da mulher, situado também no clitóris que integra a vulva, não depende apenas do “túnel pelo qual transitam as gerações”.

206 “A vulva, encruzilhada ruidosa em que se concentra a humanidade tagarela, *túnel pelo qual passam as gerações*. Apenas os otários se deixam convencer pela intimidade desse lugar, *o mais público de todos*. O único lugar verdadeiramente íntimo [...] é o cu, a porta suprema; suprema, pois a mais misteriosa, a mais secreta” (KUNDERA, 2011, p. 67).

A partir desta breve e não exaustiva leitura feminista de *La lenteur*, confirmamos a ordem sobre a qual se constrói o romance: trata-se de uma ordem binária e misógina, que reforça a dominação do masculino sobre o feminino, o qual é, como não poderia deixar de ser na lógica patriarcal, reduzido a uma relação de forças, objetificado e oferecido ao consumo masculino.

### 3.2.4 O boudoir libertino subvertido

A cena da piscina de Julie e Vincent não tem nada da sensualidade e da atmosfera de deleite genuíno daquelas em que os amantes de *Point de lendemain* celebram o prazer. Tal subversão é proposital: o objetivo aqui é o de mostrar que o hedonismo desligado de todo sofrimento – lembremos que a lição de *Point de lendemain* tem a ver com a realidade do prazer plenamente vivido e delimitado, sem que o seu fim signifique sofrimento – é impossível no tempo em que o romance de Kundera é narrado. O *cabinet* de Mme de T..., que reserva aos amantes possibilidades renovadas na repetição do prazer, transmuta-se em fiasco no *anti-boudoir* que constitui a piscina do hotel.

O desaparecimento do *art de vivre* libertino traduz-se na impossibilidade do *boudoir* em *La lenteur*. A lentidão reivindicada como valor condutor do romance não faz parte da cena de seu clímax. Ao contrário: ela não existe de fato no romance para além da referência à obra denoniana e da forma com que o próprio romance é narrado: lentamente e de modo rapsódico, sendo os episódios contados pelo narrador constantemente interrompidos por suas digressões e intercalados entre si, de modo que o avançar das páginas do romance não significa necessariamente que a intriga da narrativa, por sua vez, avance. Isso porque, segundo Delon (2000, p. 189), “o sedutor se instala em uma duração que ele recusa a suas vítimas”<sup>207</sup>: o sedutor é, neste sentido, o narrador de *La lenteur*, e a duração que ele se permite encontra-se na configuração rapsódica do romance. Tal duração, traduzida na lentidão com que as cenas avançam e em suas constantes interrupções, seja pelas digressões do narrador ou pela interpolação,

---

207 “Le séducteur s’installe dans une durée qu’il refuse à ses victimes.”

ali, de histórias de outras personagens, encontra-se apenas no primeiro nível da narrativa, ou seja, o do escritor-narrador que nos conta aquilo que escreve.

No universo peculiar de *La lenteur*, o *boudoir* libertino é subvertido. Em *L'invention du boudoir* (1999, p. 20), Michel Delon define esse espaço privilegiado pela literatura libertina como um

objeto ao mesmo tempo real e imaginário, essa invenção do século XVIII tem o seu lugar na história da arquitetura, da literatura e sobretudo das representações simbólicas. No fim de uma sucessão de cômodos, ele indica como um horizonte escondido do apartamento ou da *petite maison*, ali onde a sociabilidade se transforma em intimidade [...]. No centro da arquitetura, é um edifício de sonho, de evasão e de vertigem.<sup>208</sup>

Tal recôndito da vida mundana era, na época, um espaço dedicado ao aprendizado do mundo pela via das sensações. Surgido como lugar de privacidade, destinado à toilette, às correspondências, à meditação religiosa e à solidão, esse espaço doméstico foi aos poucos transformado em templo do prazer. O cômodo em questão é uma variante do *cabinet*, como o de Mme de T... em *Point de lendemain*<sup>209</sup>. Ressaltamos que “Por seu nome, ele insiste na distância aos olhos da coletividade, o afastamento em relação ao mundo, mas acrescenta rapidamente a ideia de um luxuoso recôndito de amor”<sup>210</sup> (DELON, 1999, p. 24). Delon insiste no caráter feminino do *boudoir*, bem como na tensão entre o sagrado da religiosidade e o profano da sexualidade relativa a este espaço:

*Oratório e bordel*, o espaço reúne as contradições do século, entre o espírito e o corpo. [...] O equilíbrio é instável, corre sempre o risco de fazer cair a cena na preciosidade desencarnada ou na obscenidade, senão na pornografia. Uma tensão é igualmente sensível entre a

---

208 “Objet à la fois réel et imaginaire, cette invention du XVIIIe siècle a sa place dans l’histoire de l’architecture, de la littérature et surtout des représentation symboliques. Au bout d’une enfilade de pièces, il désigne comme un horizon caché de l’appartement ou de la petite maison, là où la sociabilité se change en intimité [...]. Au cœur de l’architecture, c’est un enclos de rêverie, d’évasion et de vertige.”

209 Preferimos, a partir daqui, referir-nos a tal espaço do conto denoniano como *boudoir* devido à cristalização da palavra no imaginário relacionado à libertinagem.

210 “Par son nom, il insiste sur la distance à l’égard de la collectivité, l’écart par rapport au monde, mais ajoute rapidement l’idée d’un luxueux recoin d’amour.”

seriedade e a brincadeira, a paixão e sua mímica<sup>211</sup> (DELON, 1999, p. 16, grifos do autor).

Em *Point de lendemain*, o *boudoir* de Mme de T... é um templo do prazer, onde este é elevado ao reino do sagrado. Ele é descrito no conto da seguinte maneira (DENON, 1995, p. 58-59, grifos nossos):

On me fit traverser un petit corridor obscur, en me conduisant par la main. [...] les portes s'ouvrirent : l'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi ; je ne sais plus ce que je devins, et je commençai de bonne foi à croire à *l'enchantement*. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien ; enfin je me trouvai dans une vaste *cage de glaces*, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints, que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière ; une *lueur douce et céleste* pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu ; des cassolettes *exhalaient de délicieux parfums* ; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement ; d'un autre côté, on voyait la statue de l'Amour distribuant des couronnes ; devant cette statue était un *autel*, sur lequel brillait une flamme ; au bas de cet autel étaient une coupe, des couronnes et des guirlandes ; *un temple d'une architecture légère* achevait d'ornier ce côté : vis-à-vis était une grotte sombre ; le *dieu du mystère* veillait à l'entrée ; le parquet, couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon. Au plafond, des génies suspendaient des guirlandes, et du côté qui répondait aux portiques était un dais sous lequel s'accumulait une quantité de carreaux, avec un baldaquin soutenu par des amours<sup>212</sup>.

211 “*Oratoire et fouteir*, le lieu réunit les contradictions du siècle, entre l’esprit et le corps. [...] L’équilibre est instable, qui risque toujours de faire tomber la scène dans la préciosité désincarnée ou dans la grivoiserie, si ce n’est la pornographie. Une tension est également sensible entre le sérieux et le jeu, la passion et son mime.”

212 “Conduzido pela mão, percorri um pequeno corredor escuro. [...] as portas se abriram: a admiração cortou minha resposta. Assombrado, arrebatado, não sabia mais o que acontecia, e comeci de boa-fé a suspeitar de *magia*. Fechou-se a porta e eu não distinguia mais por onde entrara. Não via mais que um bosque aéreo que, sem saídas, parecia amparar-me e carregar-me sobre o vazio; por fim, encontrei-me numa vasta *gaiola de espelhos*, sobre os quais os objetos haviam sido pintados com tanta destreza que, multiplicados, produziam a ilusão daquilo que representavam. Não se via nenhuma luz no interior; *uma claridade suave e celeste* penetrava conforme se desejasse que um objeto fosse mais ou menos percebido; *perfumes deliciosos exalavam* de incensórios; cifras e troféus ocultavam aos olhos as chamas que iluminavam magicamente aquele lugar de delícias. O lado por onde penetramos representava pórticos em treliça ornada de flores e nichos em arco; a um outro lado viam-se uma estátua do Amor distribuindo coroas de folhas; diante dessa estátua havia um *altar* sobre o qual brilhava uma chama; ao pé do altar, um cálice, coroas e guirlandas; *um templo de arquitetura ligeira* acabava de ornar esse canto; a sua frente via-se uma gruta sombria; o *deus do mistério* velava à entrada; o piso, coberto de um tapete felpudo, imitava a

A rica descrição do ambiente sensual e requintado do *boudoir* libertino é, em *Point de lendemain*, perpassada pela atmosfera do mistério e do sagrado. Tal descrição é sinestésica, invoca os sentidos da visão e do olfato para culminar, mais adiante, em uma delicada alusão ao orgasmo: “Nos soupirs nous tinrent lieu de langage. Plus tendres, plus multipliés, plus ardents, ils étaient les interprètes de nos sensations, ils en marquaient les degrés, et le dernier de tous, quelque temps suspendu, nous avertit que nous devons rendre grâce à l'Amour”<sup>213</sup> (DENON, 1995, p. 60). O ápice do prazer experimentado pelos amantes é, ainda, animado pela repetição dos suspiros e da imagem do casal multiplicada pelos espelhos. Lembremos que, no universo libertino, “o espelho não é a reprodução passiva de uma realidade externa, ele torna-se ficção, ele produz uma realidade mágica ou romanesca”<sup>214</sup> (DELON, 2000, p. 232-233). O prazer é coroado em *Point de lendemain* pela delicadeza e pelo mistério animado pelo jogo de sombras, pelos odores agradáveis e pela magia da ficcionalização, na multiplicação da imagem dos amantes proporcionada pela gaiola de espelhos, a qual funciona também como prescrição de leitura da cena sob a ideia da repetição do prazer.

O *boudoir* desaparece com o fim do *Ancien Régime*, que leva embora consigo um *savoir-vivre* que só nos é acessível hoje por intermédio da literatura. Assim, resta-nos a nostalgia: “O *boudoir* era promessa, prelúdio, preparação para o amor, passagem às carícias, ele se tornou lembrança, melancolia, nostalgia, impossibilidade de amar”<sup>215</sup> (DELON, 1999, p. 112). O interesse do *boudoir* reside não em seu caráter de lugar propício ao gozo, mas em sua qualidade de espaço do despertar dos sentidos para o conhecimento do mundo pela experiência. “O ser humano se proclama ali animal alegre e voluptuoso, bem como sonhador e – por que não? – místico”<sup>216</sup> (DELON, 1999, p. 132). Ele é o lugar onde o desejo e o sonho podem ser concretizados, e ele afirma o

---

relva. No teto, guirlandas suspensas por gênios; e do lado oposto aos pórticos, um dossel sob o qual se amontoavam travesseiros, com o baldaquino sustentado por amores” (DENON, 2001, p. 87-88).

213 “Nossos suspiros fizeram as vezes da fala. Mais ternos, multiplicados e ardentes, eram os intérpretes de nossas sensações, indicavam seu grau; e o último deles, prolongado por um instante, advertiu-nos de que devíamos render graças ao Amor” (Ibid., p. 89).

214 “Le miroir n’est pas la passive reproduction d’une réalité externe, il devient fiction, il produit une réalité magique ou romanesque.”

215 “Le boudoir était promesse, prélude, entraînement à l’amour, glissement vers l’étroitesse, il est devenu souvenir, mélancolie, nostalgie, impuissance d’aimer.”

216 “L’être humain s’y proclame animal folâtre et voluptueux tout autant que rêveur et, pourquoi pas, mystique.”

direito à intimidade e à privacidade. Tal espaço é, com efeito, incompatível com o mundo atual onde

Toda a vida econômica proclama que é preciso romper o isolamento. O dever é estar conectado, informado, acessível, em contato permanente com a rede universal. Tal é o sentido da internet, do telefone celular. [...] O *boudoir* não é, talvez, senão a utopia minúscula do prazer, parêntese de lazeres luxuosos e de confusões agradáveis<sup>217</sup> (DELON, 1999, p. 133).

Uma vez que o século XVIII explica o ser humano através da experiência sensorial, e o século XX de *La lentueur* o faz pelo sofrimento e pela onipresença das câmeras, diante das quais as personagens tornam-se “dançarinos”, é natural que a impossibilidade do *boudoir* libertino seja reafirmada pela completa negação da privacidade e do próprio prazer pela narrativa. O equilíbrio instável entre as contradições do século XVIII encarnado pelo *boudoir* é solucionado por Kundera com um equilíbrio baseado na negatividade. Mesmo que Vincent expresse a sua revolta contra a “condition humaine que nous n’avons pas choisi”<sup>218</sup> (KUNDERA, 1995, p. 121) – lembremos que a condição humana é definida por Kundera nos termos de sua inevitável ligação com o sofrimento –, ele não pode evitar sua queda em direção ao fracasso de seus ideais inspirados na libertinagem. Por isso, é justificável na lógica da narrativa que seja a impotência de Vincent que anime a cena da piscina: símbolo do fracasso erótico da personagem e da impossibilidade do prazer performado publicamente, tal cena é a própria negação dos valores libertinos representados pelo conto de Denon, embora contenha traços que aspiram a uma outra libertinagem, violenta por sua associação a Sade e ridicularizada pelo procedimento kunderiano, sem que ela seja de fato concretizada. A impotência de Vincent é compreendida pelo narrador como natural devido ao caráter teatral da cena, o qual vinha sendo anunciado desde o início da narrativa. Entretanto, ela é signo da impossibilidade do prazer em si, tal qual aprendido em *Point de lendemain*, pelo menos no espaço de *La lentueur*.

---

217 “Toute la vie économique proclame qu’il faut désenclaver les zones isolées. Le devoir est d’être branché, informé, joignable, en contact permanent avec le réseau universel. Tel est le sens d’internet, du téléphone portable. [...] Le boudoir n’est peut-être que l’utopie minuscule du plaisir, parenthèse de loisirs luxurieux et de confusions agréables.”

218 “a condição humana que não escolhemos” (KUNDERA, 2011, p. 70)

O espelhamento de *La lenteur* na libertinagem representada pelo conto de Denon colocado aqui em evidência se traduz na refração dos valores das narrativas em questão: no caso da imagem original do conto denoniano, temos como fios condutores da narrativa a privacidade, o prazer, a relação sexual e a performance que desorganiza a ordem da vida mundana, além do erotismo sutil, enquanto o que conduz o romance kunderiano contrasta com tais princípios: a publicidade, o sofrimento, a simulação do coito e o fracasso do erotismo. Tal refração revela, no romance, uma visão de mundo baseada numa tensão que, por sua vez, situa-se entre a nostalgia e a polêmica. Se, por um lado, o narrador kunderiano baseia o mundo por ele narrado na negatividade, por outro, ele não oferece outra saída possível para pensarmos o seu presente a não ser a nostalgia do século XVIII representada então pela impossibilidade do prazer e da lentidão, pela parodização da libertinagem e pela estetização da violência. O narrador coloca-se numa posição de superioridade moral em relação àquilo que narra, e ao fazê-lo percebemos que o que ele busca é se isolar e distanciar do mundo que critica. Mas, ao mesmo tempo, ele fatalmente pertence ao tempo cujo ridículo ele pretende expor: o seu distanciamento mistura-se à identificação. Quando o leitor se apercebe da contradição presente nesse procedimento, revela-se a impossibilidade de sua identificação à problemática em que se baseia o romance.

Em *La lenteur*, Kundera se apresenta como uma consciência crítica de seu tempo, mas a potência crítica de seu discurso é anulada por sua negação da existência de valores em nome dos quais tal crítica seria possível. Deste modo, seu discurso, que se quer detrator de seu tempo e ao mesmo tempo dele removido, parece não encontrar ressonância. Assim, ele se fecha sobre si mesmo. A cena do estupro acima analisada inverte o prazer do *boudoir* e contém também esta ambiguidade: na falta de valores que se afirmem positivos em nome dos quais a cena poderia se tornar uma crítica (do machismo, da violência, da manutenção de falsas aparências a todo custo, etc.), a referência ao *boudoir* que não mais voltará se converte em cinismo. E o narrador kunderiano, por fim, afirma o que finge negar: no século XX, o que nos resta é apenas a aparência de um prazer que, por sua vez, é restrito àquele que se impõe com violência sobre suas vítimas, este é um gozo simulado e não plenamente realizado – a paródia de um prazer com requintes de crueldade cuja consequência inevitável é o sofrimento.

### 3.3 O que restou da libertinagem?

Ao fim do romance, o narrador kunderiano reflete acerca da moral do conto de Denon. Segundo sua leitura, seria Mme de T... a própria encarnação do hedonismo epicurista analisado no início do romance. Contudo, sua visão permanece negativa. Ele se pergunta: “peut-on vivre dans le plaisir et pour le plaisir et être heureux ? L’idéal hédoniste est-il réalisable ? Cet espoir existe-t-il ? Existe-t-il au moins une frêle lueur de cet espoir ?”<sup>219</sup> (KUNDERA, 1995, p. 169). A resposta a tal indagação já estava contida no início do romance, e a negação do prazer em si, por si e destituído de sofrimento já foi demonstrada pela história de Vincent.

O que permite o prazer sem traços de infelicidade no conto de Denon é, como afirma Cusset (1996), justamente o fato de a experiência narrada ser privada e desde o início delimitada. Essa delimitação do prazer só é possível no local onde ele ocorre, ou seja, o *boudoir* que viabiliza o isolamento do mundo e da sociedade mundana com suas normas e seus interditos. É tal espaço que torna possível a transgressão das interdições à qual Georges Bataille (2004, p. 55) associa o erotismo: “O conhecimento do erotismo [...] exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, da interdição e da transgressão”. E já que “a transgressão [...] *suspende a interdição sem suprimi-la*” (BATAILLE, 2004, p. 55, grifo do autor), o *boudoir* enquanto espaço transgressivo de suspensão dos interditos sociais possibilita que Mme. de T... encontre ali possibilidades de prazer, após o qual ela pode então retornar alegre à vida mundana. Por não encontrar um espaço correlato que possibilite uma suspensão dos interditos – ou seja, por ser o *boudoir* impossível fora de seu tempo –, o século XX está fadado a continuar seguindo suas regras artificiais, como o desejo de sustentar falsas aparências diante do mundo. É somente a transgressão desses interditos, ou seja, a negação das aparências, que possibilitaria o erotismo no presente. O que acontece em *La lenteur* não diz respeito, então, ao erotismo propriamente dito, mas à sua negação, pois essa lei das aparências não é transgredida por Vincent, mas seguida por ele à risca: o desejo da personagem de

---

219 “será que podemos viver no prazer e para o prazer e sermos felizes? O ideal do hedonismo é realizável? Existe essa esperança? Será que existe ao menos um tênue vislumbre dessa esperança?” (Ibid., p. 96-97).

*parecer* um libertino é maior do que o seu desejo de gozo (este permanece em suspenso, simbolizado em sua impotência sexual).

O narrador denoniano aplica, no fim do conto, a lição aprendida de sua amante: a moral da história já estava dada antes mesmo de sua narração, em sua epígrafe, e ela é a descoberta do espaço que permita a concretização do prazer. Também em *La lenteur*, a moral da história parece ser entregue ao leitor de antemão: o prazer tal qual concebido pelos libertinos de Denon não é possível nos dias de hoje, pois ele pertence a um tempo perdido: a felicidade é possível somente ao *chevalier* do século XVIII, pois ela está retratada e ritualizada no conto denoniano, com todas as contradições da época sendo finalmente estabilizadas pelo *boudoir*. Vincent, a quem o *boudoir* e o prazer são inacessíveis mesmo apesar de seu apego à arte do século das Luzes, não pode senão se entregar à melancolia. A diferença entre o século XVIII e o XX, entre o *chevalier* e Vincent, simbolizada pela cena final de *La lenteur*, com as personagens em suas vestimentas típicas de suas épocas, é resumida na “admiration parodique”<sup>220</sup> (KUNDERA, 1995, p. 181) com que Vincent enxerga seu duplo libertino. Apenas uma admiração paródica da libertinagem é que parece ser, num nível mais superficial, o motor do romance de Kundera: conforme identificamos, com ele pretende-se lançar um olhar nostálgico sobre a libertinagem presente no conto denoniano. Contudo, ela não pode ser plenamente recriada e acaba sendo descaracterizada, dissimulando a preferência pela violência, valor que é ali reatualizado.

*Point de lendemain* possui um tom crepuscular: é a narrativa de um episódio ocorrido no século XVIII, contada em 1812 por um narrador saudoso de sua juventude que não mais lhe pertence. O narrador kunderiano, por sua vez, não pode deixar de demonstrar que pertence, de fato, à época em que narra. Na cena final, as imagens que ficam são a do castelo “mal-assombrado” de onde Véra o apressa a partir, e a do *chevalier* que se distancia do presente do romance no tempo, no espaço e na memória. *La lenteur*, assim, parece ter o sabor de uma despedida. Indagamo-nos se os leitores atuais e futuros continuarão, após essa despedida, a celebrar a suposta dimensão estética da obra kunderiana – assunto do qual trataremos a seguir – em detrimento das contradições do discurso do autor.

---

220 “admiração irônica” na tradução consultada (KUNDERA, 2011, p. 103). A tradução exata seria, contudo, “admiração paródica”.

\*\*\*

A interpretação dos valores apresentados em *La lenteur* que constitui o presente capítulo, apesar de abrir uma nova possibilidade de compreensão deste romance, não responde plenamente à questão que nos colocamos acerca de sua validade e interesse para o leitor contemporâneo. Assim, no próximo capítulo, passaremos à última parte de nossa crítica, em que propomos uma análise de sua dimensão estética a partir de sua construção cronotópica, para em seguida refletirmos acerca de sua constituição formal diante das características essenciais do gênero romanesco tal qual pensado por Mikhail Bakhtin (2010), bem como da forma dada à narrativa por Kundera em relação às considerações de Paul Ricœur (2010a) acerca da tessitura da intriga.

## CAPÍTULO 4

### *La lenteur* e o malogro da forma romanesca

Uma grande parcela da crítica kunderiana tem louvado o potencial inovativo da obra do autor, em proveito do qual o leitor tem sido compelido a ignorar as contradições de seu discurso. No último capítulo de nosso trabalho, gostaríamos então de pensar na dimensão estética de *La lenteur*. Identificamos, efetivamente, que o romance em questão parte de uma construção cronotópica, ou seja, que privilegia o entrelaçamento de suas dimensões espaçotemporais. Iremos analisá-lo segundo tal indício, propondo uma interpretação segundo a qual o cronotopo do castelo de *La lenteur* é assombrado por seu narrador. Em seguida, daremos um passo além dele ao refletirmos acerca da configuração de *La lenteur* face a duas teorias que nos ajudam a compreender o gênero romanesco: as reflexões acerca da estética de Mikhail Bakhtin (2010) e aquelas acerca da narrativa de Paul Ricœur (2010a). A partir desse aparato teórico, trataremos da aparente constituição plurilíngue do romance, bem como da forma peculiar de narrar que se encontra no cerne do procedimento kunderiano. Por fim, partiremos para uma reflexão mais geral acerca da literatura e da relevância de seu estudo, sempre tendo em vista as possíveis relações entre tais meditações e nosso objeto de análise. Pretendemos, assim, responder à pergunta sobre o interesse que o romance de 1995 poderia ter de uma perspectiva formal.

#### **1 O cronotopo do castelo**

Em um desdobramento da teoria da relatividade de Albert Einstein, Mikhail Bakhtin formula o conceito de cronotopo, do grego, *khronos* (tempo) e *tópos* (lugar). Ele o define da seguinte maneira: “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’). [...] nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo” (BAKHTIN, 2010, p. 211, grifo do autor). Em outras palavras,

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2010, p. 211).

O estudo bakhtiniano acerca do cronotopo revela a íntima ligação entre tal estrutura e os gêneros literários. Neste sentido, afirma o autor, “Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo” (BAKHTIN, 2010, p. 212). Bakhtin identifica diversos tipos de cronotopo ao longo da história do romance europeu, como, por exemplo, o do romance grego e o do romance de cavalaria. A respeito do último, no caso de *La lenteur*, ele é sugerido pela presença da personagem do *chevalier*<sup>221</sup>, bem como pela presença do castelo, que são figuras comuns a tal cronotopo romanesco.

Notamos, efetivamente, em *La lenteur*, a presença de alguns elementos identificados por Bakhtin como pertencendo ao cronotopo do romance de cavalaria: há algo do inesperado, do imprevisto, do “de repente” que caracteriza o modo como os eventos são nele narrados, modo em que episódios inteiros são subitamente introduzidos e logo esquecidos ou não conectados de modo efetivo à trama principal. Poderíamos até mesmo dizer que o castelo, com seus jardins, revela algo de uma magia, a luz da lua que ilumina Vincent e Julie ali parece até mesmo, de certo modo, hipnotizar o primeiro ao inspirar a sua ambição de conquistar a segunda, que é então revestida de um aspecto maravilhoso de fada: “La grande lune sort de la frondaison. Vincent regarde Julie et, soudain, il est ensorcelé : la lumière blanche a conféré à la jeune fille la beauté d’une fée, une beauté qui le surprend, beauté nouvelle qu’il n’a pas vue d’abord sur elle, beauté fine, fragile, chaste, inaccessible”<sup>222</sup> (KUNDERA, 1995, p. 108).

O cronotopo do romance de cavalaria é, em suma, descrito por Bakhtin como “*um mundo maravilhoso num tempo de aventuras*” (BAKHTIN, 2010, p. 270,

---

221 Tal ideia se perde na tradução de *A lentidão* para o português (a este respeito, ver a nota 138, no capítulo 2, acerca da introdução da personagem em questão).

222 “A grande lua sai da copa das árvores. Vincent olha Julie e, subitamente, está enfeitiçado: a luz branca deu à moça a beleza de uma fada, uma beleza que o surpreende, beleza nova que ele antes não vira nela, beleza fina, frágil, casta, inacessível!” (KUNDERA, 2011, p. 62).

grifo do autor). Seria possível afirmar que a história de Vincent narrada em *La lenteur* pertence, de um modo mais superficial, a tal categoria, mas as características que nos permitiriam fazê-lo se esgotam nos elementos acima elencados: a narração súbita e a magia exercida pela lua sobre a personagem. Não há, aqui, a glorificação do herói e da dama a quem ele serve, elementos cruciais quando pensamos no modo como o *ethos* da cavalaria é organizado. Há, ao contrário, o rebaixamento das personagens. Por isso, não nos parece que se trate de uma retomada desse tipo de cronotopo. É preciso, então, reler *La lenteur* em função da determinação da organização do espaço e do tempo do castelo, bem como da relação estabelecida entre as personagens e esse espaço-tempo. Uma pista que nos salta aos olhos diz respeito ao castelo como *tópos* do absurdo e do inverossímil, e ao *khronos* da lentidão como modo da narração.

Com tal ideia, identificamos a dimensão estética de *La lenteur* a partir do cronotopo instaurado pelo castelo onde se passa a narrativa: com efeito, neste romance, parece-nos que o castelo delimita a própria configuração temporal do romance. No espaço de onde o narrador nos conta a sua história, o tempo é de certo modo suspenso. A narrativa permanece linear, pois o leitor logo se apercebe da sua estrutura temporal: trata-se do período entre o anoitecer em um dia e o amanhecer no dia seguinte, e tal delimitação tem a ver justamente com a estadia do narrador no espaço em questão. O modo como a história nos é contada, contudo, com suas repetidas interrupções, em uma estrutura que poderia ser chamada de rapsódica, bem como a diversidade dos episódios que ela percorre, dá-nos a impressão de um tempo algo estático, em outras palavras, lento. O título do romance acaba por indicar o modo como ele é narrado, já que a intriga avança lentamente.

Trata-se de uma narração algo entrecortada, seja pelos diversos episódios intercalados, seja pelas constantes digressões do narrador. O enredo principal, ou seja, a história de Vincent, é um exemplo desse tipo peculiar de organização narrativa. A personagem é apenas citada no terceiro capítulo do romance (cf. KUNDERA, 1995, p. 17), momento em que ela poderia passar despercebida, pois trata-se, na realidade, de uma digressão do narrador acerca da literatura libertina. Vincent só volta a aparecer no sétimo capítulo (cf. KUNDERA, 1995, p. 34), e mesmo ali ele é algo ofuscado pela presença da “bande du café gascon”. A próxima aparição da personagem só ocorre no vigésimo capítulo (cf. KUNDERA, 1995, p. 84). Entrementes, surgem diversas outras

personagens, poucas das quais irão de fato interagir com o enredo principal (trata-se do *savant tchèque* e de *Immaculata*, as testemunhas da cena achincalhada da simulação do estupro na piscina do hotel); as demais serão esquecidas, e muitas são até mesmo completamente acessórias ao andamento do romance. É a tal organização que nos referimos acima, quando falamos da presença do “de repente” na estrutura temporal de *La lenteur*: é como se o narrador inserisse ali histórias que seriam desenvolvidas mais adiante, mas se esquecesse delas com o lento avançar da narrativa. Poderíamos dar diversos outros exemplos do frouxo arremate dos diversos episódios que constituem o romance em questão, e trataremos deles mais adiante.

Como já afirmamos, a linearidade da narrativa é bem definida: existe um começo (o narrador e Véra chegam ao castelo ao anoitecer), um meio (momento em que Véra dorme e os demais episódios são narrados) e um fim (o narrador e sua esposa vão embora do castelo ao amanhecer). O tempo histórico da narração é bem delimitado. Alguns marcadores permitem-nos situar a narrativa nos anos 1990: há, com efeito, referências à fome na Somália do início daquela década, derivada da guerra civil no país africano, bem como à epidemia de AIDS que se agravava no mesmo período. Contudo, o romance volta-se para o passado a partir da revisitação do castelo com sua suposta herança libertina. Aqui, notamos o entrelaçamento das dimensões espaço-temporais no romance, que atesta a sua construção cronotópica. Com o espectro do passado que ronda o espaço do castelo, este adquire um certo caráter de antiquário, de museu – característica já notada por Bakhtin quando, em seu estudo dos cronotopos romanescos, ele discorre a respeito desse mesmo tipo de espaço. Exemplo de tal rememoração são as repetidas referências feitas por Vicent às orgias sadeanas: “Jadis, dans ces châteaux, il y avait des orgies. Le XVIIIe siècle, tu sais”<sup>223</sup> (KUNDERA, 1995, p. 107). Outro exemplo do convite à rememoração estendido pelo castelo se encontra no primeiro nível da narrativa, o do próprio narrador-personagem, que nota, no jantar, que “tout le monde est bien habillé comme si l’on voulait rendre hommage au temps passé dont le souvenir tremble sous le plafond de la salle”<sup>224</sup> (KUNDERA, 1995, p. 21).

---

223 “Antigamente, nesses castelos, faziam orgias. No século XVIII, sabia?” (Ibid., p. 61).

224 “todos bem vestidos, como se quisessem prestar homenagem ao passado cuja lembrança palpita ainda sob o teto da sala” (Ibid., p. 13).

O castelo é descrito como uma espécie de oásis: ele é um espaço de tranquilidade verde cercado por rodovias. Por sua localização específica, notamos que este espaço é curto, delimitado justamente pelas bordas da técnica representada pela cidade. Ele não é mais o mesmo que o narrador visitara há dois anos: impossível fazer ali um longo passeio, pois não há espaço suficiente. “C’est beau, nous sommes émerveillés, désireux de faire une longue balade. Après quelques minutes une route surgit où filent des voitures ; nous rebroussons chemin”<sup>225</sup> (KUNDERA, 1995, p. 21). A piscina e a sala de conferências são símbolos de um presente moderno, onde a técnica subjogou o passado e o apagou, substituindo-o. O espaço do castelo se constrói, então, sobre esta tensão entre passado e presente, verdura e cidade.

O narrador e Véra estão ali “insouciantes”: jantam e se retiram para seu quarto. Com o cair da noite e o surgimento da luz da lua, contudo, é como se o castelo adquirisse poderes mágicos. Já nos referimos, acima, ao encantamento exercido por ela sobre Vincent. Outras personagens parecem enlouquecer ao contato com o luar: Véra, em seus pesadelos, vê o *savant tchèque* no que parece um rompante de loucura:

J’étais dans un très long couloir de cet hôtel. Tout à coup, de loin, un homme a surgi et a couru vers moi. Quand il est arrivé à une dizaine de mètres, il s’est mis à crier. Et, imagine, il parlait tchèque! Des phrases complètement débiles : « Mickiewicz n’est pas tchèque! Mickiewicz est polonais! » Puis il s’est approché, menaçant, à quelques pas de moi et c’est là que tu m’as réveillée<sup>226</sup> (KUNDERA, 1995, p. 110).

Aqui, tocamos um ponto essencial de nossa análise do cronotopo de *La lenteur*: o castelo é de fato um espaço-tempo suspenso, quase idílico, não fosse pelo seu caráter algo sinistro. A atmosfera crepuscular da narrativa e os poderes mágicos que a lua parece ali possuir corroboram para uma interpretação segundo a qual este espaço seria, em certa medida, mal-assombrado, como se um espírito zombeteiro adquirisse, à noite, o poder de atormentar todos os que ali se encontram. Tal ideia pode ser

225 “É bonito, ficamos deslumbrados, com vontade de dar um grande passeio. Depois de alguns minutos aparece uma estrada por onde os carros passam correndo; voltamos para trás” (Ibid., p. 13)

226 “Estava num corredor muito comprido deste hotel. De repente, ao longe, surgiu um homem que veio correndo em minha direção. Quando chegou a uns dez metros, o homem começou a gritar. E, imagina, ele falava tcheco! Frases completamente sem pé nem cabeça: ‘Mickiewicz não é tcheco! Mickiewicz é polonês!’. Depois, aproximou-se, ameaçador, já muito perto de mim, e foi aí que você me acordou” (Ibid., p. 63)

confirmada pela loucura que parece acometer as personagens, que neste espaço passam a agir de modo inesperado, como o entomologista tcheco que se esquece de pronunciar seu discurso, Immaculata que ralha com seu companheiro e se joga na piscina, e até mesmo Vincent, que fora dali é um covarde, mas que é incitado pela lua a seduzir uma desconhecida.

Mas as personagens desse nível da narrativa não são os únicos que sofrem com os poderes sinistros do castelo: Véra também é atormentada por eles, pois passa a noite toda a ter pesadelos, algo descrito pelo narrador como inabitual: “Tout à coup j’entends la respiration de Véra s’accélérer, je me retourne vers son lit et je comprends que dans un instant elle va se mettre à crier. *Je ne l’ai jamais vue avoir des cauchemars ! Que se passe-t-il dans ce château ?*”<sup>227</sup> (KUNDERA, 1995, p. 109, grifo nosso). Os repetidos pesadelos levam a personagem a constatar a análise que propomos aqui: trata-se, com efeito, de um castelo mal-assombrado. Véra afirma: “Ce château est hanté et je ne veux pas rester ici une minute de plus”, “Ce château est hanté. Il portera malheur à tout le monde”<sup>228</sup> (KUNDERA, 1995, p. 164, 182).

A personagem implora a seu marido que eles deixem o local, mas ele lamenta: “Regrettant que la vulgaire Neuvième Symphonie ait empêché ma femme de dormir et ait précipité notre départ de *cet endroit où je me sentais si bien*, je jette autour de moi un regard nostalgique”<sup>229</sup> (KUNDERA, 1995, p. 173, grifo nosso). Assim, constatamos que o castelo só possui a atmosfera lúgubre de antiquário mal-assombrado para as demais personagens, justamente porque o que o assombra é o narrador: é ele quem chega com a noite e parte com o amanhecer, e é ele quem, como um *voyeur*, tira prazer da observação dos desvarios de suas personagens.

Assim, concluímos que a dimensão formal de *La lenteur* parte justamente de sua construção cronotópica. Seria ela, contudo, suficiente para afirmar a excelência estética deste romance?

---

227 “De repente, ouço a respiração de Vera acelerar-se, viro para sua cama e compreendo que num instante ela vai começar a gritar. *Nunca a vi ter pesadelos! O que está acontecendo neste castelo?*” (Ibid., p. 63).

228 “Este castelo é mal-assombrado e não quero ficar aqui nem mais um minuto”, “Este castelo está mal-assombrado. Vai trazer azar para todo mundo.” (Ibid., p. 94, 104)

229 “Lamentando que a vulgar Nona Sinfonia não tenha deixado minha mulher dormir e tenha apressado nossa partida *desse lugar onde me sentia tão bem*, lanço à minha volta um olhar nostálgico” (Ibid., p. 99).

## 2 O plurilinguismo na composição do gênero romanesco

Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (2010) propõe um estudo do gênero romanesco a partir das características essenciais que permitem defini-lo, em vez de se dedicar ao estudo de romances específicos. O que tencionamos aqui é verificar a validade das constatações de Bakhtin acerca do romance em geral no que concerne a um romance específico, ou seja, *La lenteur*. O pensador russo ressalta a necessidade de estudar o gênero romanesco enquanto um objeto artístico, em sua construção particular e estilística, e não apenas temática, de tal modo que seja possível revelar a sua originalidade. O estudo do romance requer, então, que levemos em conta a pluralidade de estilos que faz parte da sua construção enquanto gênero literário, pluralidade esta que entra nele a partir do plurilinguismo que é intrínseco à sua constituição.

Para melhor compreendermos o que Bakhtin define como plurilinguismo, é necessário aludir à divisão entre as formas oficiais e não oficiais da expressão linguística e literária e à preferência da estilística tradicional pelo estudo da poesia, assuntos abordados pelo autor. Segundo ele, o sistema linguístico constitui-se no jogo entre forças centrípetas (de unificação e centralização) e centrífugas (disruptivas) no interior da linguagem:

A linguagem comum e única é um sistema de normas lingüísticas. Porém, tais normas não são um imperativo abstrato, mas sim forças criadoras de vida da linguagem. Elas superam o plurilingüismo que engloba e centraliza o pensamento verbal-ideológico, criando no interior desse plurilingüismo nacional um núcleo lingüístico sólido e resistente da linguagem literária oficialmente reconhecida, defendendo essa língua já formada contra a pressão do plurilingüismo crescente (BAKHTIN, 2010, p. 81).

O estudo da expressão literária se dedicou tradicionalmente à análise de variantes dos gêneros poéticos integrantes das forças centrípetas das quais fala Bakhtin. Trata-se do estudo da poesia, que, segundo o autor, difere do romance justamente por ser ela parte das forças unificadoras e centralizadoras da linguagem. Do mesmo modo, o romance é entendido sob tal perspectiva como uma força descentralizadora e disruptiva do sistema linguístico:

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feiras, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties*, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros lingüísticos onde o jogo vivo se realizava nas “línguas” dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível (BAKHTIN, 2010, p. 82-83).

Para Bakhtin, o gênero romanesco liga-se intimamente à sua formação junto às forças centrífugas das línguas e à sua diferenciação em relação à poesia, a qual se opõe em essência ao romance, dado que a primeira faz parte do discurso oficial da língua, enquanto o segundo parte de um lugar não-oficial, aparentando-se de tal modo às fábulas, anedotas e demais gêneros tradicionalmente considerados menores ou baixos acima aludidos.

Assim, o plurilinguismo é uma característica essencial e definidora do romance para o teórico, e ele entra no segundo de formas variadas, já que esta é justamente uma forma derivada de e alimentada por esse tipo de expressão não-oficial. Ele se constrói partir do jogo com esses gêneros rebaixados, em camadas de vida lingüística que foram sendo nele incorporadas, daí a sua constituição plurilíngue. O autor se refere ao romance humorístico inglês como uma forma evidente de demonstração da entrada do plurilinguismo no gênero romanesco. A paródia, seja da fala de outrem (por exemplo, do discurso jurídico, médico, jornalístico, etc.), seja a paródia literária estrita, é então percebida como um de seus fundamentos. Com efeito, tal tipo de construção foi privilegiado por diversas variantes do romance humorístico, seja em Fielding, Cervantes, Rabelais, entre outros (autores ademais apontados por Kundera como parte de sua herança literária). Bakhtin ressalta que

Este papel da paródia literária, nas variantes romanescas predominantes na história do romance europeu, foi muito grande. Pode-se dizer que os modelos e as variantes romanescas mais importantes foram criadas no processo da destruição paródica dos mundos romanescos anteriores (BAKHTIN, 2010, p. 114).

No caso específico de *La lenteur*, a intenção paródica do romance é evidente, especialmente representada pela tensão estabelecida entre o conto denoniano e o próprio romance, já analisada no capítulo anterior. Do mesmo modo, a personagem de Vincent pode mais ou menos ser definida como a paródia ou o espelho de uma outra, a do *chevalier*. O primeiro é como o bufão ou o bobo, personagens cuja existência ao longo da história literária “têm um significado que não é literal, mas *figurado*: a própria aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido. [...] a existência delas é o reflexo de alguma outra existência” (BAKHTIN, 2010, p. 275-276, grifo do autor).

A paródia do conto denoniano, neste sentido, poderia garantir o plurilinguismo no romance em questão. Ademais, ele também deveria fazer-se presente em *La lenteur* devido ao próprio caráter fundamental com que ele participa do gênero romanesco. Segundo Bakhtin, tal característica entra no romance de diversas formas, e não apenas pela paródia acima referida. Uma delas diz respeito à presença ali de discursos diversos daquele do narrador, discursos estes que a presença de vários níveis e personagens heteróclitas em *La Lenteur* deveria garantir. Por fim, outra maneira pela qual o plurilinguismo adentra no romance diz respeito à sua capacidade de inclusão de gêneros diversos em sua unidade. Segundo Bakhtin,

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística (BAKHTIN, 2010, p. 124).

Tal interação entre gêneros faz parte até mesmo do processo de estratificação da linguagem romanesca, aprofundando o seu plurilinguismo. Desta perspectiva, é evidente que Kundera insere em seu romance o gênero “ensaístico-filosófico”: remetemos aqui às digressões do narrador kunderiano e à questão de sua voz autoral, discutida amplamente no segundo capítulo deste trabalho.

Verificamos assim que o plurilinguismo poderia de fato ser localizado no romance que tomamos como objeto de estudo. Entretanto, encontramos um problema, o qual não diz respeito à inadequação da teoria de Bakhtin para o estudo do gênero romanesco em geral – pois ela é de fato útil, ao contrário, para o estudo do romance esteticamente e estilisticamente qualificado. Diz respeito, antes, à inadequação de *La Lenteur* às características essenciais do gênero definidas pelo teórico. Será preciso dizer: não identificamos marcas de um profundo plurilinguismo estrutural no romance de Kundera.

O aspecto mais visível e geral do problema encontrado é que, à vista da ferramenta teórica de Bakhtin, parece-nos que *La Lenteur* é um romance algo artificial que não arremata satisfatoriamente a forma orgânica e plurilíngue que é própria do gênero. Bakhtin (2010, p. 129-130) afirma, acerca desse tipo de romance de mera convenção, que

Se o romancista perde o terreno lingüístico do estilo em prosa, se não sabe colocar-se à altura de uma consciência lingüística relativizada, galileana, se for surdo para a bivocalidade orgânica e a dialogicidade interna do discurso vivo em transformação, ele nunca compreenderá nem realizará as possibilidades e os problemas reais do gênero romanesco. Naturalmente, ele pode criar uma obra que será composicional e tematicamente parecida com o romance, “fabricada” exatamente como um romance, mas ele não criará um romance. O estilo sempre o trairá. Veremos o conjunto ingênuo e estupidamente presunçoso de uma linguagem unívoca, pura e fluente (ou dotada de uma bivocalidade fictícia, artificial e elementar). Veremos que tal autor se desembaraça facilmente do plurilingüismo: simplesmente ele não ouve a diversidade essencial da linguagem real; ele aceita os módulos sociais maiores, que criam os timbres das palavras, como ruídos importunos a serem eliminados. Separado do autêntico plurilingüismo da linguagem, o romance, na maioria dos casos, degenera-se em drama (em mau drama, naturalmente) para ser lido com rubricas desenvolvidas em detalhes e “elaboradas artisticamente”. Num romance assim, desligado da diversidade lingüística, a linguagem do autor cai inevitavelmente na posição incômoda e absurda da linguagem das indicações cênicas.

Desta forma, a depender do tom dogmático do discurso ensaístico-filosófico do romance estudado, podemos desconfiar que a presença do plurilinguismo em *La Lenteur* é apenas uma petição de princípio, algo como um cumprimento formal dos

requisitos habituais do gênero ao qual *La lenteur* precisa pertencer. Se retomarmos as características do plurilinguismo romanesco elencadas acima, uma por uma, perceberemos esta artificialidade.

Em primeiro lugar, o riso paródico que decorreria do olhar do narrador sobre o tipo de personagem que é Vincent não ocorre. No lugar dele, há em *La lenteur* algo que contrasta com a suposta brincadeira que se encontra em seu mote. O romance onde as palavras seriam desprovidas de seriedade acaba por adquirir um tom austero e o riso aqui já não é mais alegre, e sim incômodo. Isso porque a comicidade bakhtiniana define-se como incompatível com a distância que Kundera impõe entre o seu narrador e suas personagens. Segundo Bakhtin, “Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona máxima de aproximação” (BAKHTIN, 2010, p. 413). A posição voyeurística do narrador e a sua superioridade moral em relação ao objeto que representa acabam então por minar seu intuito humorístico.

Pelo mesmo raciocínio, podemos dizer em segundo lugar que as personagens que desfilam pelo castelo de *La lenteur* não possuem vida e discurso próprios, uma vez que elas são essencialmente dependentes do discurso do autor: são seus “egos experimentais” (KUNDERA, 1986, p. 171). Neste caso, não existe discurso de outrem, só o que existe é o discurso do narrador autoral. Suas personagens não possuem liberdade ou força própria, mas dependem completamente do olhar voyeurístico do narrador-autor, que as observa à distância e mistura seu próprio discurso ao delas, seja pela utilização do discurso indireto livre, seja pelo modo digressivo preferido por ele na organização do romance.

O voyeurismo do narrador é reforçado especialmente em uma cena que nos permite discernir tal modo de focalização, no capítulo central do romance: “Véra dort et moi, debout devant la fenêtre ouverte, je regarde deux personnes qui se promènent dans le parc du château par une nuit enlunée”<sup>230</sup> (KUNDERA, 1995, p. 109). Ora, trata-se justamente de Vincent e Julie em seu passeio no parque do castelo narrado no capítulo imediatamente precedente. Tal postura distanciada, de quem além disso tem prazer naquilo que narra, bem como sua postura algo totalitária, como pensamos já ter

---

230 “Vera dorme e eu, de pé diante da janela aberta, olho duas pessoas que passeiam no parque do castelo numa noite enluarada” (Ibid., p. 63).

demonstrado, impedem, num nível mais profundo do que o aparente e comumente admitido pela crítica, que exista de fato essa mistura de forças discursivas dentro do romance kunderiano. Por um lado, a “polifonia” que Kundera afirma ser a base sobre a qual seus romances são construídos, abordada em *L’art du roman* (KUNDERA, 1986, p. 92), é definida ali em sua contraposição à unilinearidade, ou seja, ela é efetuada na medida em que aparentemente existem diversas linhas narrativas dentro do romance, incluída aí a presença da digressão como uma de suas linhas de desenvolvimento. Ora, existem de fato diversas histórias sendo contadas em *La lenteur*, ou seja, a do próprio narrador, a de Vincent, a do *chevalier*, a do entomologista tcheco, entre outras. Por outro lado, entretanto, isso não significa que existam ali discursos diversos, pois todas as linhas de desenvolvimento do romance dependem e partem da mesma voz, e ela é irreduzível em sua postura soberana: é a voz do narrador.

Em decorrência desses fenômenos, um dos problemas maiores que vemos, por fim, na identificação da incorporação do gênero outro, o discurso ensaístico-filosófico, com o plurilinguismo, é que além desse gênero outro se configurar como dogmático (ou seja, como uma dimensão total e unívoca da verdade, e não como ponto de vista linguístico sobre ela) é que ele não destoa da linguagem geral do romance kunderiano, sendo pelo contrário até mesmo elevado ao patamar de principal componente estrutural do romance, por vezes em detrimento da própria narrativa. Mas não seria a narrativa o cerne próprio do romance? Assim, ao passarmos pelo crivo das definições estéticas e genéricas de Bakhtin, indagamo-nos, afinal, se seria efetivamente possível classificar *La lenteur* como exemplar do gênero romanesco.

Resta-nos então, numa derradeira tentativa de explorar o plano estético que poderia se manifestar em tal romance, retornar a outra dimensão fundamental do romance enquanto gênero literário, ou seja, investigar a questão da própria narrativa e da composição da intriga, e verificarmos como ela é trabalhada em *La lenteur*.

### **3 Pensar o romance a partir da intriga**

Para refletirmos acerca da organização narrativa de *La lenteur*, ou seja, da composição da intriga deste romance, faz-se necessário primeiramente explicitar o que compreendemos por “composição da intriga”, sem contudo nos pretendermos a uma

discussão exaustiva do aparato teórico em que nos baseamos, mas com o objetivo de tornar inteligível a nossa análise do romance kunderiano. Retiramos tal ideia da reflexão de Paul Ricœur em *Tempo e narrativa*, em que o autor parte de Aristóteles para formular uma teoria da *mimesis* articulada à sua relação com temporalidade humana. Ricœur busca atualizar a discussão inicialmente proposta na *Poética*, demonstrando como o célebre texto aristotélico, apesar de dedicado à composição da tragédia grega, pode ter suas reflexões estendidas a toda composição narrativa, inclusive a narrativa histórica e o romance moderno.

Ricœur ressalta que os termos *mythos* (entendido aqui como o “tecer da intriga”) e *mimesis* (no sentido da imitação de ações) empregados por Aristóteles devem ser compreendidos como operações e não como estruturas, e deste modo a poética é entendida como a “arte de ‘compor intrigas’ [...]. Portanto, deve-se entender a imitação ou a representação em seu sentido dinâmico de composição da representação, de transposição em obras representativas” (RICŒUR, 2010a, p 59). E a atividade mimética é vista em sua ligação à imaginação produtiva na medida em que remete ao fenômeno chamado pelo autor de inovação semântica:

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que, também ela, é uma obra de síntese: pela virtude da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. [...] algo novo – algo ainda não dito, algo inédito – surge na linguagem: [...] uma intriga inventada, isto é, uma nova congruência no agenciamento dos incidentes (RICŒUR, 2010a, p. 1-2).

Tal agenciamento dos incidentes pela composição da intriga ocorre com a disposição da narrativa na forma de “concordância discordante”, na medida em que é justamente ela que dá uma forma temporal (a concordância) aos episódios (a discordância) narrados, atribuindo-lhes uma coerência e permitindo a sua inteligibilidade. Nas palavras de Ricœur (2010a, p. 74), “Compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do accidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico”. A respeito do episódico, o autor ressalta que o que Aristóteles condena não são os episódios em si, e sim “a textura episódica, a intriga em que os episódios se seguem uns aos outros *ao acaso*. Os episódios, controlados pela intriga, são o que dá

amplitude à obra e, assim, uma ‘extensão’” (RICŒUR, 2010a, p. 76, grifo nosso). Ou seja, é justamente a composição da intriga que dá aos episódios uma forma, que une episódios discordantes de modo concordante com o todo da narrativa.

Do mesmo modo, é a composição da intriga que, ao construir a narrativa do modo acima referido, constrói também a depuração ou a catarse, entendida então em sua ligação com o ponto de chegada da atividade mimética, qual seja, a sua chegada no público. Mas a atividade mimética também é compreendida por Ricœur como possuindo um ponto de partida fora da narrativa, na experiência prática e no repertório cultural que circundam a obra e que tornam possível a sua compreensão. Assim, chegamos a um ponto crucial da reflexão do autor:

Ao enquadrar assim o salto do imaginário pelas duas operações que constituem o antes e o depois da *mimesis*-invenção, não penso enfraquecer, mas sim enriquecer, o próprio sentido da atividade mimética investida no *mythos*. Espero mostrar que ela tira sua inteligibilidade de sua *função de mediação*, que é a de conduzir do antes do texto ao depois do texto por seu poder de refiguração (RICŒUR, 2010a, p. 82-83, grifo nosso).

Retomando noções já articuladas ao longo de nosso trabalho, em *La lenteur* a narrativa é organizada de um modo peculiar. Na composição diegética do romance, numa estrutura em abismo já referida por nós, o narrador é uma personagem que detém poderes especiais: ele possui uma visão privilegiada de suas personagens, que as escrutina do interior, ou seja, o narrador é heterodiegético e onisciente, apesar de ser ele próprio, no fundo, apenas uma personagem alegorizando o escritor em seu processo criativo – perspectiva segundo a qual ele é homodiegético e assombra o romance desde a sua estrutura mais elementar.

Temos, portanto, diferentes níveis narrativos, e o primeiro deles é o fio de Ariadne que nos permite discernir a sua estrutura temporal, da qual falamos acima: o escritor e sua esposa chegam ao castelo no início da noite. Tal fato é explicitado logo na primeira linha do romance: como que ao acaso, “L’envie nous a pris de passer la soirée et la nuit dans un château”<sup>231</sup> (KUNDERA, 1995, p. 9), e a sua chegada é narrada

---

231 “Sentimos vontade de passar a tarde e a noite num castelo” (Ibid., p. 7).

algumas páginas adiante: “L’homme de la réception est gentil [...]”<sup>232</sup> (KUNDERA, 1995, p. 20). Após a chegada, o escritor e sua esposa jantam e se retiram: “Puis, de retour à la chambre, j’allume pour un instant le téléviseur. [...] « On va dormir », dit Véra, et elle éteint le téléviseur.”<sup>233</sup> (KUNDERA, 1995, p. 22-24). É no período da noite e da madrugada, portanto, enquanto Véra dorme, que Milanku narra as histórias do colóquio dos entomologistas, de Vicent e Julie, de Čechořípský, de Immaculata e seu companheiro, etc. Por não conseguir dormir, atormentada pelos pesadelos controlados pela imaginação do marido, Véra decide que é a hora de ir embora do castelo com o raiar do dia: “« [...] Je t’en prie, partons. D’ailleurs le jour se lève. » Et elle quitte le lit”<sup>234</sup> (KUNDERA, 1995, p. 164). A partida do casal coincide com o fim do romance, cujas últimas palavras são “je démarre [la voiture]”<sup>235</sup> (KUNDERA, 1995, p. 183), aludindo ao retorno a vida comum na cidade e ao abandono do castelo cronotópico com sua aura sinistra.

Desta forma, os episódios que constituem a trama do romance se relacionam apenas na medida em que partem de sua estrutura em abismo e ocorrem no mesmo espaço-tempo, ou seja, na medida em que são narradas pelo escritor na madrugada enquanto sua esposa dorme e no mesmo castelo onde se encontra o casal. No limite, são os sonhos de Véra que arrematam os episódios e, em tal sentido, é ao se realizarem nos pesadelos da esposa que os episódios narrados pelo escritor adquirem seu aspecto desconexo e onírico. O castelo como cronotopo mágico que transforma a imaginação do escritor em pesadelo é enfim o que permitiria justificar a descontinuidade dos episódios narrados, bem como a estrutura rapsódica do romance. Mas tal solução para a compreensão desta intriga parte inteiramente de nosso esforço interpretativo, e ela não é explicitada pela narrativa tal qual ela se apresenta ao leitor, mas encontramos nela apenas alguns indícios desta configuração.

Com efeito, encontramos efetivamente no romance diversas linhas de histórias ou episódios, mais ou menos relacionados entre si. No primeiro nível, o mais elementar, temos o escritor e sua esposa que passam a noite no castelo e episódios

---

232 “O homem da recepção é gentil [...]” (Ibid., p. 13).

233 “Depois, voltando para o quarto, ligo um pouco a televisão. [...] ‘Vamos dormir’, diz Vera, e apaga a televisão” (Ibid., p. 14-15).

234 “[...] Por favor, vamos embora. Aliás, o dia está clareando.’ E sai da cama” (Ibid., p. 94).

235 “dou a partida [no carro]” (Ibid., p. 105).

ocorridos anteriormente ao momento da narração ou que se relacionam a esse nível da narrativa: Milanku e Véra (capítulos 1, 4, 26, 43 e 51); “la bande du café Gascon”, ou seja, Pontevin, Machu, Goujard e Vincent (capítulos 6, 7 e 8); “l’intellectuel Berck” e “le député Duberques” (capítulos 5 e 13); Goujard e Milanku e a história da “journaliste parisienne” (capítulos 14 e 15). No segundo nível, que chamaremos de intermediário, temos a retomada, pelo narrador, de *Point de lendemain* e a história derivada do conto, ou seja, a do *chevalier* e Mme de T (capítulos 2, 3, 9, 10, 11, 12, 44, 45, 47 e 49). E no terceiro nível, temos os episódios que se passam no castelo, concretizados nos pesadelos de Véra: as histórias de Vincent e Julie (capítulos 20, 21, 24, 25, 28, 29, 33, 34, 35, 37, 42, 46, 48 e 50); do “savant tchèque” (capítulos 16, 17, 18, 19, 22, 27, 36, 39 e 41); e de Immaculata e o “cameraman” (capítulos 23, 30, 31, 32, 38 e 40).

Tal modo de organização romanesca é, justamente, rapsódica. Não chega a ser labiríntica, pois os espaços são bem definidos: sempre é possível perceber o lugar onde os episódios se passam, seja ele a piscina, os quartos das personagens, ou até mesmo o café onde Pontevin e seus companheiros se encontram, entre outros. Talvez ela possa ser chamada de cinematográfica: é como se cada episódio correspondesse a uma focalização de câmera diferente. Entretanto, os episódios se seguem como que ao acaso, não há arremate, nenhuma congruência no agenciamento dos incidentes. Ao fim da leitura, é possível nos perguntarmos que fim teriam levado diversas personagens que são introduzidas no romance mas que parecem não ter parte nele. O onirismo não basta para explicar uma tal fragilidade narrativa.

Um artigo de Jorn Boisen (2003) identifica 6 princípios constitutivos para *La lenteur*: (1) a independência das sequências; (2) a subversão da causalidade; (3) a heterogeneidade de gêneros, tons e velocidades dos capítulos; (4) a “polifonia” ou seja, a existência de diversos planos narrativos; quatro elementos aparentemente estrangeiros a uma composição romanesca bem-acabada, mas que são, segundo o autor, equilibrados por dois últimos: (5) a interdependência da ação e das meditações filosóficas; e (6) a unidade temática. Assim, nossa ideia de que não há tessitura da intriga no romance é confirmada, com a diferença de que essa organização peculiar é tida pelo crítico como suficiente para atestar a unidade do romance, cujo problema é aliás reconhecidamente

colocado pela “ausência de nexos entre as intrigas e a disparidade do material”<sup>236</sup> (BOISEN, 2003, p. 551, tradução nossa). De nosso ponto de vista, contudo, a unidade temática e a interdependência entre as digressões meditativas e os episódios presentes no romance não são suficientes para assegurar a excelência de *La lenteur*. Ao contrário, falta ao romance justamente uma homogeneidade que só poderia advir ali pela construção de uma intriga coerente.

O que, para além do onirismo dos pesadelos de Véra, permitiria dar forma de fato a uma narração que comporta tantos episódios, muitas vezes desconexos? Parece-nos que Kundera organiza *La lenteur* não com a tessitura de uma intriga, e sim com as digressões do narrador, identificadas a um tipo de “conversa” que seria estabelecida com o leitor pela voz autoral kunderiana. É justamente este o único elemento que se faz presente em todos os episódios e em todos os níveis do romance. Se, para Ricœur, “é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo” (GENTIL, 2010, p. XI), para Kundera esse papel é desempenhado pela digressão, aqui identificada à “conversa”: “La conversation n’est pas un remplissage du temps, au contraire c’est elle qui organise le temps, qui le gouverne et qui impose ses lois qu’il faut respecter”<sup>237</sup> (KUNDERA, 1995, p. 44). Pela postura dogmática do narrador kunderiano, esse tipo de “conversa” seria melhor descrita como uma espécie de monólogo, que é aliás deveras tedioso: ela não desperta o interesse ou a curiosidade do leitor acerca daquilo que conta, mas acaba se perdendo justamente por ser elevada a princípio constitutivo do romance em detrimento da narração. Aqui, não há a inovação semântica de que fala Ricœur, não há concordância discordante, não há uma forma, só há uma duração que se constrói na suspensão do tempo, num eterno presente, um tempo que não avança: é justamente o tempo da narração – que é simultaneamente o tempo da digressão.

Mas tal lentidão se encontra apenas no nível mais elementar da organização do romance, ou seja, o das constantes interrupções dos episódios pela voz autoral kunderiana. Quando se trata dos acontecimentos propriamente ditos, eles se atropelam, são narrados precipitadamente, e depressa são esquecidos. O narrador kunderiano se

---

236 “absence de lien entre les intrigues et la disparité du matériau”.

237 “A conversa não tem como objetivo encher o tempo; ao contrário, é a própria conversa que organiza o tempo, que o governa e impõe as leis que é preciso respeitar” (KUNDERA, 2011, p. 26).

dedica com mais afinco à construção de suas formulações “ensaístico-filosóficas” do que à composição da intriga, e assim ele deixa de lado a tarefa essencial do romance, ou seja, a de narrar.

Nos termos do próprio romance e da “matemática existencial” kunderiana, “le degré de la lenteur est directement proportionnel à l’intensité de la mémoire; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l’intensité de l’oubli”<sup>238</sup> (KUNDERA, 1995, p. 52). Talvez seja justamente por isto que o leitor se lembra tão pouco das histórias contadas por Kundera e porque *La lenteur* acaba por revelar-se um romance totalmente esquecível: o que é mais memorável na escrita kunderiana é justamente a voz de seu famigerado narrador. A intriga em si, por ser menosprezada, feita frouxamente, se perde em meio ao onanismo intelectual do autor.

Um tal tipo de construção romanesca que rompe com a narratividade poderia remeter-nos a um tipo de romance experimental e pareceria uma recusa de aderir às regras formais do romance tradicional. Com efeito, aqui se estende o espaço propício a uma reflexão acerca do movimento inerente à constituição do próprio gênero romanesco. Segundo Ricœur, os paradigmas são criados a partir de uma dinâmica entre sedimentação e inovação, a qual engloba não apenas as formas identificadas aos gêneros literários, mas também obras singulares, as quais são compreendidas como produtos de imaginação – justamente por produzirem a inovação semântica que citamos acima. Nas palavras do autor, “Se englobarmos *forma*, *gênero* e *tipo* sob o título de *paradigma*, poderemos dizer que os paradigmas nascem do trabalho da imaginação produtiva nesses diversos níveis” (RICŒUR, 2010a, p. 121, grifos do autor). Nessa dinâmica, os próprios paradigmas acabam por delimitar as regras segundo as quais as inovações posteriores poderiam ser produzidas. E no que concerne à inovação, ela sempre pode ocorrer dentro de obras singulares:

Há sempre lugar para a inovação na medida em que aquilo que é produzido na *poïesis* do poema é sempre, em última instância, uma obra singular, esta obra aqui. É por isso que os paradigmas constituem somente a gramática que rege a composição de novas obras – novas antes de se tornarem típicas. [...] O inverso, porém, é igualmente verdadeiro: a inovação é uma conduta governada por regras: o

---

238 “o grau de lentidão é diretamente proporcional à intensidade da memória; o grau de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento” (Ibid., p. 30-31).

trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se de uma maneira ou de outra aos paradigmas da tradição. Mas pode estabelecer uma relação variável com esses paradigmas. O leque de soluções é amplo; abre-se entre os dois polos da aplicação servil e do desvio calculado, passando por todos os graus da ‘deformação regrada’. O conto, o mito e em geral a narrativa tradicional mantêm-se o mais perto possível do primeiro polo. Mas, à medida que nos distanciamos da narrativa tradicional, o desvio, o afastamento tornam-se a regra. Por isso o romance contemporâneo admite ser definido, em grande parte, como antirromance, na medida em que a contestação predomina sobre o gosto de simplesmente variar a aplicação (RICŒUR, 2010a, p. 121).

Desta perspectiva, identificamos que o procedimento de Kundera de recusar os moldes do romance tradicional parte justamente de seu apego à estética anterior à do século XIX: o autor condena o romance realista ao afirmar a excelência da “herança depreciada de Cervantes”, de Rabelais, de Diderot, etc. – autores cujas obras são, com efeito, narradas de modo mais rapsódico do que seria admitido pela estética realista. Tais romances, cuja excelência é atestada por sua proeminência dentro do cânone literário mundial e sua permanência em nosso imaginário literário até os dias atuais, abriram o precedente do qual a obra de Kundera pretende constituir a continuação.

Contudo, nas palavras de Harold Bloom (2003, p. 2, tradução nossa), Kundera “sabe que Cervantes supera a todos na arte do romance consciente de si”<sup>239</sup>. Uma obra como *Dom Quixote*, segundo Erich Auerbach (2015, p. 316), “solta-se da intenção do seu autor e vive uma vida independente; apresenta a cada época que nele acha prazer um novo rosto”, e é isso que lhe confere sua renovada importância. E a sua dimensão estética, ainda que rapsódica, parte de uma noção maior de completude em seu todo, “A atitude de Cervantes é tal que no seu mundo se forma um jogo, dentro do qual toda peça, pela sua mera existência no seu lugar, se justifica” (AUERBACH, 2015, p. 318). Ora, o mesmo não ocorre em *La lenteur*: aqui, as peças do jogo não se justificam no lugar onde são colocadas, muitos dos episódios narrados ferem a unidade do romance por não haver entre eles relação de causalidade. Por isso, não podemos senão concordar com Bloom quando ele afirma que a obra kunderiana não é passível de inclusão no cânone de modo inquestionável.

Parece-nos que o que ocorre em *La lenteur* com a sua contestação do princípio narrativo que rege o romance enquanto gênero acaba ficando no meio termo

---

239 “is aware that Cervantes outdoes everyone at the art of the self-conscious novel”

entre a inovação propriamente dita e a sedimentação de uma forma que se quer antinarrativa, especialmente se pensarmos no primeiro nível da *mise en abyme* contida neste romance: ali se encontra a própria intriga do romance em questão, e ele é a história do próprio narrador-escritor, ou seja, ainda existe uma narrativa linear, ainda que, dentro dela, existam episódios que não são satisfatoriamente arrematados. *La lenteur* poderia ser resumido finalmente como a história de um escritor que vai até um castelo, esboça ali algumas histórias que ilustram a sua ideia de que a sociedade contemporânea se preocupa demais com *parecer* sexualmente liberada mas que na realidade não é, e vai embora no dia seguinte. Em tal sentido, este é um romance médio, que não foge totalmente à forma que gostaria de contestar, mas também não inova a ponto de criar um paradigma dentro do gênero. Ele não foge à “deformação regrada” que “constitui o eixo médio em torno do qual se distribuem as modalidades de mudança dos paradigmas por aplicação” (RICŒUR, 2010a, p. 122).

Mas, de todo modo, se aceitarmos que *La lenteur* recusa, em algum nível, o paradigma da narratividade, qual seja, o do princípio da “concordância-discordante” do qual fala Ricœur, ao qual Kundera prefere a narração episódica, devemos também levar em conta que

Mesmo a rejeição de todo paradigma, ilustrada pelo antirromance atual, remete à história paradoxal da ‘concordância’. Por meio das frustrações geradas pelo seu desprezo irônico por todo paradigma, e graças ao prazer mais ou menos perverso que o leitor tem de ser excitado e ludibriado, essas obras satisfazem a um só tempo a tradição que elas despistam e as experiências desordenadas que elas acabam imitando no seu esforço de não imitar os paradigmas aceitos (RICŒUR, 2010a, p. 126).

Assim, tanto no nível da recusa da narratividade quanto no da sua aceitação, *La lenteur* acaba por demonstrar a sua mediocridade. Tal romance não rompe totalmente com os princípios constitutivos do gênero romanesco justamente por ser este um gênero maleável, mas também não inova porque é frouxamente construído.

#### 4 Breves considerações acerca da dimensão ética do romance

Uma intersecção importante entre as duas teorias das quais partimos para a nossa análise da dimensão estética de *La lenteur* diz respeito a uma reflexão que não se limita aos aspectos formais da obra literária. As ideias de Bakhtin acerca do romance e de Ricœur acerca da narrativa dialogam a partir da noção de que o ato de contar histórias, da perspectiva da tessitura de uma intriga, assim como a construção romanesca, do ponto de vista de sua constituição plurilíngua, dependem de uma ligação com a experiência, encontrando um ponto de partida, bem como um ponto de chegada, fora da obra em si. Segundo Ricœur (2010a, p. 112),

imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delinea a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária. [...] a despeito do corte que se institui, a literatura seria para sempre incompreensível se não viesse configurar o que, na ação humana, já faz figura.

Assim, da perspectiva ricœuriana, a configuração da intriga, da qual falamos acima, é um processo de mediação entre o seu antes e o seu depois. Ou seja, a narrativa parte de uma pré-compreensão do agir humano e passa pela formulação da concordância discordante, que por sua vez só se completa na leitura: “É no ato de ler que o destinatário brinca com as exigências narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o antirromance e experimenta o prazer que Roland Barthes chamava o prazer do texto” (RICŒUR, 2010a, p. 131).

Do mesmo modo, Bakhtin compreende a literatura em sua ligação inseparável à cultura, pensando o autor em sua contemporaneidade social e histórica. A obra literária não pode ser pensada fora dessa relação entre o dentro e o fora de si mesma, pois o domínio da literatura e da cultura é parte indispensável do contexto historicamente situado do autor, e é a partir dele que a sua criação é possível. E a obra dirige-se também para fora de si ao pensarmos na sua recriação pelo leitor no ato de leitura. É deste modo que, para Bakhtin (2010, p. 358),

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores.

Assim, permitimo-nos aqui uma reflexão mais geral acerca da literatura em sua relação com o mundo exterior a ela sob a justificativa de que tal relação não é alheia à dimensão estética do texto, mas constitutiva dele. Do mesmo modo, a própria noção de romance para Kundera parece concordar com tal ideia quando ele atrela a tarefa do romance ao exame de “temas existenciais” e à compreensão dos conflitos humanos que determinam a sua situação no mundo.

Entretanto, ao pensarmos em *La lenteur* nos termos acima descritos, não encontramos uma ligação entre os temas explorados no romance e a vida extraliterária para além da sátira malsucedida do mundo contemporâneo controlado pelas mídias e da questão da sexualidade e do erotismo frustrados abordadas no capítulo anterior. Enquanto representação do humano na literatura, *La lenteur* levanta um problema, ou seja, o do fracasso do erotismo no mundo da ditadura das aparências, mas não o resolve, e ainda, não suscita no leitor a reflexão que possibilitaria a ação no mundo concreto, justamente pela forma vigilante sobre a qual este romance é construído: ao não admitir a existência de valores positivos capazes de reger a vida contemporânea e ao negar o direito de diálogo a qualquer outra voz senão a autoral – e esta é a mesma que nega o plurilinguismo e recusa-se a narrar –, a obra kunderiana constitui a própria resposta às perguntas que poderia levantar, e essa resposta acaba por recair num niilismo passivo.

A respeito desse tipo de niilismo destrinchado por Gilles Deleuze do pensamento de Nietzsche como parte de um percurso que passa pela negatividade mas que acaba enfim por afirmar uma nova relação, crítica e positiva, com a vida, Viviane Mosé nota como ele tem sido o *modus operandi* na sociedade contemporânea, modo do qual Kundera parece-nos ser um porta-voz: “O *niilismo passivo*, este que, ao que tudo indica, ainda estamos vivendo, resulta de uma descrença generalizada na cultura em consequência da frustração decorrente das promessas ilusórias da modernidade. [...] A vida já não vale nada” (MOSE, 2018, p. 53, grifo da autora). E essa negação da vida que identificamos em Kundera não dá o passo adiante na direção de um niilismo ativo, não

reverte a negação em afirmação da vida, mas acaba ali mesmo, na ideia de que não existem valores pelos quais ainda valha a pena viver e contar histórias.

Ricœur afirma ser tarefa da hermenêutica, a qual tomamos não apenas como motivação de nossa pesquisa, mas também como modo frutífero de pensar o estudo da literatura, “reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” (RICŒUR, 2010a, p. 94-95). Ora, tal tarefa parece frustrada com o romance de Kundera justamente pois ele, ao se fechar sobre sua própria negatividade, recusa a potência da literatura de incitar o leitor a mudar o seu agir.

No episódio narrado no 14º capítulo de *La lenteur*, o da já referida jornalista parisiense que escreve um livro sobre o seu amor pelo político americano Henry Kissinger, o próprio narrador, em um diálogo com Goujard (um dos integrantes da “bande du café gascon”), afirma:

l'évidente vérité de la situation réelle qui transparait derrière la rêverie de l'amoureuse est moins importante qu'il ne le pense, ce n'est qu'une vérité mesquine, terre à terre, qui pâlit face à une autre, plus élevée et qui résistera au temps : *la vérité du Livre* – celui qu'elle écrira. [...] *Ce qui lui tenait à cœur, c'était sa propre vérité sur elle-même.* [...] elle désirait élargir son moi, le faire sortir du cercle étroit de sa vie, le faire resplendir, le transformer en lumière. Kissinger était pour elle une *monture mythologique*, un cheval ailé que son moi allait enfourcher pour son grand vol à travers le ciel <sup>240</sup>(KUNDERA, 1995, p. 61-62, grifos nossos).

A partir de tal reflexão acerca da “verdade do Livro”, não podemos deixar de, ao fim de nosso percurso, indagarmo-nos se *La lenteur* não seria, por sua vez, justamente uma “montaria mitológica” que permitiria a Kundera fazer resplandecer o seu eu (o “eu do romancista”). Talvez por isso a própria narrativa, o romance em si, importaria menos do que as elucubrações do famigerado narrador: a primeira seria apenas uma “verdade mesquinha” que empalideceria diante da voz que a controla.

---

240 “a verdade evidente da situação real que transparece por trás do devaneio da apaixonada é menos importante do que ele pensa, é apenas uma verdade mesquinha, terra a terra, que empalidece diante de uma outra, mais elevada e que resistirá ao tempo: *a verdade do Livro* [– aquele que ela escreverá]. [...] *O que lhe interessava, no fundo, era sua própria verdade sobre si mesma.* [...] ela desejava expandir seu eu, fazê-lo sair do círculo estreito de sua vida, fazê-lo resplandecer, transformá-lo em luz. Kissinger era para ela uma *montaria mitológica*, um cavalo alado em que seu eu iria montar num grande voo através dos céus” (KUNDERA, 2011, p. 36).

Por isso é que, parece-nos, o leitor que ainda ouse se aventurar a ler este romance só poderia fazê-lo ao aceitar a condição de fazer vista grossa de tantas qualidades questionáveis que encontramos nele: da misoginia, das personagens desinteressantes, do humor frustrado, da narração frouxamente amarrada, do tom dogmático, da negação da existência de qualquer valor positivo no mundo contemporâneo... Poderíamos então finalmente compreendê-lo como uma mistificação bem-sucedida, e nada mais. A única maneira de escapar dela, aliás, seria... Não lê-lo.

## CONCLUSÃO IMPERTINENTE

Iniciamos este trabalho tomando a “pergunta propriamente hermenêutica” ricœuriana como ponto de partida para pensarmos a relevância da obra kunderiana exemplificada no texto de *La lenteur*: tal pergunta diz respeito ao que diz este texto e à nossa resposta a ele. Pensamos poder, agora, após o percurso traçado nas páginas aqui percorridas, efetivamente respondê-la.

O primeiro passo deste percurso consistiu numa revisão da fortuna crítica da obra do autor, onde encontramos duas atitudes. Na primeira, lemos uma certa indulgência diante da postura dogmática de Kundera – uma atitude preponderante, pois foi a linha que a maior parcela dos ensaios por nós estudados seguiu. Na segunda, identificamos um posicionamento francamente investigativo, o qual propôs leituras que, da perspectiva da primeira parcela dos estudos kunderianos, trairiam os testamentos do autor ao devolverem a primazia ao texto romanesco. Ao revisitarmos a crítica, notamos ali, contudo, alguns pontos de convergência: ela aponta para uma forte coesão interna na obra de Kundera, assegurada pela forte presença de um narrador autoral, que adquire uma posição privilegiada ao longo de seus escritos. Entendemos, em nosso trabalho, a proeminência desse narrador autoral como uma estratégia mistificadora do texto kunderiano, bem como nos perguntamos, mais adiante, se ela, enquanto elemento fundamental da dita obra, seria suficiente para atestar a sua excelência.

Em seguida, procedimento motivado pelas discussões tecidas pelos estudos acima referidos, passamos a uma crítica da retórica kunderiana. Identificamos que ela se constrói sobre tensões levantadas pela voz autoral de Kundera, tanto dentro do romance que tomamos por objeto, quanto nos ensaios do autor, e que ela consiste justamente na construção, diante do público e da crítica, de uma imagem autoral ao mesmo tempo afastada e próxima, teórica e romanesca, francófila e internacional. Notamos enfim que a construção diegética de *La lenteur* reforça essa mistificação ao simular a confusão entre a pessoa biográfica do escritor e o narrador do romance, numa brincadeira que parece desafiar o leitor a desvendá-la.

O terceiro passo que demos diz respeito à crítica do sistema de valores presente em *La lenteur* a partir de sua reivindicação da libertinagem como elemento

animador do texto. Ali, concluímos que esse sistema se constitui de modo a integrar o procedimento mistificador kunderiano: o hedonismo e o erotismo libertinos são simulados como impossibilidade no momento da narração. Ao negá-los a suas personagens e proteger-se contra qualquer positividade que possibilitaria uma crítica efetiva do mundo onde se encontra o narrador, o romance acaba se baseando no malogro do erotismo e na misoginia. Enraizando-se irremediavelmente no mundo cujas mazelas quer expor e entregando de antemão a leitura que dele deve ser feita, ele se fecha sobre si mesmo, e deste modo ele não apresenta um interesse genuíno para o leitor contemporâneo.

A última parte de nosso trabalho consistiu numa crítica da dimensão estética do romance de 1995. Identificamos que a sua construção parte de um cronotopo em que o castelo onde se passa a narrativa é assombrado por seu narrador. Nesta dinâmica, em que os episódios narrados são realizados nos pesadelos de Véra, a sua disparidade é contrabalanceada pela forte presença de digressões, as quais são então elevadas ao status de elemento organizador do romance, em detrimento do agenciamento dos fatos na tessitura narrativa. Compreendemos enfim a recusa da narratividade, assim como a insuficiência do plurilinguismo no romance, como fruto da postura mistificadora do autor, a qual acaba por ferir os princípios constitutivos do gênero que ele tão assertivamente defende. O romance em si acaba enfim sendo ofuscado pela dogmática voz autoral de Kundera.

\*\*\*

O pensamento kunderiano, o qual assumidamente não parte de uma base suficientemente desenvolvida a ponto de poder constituir um sistema, baseia-se na ideia de que o romance, enquanto gênero literário, possui como tarefa a compreensão dos conflitos e do lugar do ser humano no mundo a partir da reflexão acerca da experiência. Tal tarefa, além de só ser possível na forma narrativa, parte, portanto, de uma afirmação de que o romance se volta para fora de si mesmo. Na prática, contudo, a obra kunderiana se fecha sobre si e afirma a impossibilidade de uma compreensão do mundo para além de um niilismo passivo: ela afirma que a vida não vale a pena e assim se fecha em sua torre de marfim. As noções acerca do romance esboçadas em *L'art du*

*roman* são incompatíveis com a postura adotada por Kundera em sua obra romanesca: ali o romance é antidogmático, mas aqui a postura do autor é, precisamente, dogmática.

Além disso, o autor parece querer impor um regime especial à leitura de sua obra, no qual seria estritamente necessário conhecê-la por completo, romances e ensaios, para que se possa finalmente compreender um único exemplar de seus escritos. Tal postura é justificada pelo argumento da coesão temática e, além de ser autoritária, gera uma impressão de autossuficiência que acaba por assumir uma aparência de coesão. Mas ela nos leva a questionar a verdadeira relevância da obra kunderiana. O resultado é uma obra romanesca que nega a própria tarefa por ela reivindicada, ou seja, a compreensão da vida pela via literária.

Encerramos o terceiro capítulo deste trabalho afirmando que *La lenteur* tem o gosto de uma despedida: parece-nos que, ao deixar o castelo, o narrador acena não apenas para suas personagens, mas também a seu leitor. Este fecha o livro se questionando acerca do efetivo enriquecimento de sua experiência que seria possível identificar com tal narrativa. Apesar de partirmos de uma posição limitada por nosso contexto histórico e social, o qual não pode querer apresentar uma leitura definitiva deste romance – o que seria, aliás, uma ambição utópica –, não podemos deixar de propor uma interpretação segundo a qual o envelhecimento da obra do autor acabou por ocorrer a seu prejuízo. *La lenteur* celebra em 2020 o seu 25º aniversário, mas a maior parte dos prêmios literários que celebram a obra kunderiana datam da década de 1980<sup>241</sup>, época áurea de sua produção.

Kundera, ao brincar com a ideia de seu próprio envelhecimento, alegorizado na figura de Čechořipský abordada no segundo capítulo deste trabalho, simula não apenas se conformar com tal condição, mas também desejá-la. Ora, se a mistificação é o procedimento favorecido pelo romance, de que outra maneira interpretar esse disfarce senão como uma luta contra o esquecimento?

---

241 Kundera foi laureado, de acordo com informações divulgadas pela editora Gallimard, com sete prêmios literários, quatro dos quais datam dos anos 1980: *Prix «Common Wealth Award»* (1981), *Prix Europa de Littérature* (1982), *Prix Jérusalem pour la Liberté* (1985), *Prix d'Autriche de littérature européenne* (1987), *Grand prix de Littérature de l'Académie française* (2001), *Prix mondial de la Fondation Simone et Cino del Duca* (2009) e *Prix de la Bibliothèque nationale de France* (2012). Informação disponível em: <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Milan-Kundera>. Acesso em 24 de janeiro de 2020.

Nosso objetivo aqui não foi impor uma leitura da obra kunderiana, mas simplesmente lançar um novo olhar sobre ela: um olhar, talvez, impertinente; ao mesmo tempo desobediente e submisso na medida em que a crítica contundente que fazemos partiu de um desejo genuíno de ler um autor que nos fora querido. Se por fim não conseguimos sair de fato do ciclo retórico mistificador de Kundera – pois sua obra é construída de tal forma que isto seria impossível: para fazê-lo, bastaria não lê-la –, pelo menos tentamos colocá-lo a descoberto, oferecendo outras possibilidades de compreensão do romance desse autor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca da Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan*. 2013. 296 f. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15354/1/2013\\_MariaVeraliceBarroso.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15354/1/2013_MariaVeraliceBarroso.pdf). Acesso em 29.05.2017
- BARTHES, Roland. A morte do autor [1968]. In: *O rumor da língua*. 2ª ed. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 57-64
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BOISEN Jorn. Polyphonie et univocité dans “La Lenteur” de Milan Kundera. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n°55. pp. 545-564. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_2003\\_num\\_55\\_1\\_1518](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1518). Acesso em 21.04.2018.
- BLOOM, Harold (org). *Milan Kundera*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução Marcos Santarrita. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOYER-WEINMANN, Martine. *Lire Milan Kundera*. Paris: Armand Colin, 2009.
- CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- CHAUI, Marilena. Epicuro e o Jardim. In : CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia : as escolas helenísticas*. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 70-110.
- CHVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Gallimard/Arcades, 1995.
- COE, Jonathan. How important is Milan Kundera today? In: *The Guardian*. 22 de maio de 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/may/22/milan-kundera-immortality-jonathan-coe-novels-women>. Acesso em 25.02.2019.

CUSSET, Catherine. Lieux du désir, désir du lieu dans Point de lendemain de Vivant Denon. In: *Études françaises*, Montréal, vol. 32, n. 2, pp. 31–40, 1996.

DELON, Michel. Préface. In: DENON, Vivant; BASTIDE, Jean-François de. *Point de lendemain*, suivi de La Petite Maison. Paris: Gallimad/Folio classique, 1995.

DELON, Michel. *L'invention du boudoir*. Paris: Zulma, 1999.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Littératures, 2000.

DENON, Vivant. Point de lendemain. In : DENON, Vivant; BASTIDE, Jean-François de. *Point de lendemain*, suivi de La Petite Maison. Paris: Gallimad/Folio classique, 1995.

DENON, Vivant. Por uma noite. In : LAVERGNE, Gabriel de; CRÉBILLON, Claude-Prospér Jolyot de; DENON, Dominique Vivant. *Na alcova: três histórias licenciosas*. Seleção, tradução e posfácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? [1969] In: *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2a ed. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta, tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FUENTES, Carlos. Milan Kundera: o idílio secreto. In: FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Tradução Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. pp. 97-142.

GALLOP, Jane. *Thinking through the body*. New York: Columbia University Press, 1988.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, et al. *La situation "existentielle" de Kundera*. France Culture/La compagnie des auteurs, 3 de dezembro de 2018a. Podcast. 59 min. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/milan-kundera-14-la-situation-existentielle-de-kundera>. Acesso em 25.02.2019.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, et al. *Une théorie du roman*. France Culture/La compagnie des auteurs, 4 de dezembro de 2018b. Podcast. 59 min. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/milan-kundera-24-le-contemporain-kundera>. Acesso em 25.02.2019.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, et al. *Eros et Agapê*. France Culture/La compagnie des auteurs, 5 de dezembro de 2018c. Podcast. 58 min. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/milan-kundera-34-eros-et-agape>. Acesso em 25.02.2019.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, et al. *Engagé ? Exilé ?*. France Culture/La compagnie des auteurs, 5 de dezembro de 2018d. Podcast. 58 min. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/milan-kundera-44-engage-exile>. Acesso em 25.02.2019.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade : uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit* de Paul Ricœur. São Paulo : Edições Loyola, 2004.

GENTIL, Hélio Salles. Introdução. In : RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 1. tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. pp. XI-XXII.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. In: *Cadernos Pagu*, nº 20, p. 87-120, 30 mar. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644596>>. Acesso em 20.01.2020.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard/Folio, 1986.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard/Folio, 1993.

KUNDERA, Milan. *La lenteur*. Paris: Gallimard/Folio, 1995.

KUNDERA, Milan. *Le rideau: essai en sept parties*. Paris: Gallimard/Folio, 2005.

KUNDERA, Milan. *A cortina : ensaio em sete partes*. Tradução Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

KUNDERA, Milan. *Une rencontre*. Paris: Gallimard/Folio, 2009a.

KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Tradução Maria Luiza Newlands da Silveira e Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo : Companhia de Bolso, 2011.

KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos: ensaios*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maria Luiza Newlands Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LAHANQUE, Reynald. Aragon et Kundera: La lumière de La Plaisanterie. In: *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, Nº spécial, 2008. Disponível em: <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/IMG/pdf/Lahanque>>. Acesso em 06.09.2018

MANN, Paul. *Masocriticism*. Albany: State University of New York Press, 1999.

MILETIC, Tijana. *European Literary Immigration into the French Language: readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2008.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Tomo I. Paris: Gallimard/Folio, 1965.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíios*. Tradução de Sérgio Milliet. 5ª ed. Os pensadores, Vol. 18. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche hoje: sobre os desafios da vida contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 2018.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAPOUSEK, Vladimír. Kundera's paradise lost: paradigm of the circle. In: NEUBAUER, John; TOROK, Borbála Zsuzsanna. *The exile and return of writers from East-Central Europe: a compendium*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2009. pp. 383-393.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICARD, François. *Agnè's final afternoon: an essay on the work of Milan Kundera*. Translated from the French by Aaron Asher. New York: Perennial, 2004.

RICÉUR, Paul. *Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

RICÉUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b. pp. 267-309

SADE. La philosophie dans le boudoir. In: SADE. *Oeuvres*. Tome III. Bibliothèque de la Pléiade, n° 148. Paris: Gallimard, 1998.

SADE, Marquis de. *A filosofia na alcova, ou Os preceptores imorais*. Tradução Contador Borges. 3. ed. São Paulo, SP: Iluminuras, 2003.