



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS**

**A NUDEZ EM A *INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER* DE MILAN
KUNDERA**

ISABELLE MIRANDA SENNA VASCO

**Rio de Janeiro
2021**

ISABELLE MIRANDA SENNA VASCO

**A NUDEZ EM A *INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER* DE MILAN
KUNDERA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Filosofia.

Orientação: Prof^a Dr^a. Carla Pinto Francalanci

**Rio de Janeiro
2021**

ISABELLE MIRANDA SENNA VASCO

**A NUDEZ EM A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER DE MILAN
KUNDERA**

Esta monografia foi submetida à Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Filosofia.

Aprovado em 29 de OUTUBRO de 2021

BANCA EXAMINADORA

Carla Rinto Francalanci 10,0 (dez)

Profª Drª, Carla Rinto Francalanci – UFRJ (Orientadora)

Adrianny F. de Mendonça 10,0 (dez)

Profª. Drª. Adrianny Ferreira de Mendonça - UFRJ

William Mattioli Nota: 9,5

Profª. Drª William Mattioli - UFRJ

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Carla Francalanci por todo apoio e pelas indicações durante meu trabalho de pesquisa e redação.

Aos professores William Mattioli e Adriany de Mendonça, agradeço tanto pela leitura do texto, quanto pelo auxílio prestado ao longo da minha formação.

Gostaria de agradecer também aos meus professores do curso de filosofia da UFRJ como um todo pelo ensino de excelência e pela acolhida de cada um.

Aos meus familiares, em especial, a minha mãe Monica e a minha avó Therezinha, que sempre estiveram ao meu lado ao longo da minha trajetória, expresso toda a minha gratidão.

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo fazer um estudo sobre a maneira como a nudez foi constituída por Milan Kundera em *A insustentável leveza do ser*. Assunto de aparições plurais e significados múltiplos, a nudez esteve presente em diversas cenas tanto como uma problemática quanto como um vetor que orientou algumas das reflexões sobre os dilemas do mundo das personagens. Assim, entendemos que, um estudo da especificidade da compreensão de Milan Kundera sobre a nudez pode nos permitir compreender melhor também os seus posicionamentos acerca das encruzilhadas da constituição dos mundos público e privado, bem como dos modos de lidar com o corpo no mundo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVES

Milan Kundera; *A insustentável leveza do ser*; nudez.

ABSTRACT

This undergraduate thesis aims studying how nudity is presented by Milan Kundera in *The Unbearable Lightness of being*. This subject appears in many forms. Also, nudity acquires multiple meanings. There are a lot of scenes, where nudity appears as a problematic as much as a vector which guided some reflexions about the dilemmas in the characters' world. Thereby, we understand that a study about the specificity of comprehending Milan Kundera when it comes to nudity on his romances can allow us to understand better his positions in relation to the crosswords when it comes to public and private world constitution. Furthermore, the ways of dealing with the body in the contemporary world.

KEYWORDS

Milan Kundera. *The Unbearable Lightness of Being*; nudity.

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1 — O eterno retorno e a composição simétrica do romance	11
Capítulo 2 — A nudez e as vestes	16
Capítulo 3 — A nudez e a publicização da vida	24
Conclusão.....	32
Referências bibliográficas.....	34

Introdução

Este texto teve como primeira etapa de sua construção uma leitura em série de diversos romances de Milan Kundera. *A insustentável leveza do ser* foi o primeiro dos romances lidos, mas sem a leitura de diversos outros, não teríamos chegado ao tema que aqui pretendemos explorar. Após meses de leituras recorrentes que acabaram por se tornar um hábito, identificamos uma sugestiva e enigmática repetição ao longo dos livros de Milan Kundera de um imperativo expresso por diversas personagens. “Tire roupa!” ordenaram Ludvik, em *A brincadeira*; o rapaz, em *Risíveis amores*; Tomas e Sabina, em *A insustentável leveza do ser* e Vincent, em *A lentidão*.¹ Enigma quase absoluto nos primeiros momentos, por um longo tempo permaneceu em nossa imaginação a dúvida sobre o porquê de Milan Kundera ter elaborado essa repetição. De fato, as cenas relativas à nudez em seus romances se proliferam, são quase incontáveis, mas demoramos para alicerçar esse imperativo a elas. Talvez, porque a pergunta feita estivesse equivocada.

Enquanto perguntávamos o porquê, podíamos responder que Milan Kundera viveu cerca de quarenta anos na Tchecoslováquia, onde nasceu, e lá sofreu com os mecanismos de vigilância próprios à dominação soviética, algo que continuou a acontecer mesmo após a sua ida para Paris, onde vive até hoje. Podíamos também falar de seu incômodo com a falta de privacidade e o excesso de exposição que exige o mundo contemporâneo que fez com que ele decidisse em meados da década de 1980 que nunca mais daria entrevistas.² Contudo, é preciso ter cuidado e lembrar que há um bom tempo a tradição da crítica literária mostrou a importância de não ler o romance como um conjunto de reações à dados históricos que o reduzem apenas a jogos de reflexos em um simples deslocamento de sentido.³ Na medida em

¹ KUNDERA, Milan. *A brincadeira*, p.227 e 228; KUNDERA, Milan. *Risíveis Amores*, p.87; KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.74 e 219; KUNDERA, Milan. *A lentidão*, p.71.

² Cf. CHEMIN, Ariane. *Le destin peu commun de Milan Kundera, l'écrivain qui venait du froid* e CHEMIN, Ariane. *Milan Kundera, un écrivain sous haute surveillance*.

³ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*, p.95-107.

que o mais importante é ler o livro em seus próprios contornos, em seus detalhes e em seu movimento, entendemos que era preciso reformular aquela pergunta da qual a pesquisa se iniciou para um questionamento sobre como funciona dentro dos livros a repetição do imperativo tire a roupa.⁴ A partir disso, o imperativo se desdobrou em conceito — a nudez —, bem como adquiriu a força do acontecimento — o despir-se, o despir — e conseguimos começar a construir diálogos entre esse imperativo e uma série de cenas em que a nudez era abordada por Milan Kundera dentro da gama de significações que lhe é própria tradicionalmente.

Até hoje, a nudez não foi objeto de análise dos estudiosos de Milan Kundera, os quais deram mais atenção a assuntos como o riso; a condição estrangeira do autor e a ideia de tempo.⁵ Talvez isso se deva ao fato de que a nudez, antes de tudo, não está no título de nenhum de seus livros — comparemos os temas citados acima com *O livro do riso e do esquecimento*; *A vida está em outro lugar* e *A lentidão*. Além disso, a nudez não foi um conceito elaborado de modo mais prolongado ao longo dos livros; não é como o eterno retorno e o kitsch, conceituados pelo narrador de *A insustentável leveza do ser*, nem como o homem dançarino, criado por Pontevin e explicado para amigos íntimos.⁶ A nudez também não é um verbete do dicionário de Milan Kundera, no qual ele selecionou alguns de seus conceitos mais importantes. Mesmo assim, não entendemos que isso evidencie uma redução da importância do tema.

Ora, o próprio Milan Kundera ressaltou a importância de dar atenção às repetições nos textos literários. Em seu dicionário, um dos verbetes foi repetição. Além disso, ele deu indícios da vontade que tinha de que seus leitores estivessem atentos aos detalhes das repetições de seus livros. Enquanto discutia os equívocos das traduções das obras de Kafka, as quais, segundo ele, haviam suprimido as repetições, ele rogou: “Ah, senhores tradutores, não nos sodonimizem!” É interessante notar que em um texto cujo objeto era Kafka, ao protestar contra os seus tradutores, ele escolheu usar o pronome oblíquo na primeira pessoa

⁴ Cf. TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*, p.47 e VEYNE, Paul. *Os gregos acreditavam em seus mitos?* p.63.

⁵ Sobre esses temas, destacamos, respectivamente, WEEKS, Mark. Milan Kundera: a modern history of humor amid the comedy of history e GALMICHE, Xavier. Le rire jaune dans l'œuvre de Milan Kundera. GONÇALVES, Luís Carlos. Figures de l'étranger chez Kundera e ALVES, Ana Maria. Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera: la nostalgie ou l'ambiguïté de la mémoire d'un réfugié. DUFRET, Sylvain. Le retour dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera e BUREAU, Alain. Milan Kundera, historien de la contingence.

⁶ Sobre o conceito de eterno retorno, cf. KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.9-12; sobre o conceito de kitsch, cf. KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.266-281; sobre o conceito de homem dançarino, cf. KUNDERA, Milan. *A lentidão*, p.17-25.

do plural, colocando-se como alvo, da mesma maneira que Kafka, de um movimento de destruição violenta e de banalização da “arte das repetições”.⁷ Aliás, a partir dessas elucidações de Milan Kundera, desenvolveu-se entre seus comentadores uma tendência que discutiu a lógica de suas repetições. Conforme explicou Campeau-Devlin, há em Milan Kundera tanto repetições formais, que constituem uma arquitetura espelhada que alicerça certos livros entre si, quanto repetições temáticas, em que certos temas se reiteram em uma repetição produtora de variações de modos de existência — algo que se expressa na repetição de tipos como o suicida, o exilado, o banido, o jovem e o libertino.⁸ Desse modo, acreditamos haver razões suficientes para dar uma maior atenção à repetição do imperativo “tire a roupa”, bem como à abordagem dispersa e ao mesmo tempo reiterada da nudez.

A nudez é aquilo a partir do qual se movimenta toda uma discussão sobre a publicização da vida; o erotismo; o totalitarismo e a própria situação do homem no século XX. Milan Kundera, em sua condição de romancista, se inscreve dentre aqueles que se preocuparam como uma espécie de invasão do espaço público pela nudez que pouco a pouco se consolidou como modo de vida contemporâneo. Trata-se de um movimento que se verifica, sobretudo, a partir de uma ampla e, por vezes inconsciente, tradição que retoma o princípio jacobino do desmascaramento conforme empreendido na Revolução Francesa, a partir do qual a virtualidade da nudez é evidente quando o objeto de desmascaramento vai das intrigas cortesãs à hipocrisia social e, finalmente, até à apologia de um homem natural visto nos miseráveis, tal como analisado por Hannah Arendt.⁹ Também, entendemos ser em alguma medida o que foi estudado por Michel Foucault em *História da sexualidade*, quando ele analisou a produção de um homem cuja sociabilidade é criada por um discurso biologizante sobretudo a partir de uma tendência a incitar, a fazer falar sobre o sexo a todo momento no mundo contemporâneo.¹⁰ Nesse sentido, os romances de Milan Kundera se inscrevem eticamente em uma discussão acerca da restituição de um âmbito privado realmente escondido, o qual era decisivo para a possibilidade de encantamento do mundo e era condição para que o homem não vivesse em uma nudez onipresente que, por isso, esvaziava a nudez naquilo que tanto chamou a atenção em vários momentos derradeiros da história.

⁷ KUNDERA, Milan. *Testamentos traídos*, p.115. Com a expressão “sodonomizem”, acreditamos que Milan Kundera fez um neologismo que ligou às expressões sodomizar e minimizar, como crítica de uma injúria que menosprezava o autor e sua estilística.

⁸ Cf. CAMPEAU-DEVLIN, Marianne. *Le motif du miroir dans l'oeuvre de Milan Kundera*, p.31-40.

⁹ Cf. ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*, p.147-151

¹⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, p.19-39.

Embora a discussão sobre o problema da nudez em Milan Kundera percorra grande parte de seus romances, neste trabalho analisaremos apenas *A insustentável leveza do ser*. Entendemos que já é um objeto amplo o suficiente para um trabalho monográfico e seria a única forma de tratarmos mais cuidadosamente da nudez, sem que isso ocorra tanto de forma descontextualizada, isto é, independente da maneira como ela se insere na própria história do livro, quanto de forma excessivamente generalista.

No primeiro capítulo, abordamos a discussão que Milan Kundera elaborou nas primeiras seções do livro sobre o eterno retorno e a composição simétrica do romance e da vida humana ordenada pela beleza para introduzir o movimento da nudez ao longo de *A insustentável leveza do ser*. A partir dessa discussão, queríamos mostrar como há bifurcações na noção de nudez que se relacionam com as temporalidades compostas no livro. Nesse sentido, os desdobramentos da vida de Tomas com Tereza servem de principal base, pois no caso deles, é o tempo da Grande Marcha que se impõe como novo modo de vida em negação ao tempo do eterno retorno.

No segundo capítulo, discutimos mais diretamente o problema da nudez em suas aparições. A partir, sobretudo, das cenas em que Milan Kundera retomou o imperativo “Tire a roupa”, — retomou porque já havia usado antes em *A brincadeira* —, tentamos destrinchar o significado de sua repetição a partir de uma análise das diversas cenas em que personagens se despem. Junto a isso, fizemos também um estudo de uma figura bastante enigmática do livro que é o chapéu-coco de Sabina. Compreendemos que essa veste é impulsionadora de uma narrativa e se torna um conjunto de atribuições geradoras de inflexões na história,¹¹ o que faz dele um elemento complementar e decisivo para a formação de sentido dos desnudamentos, já que o despir e o vestir podem ser compreendidos como mais uma polaridade importante mobilizada pelo livro.

No terceiro capítulo, analisamos a maneira como o problema da nudez foi desdobrado por Milan Kundera em uma discussão sobre a maneira como o mundo contemporâneo constituiu os mundos público e privado, em especial, a partir do caso da União Soviética. Para Milan Kundera, tratava-se de uma sociedade que havia desmascarado a vida privada e feito dela um prolongamento indiferente da vida pública, de modo que os polos público e privado foram uniformizados em um mar revolto de feiura. A partir disso, tentamos mostrar como *A insustentável leveza do ser* se constituiu como uma defesa da vida privada.

¹¹ Cf. TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*, p.119-134 e DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Personagem*. In *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, p. 209-211.

Capítulo 1

O eterno retorno e a composição simétrica do romance

A primeira parte de *A insustentável leveza do ser* se inicia com uma pergunta. A partir de uma referência a Nietzsche, o narrador se questionava sobre “o que significa” o eterno retorno, “esse mito insensato” cuja base é “pensar que um dia tudo vai se repetir como foi vivido e que tal repetição ainda vai se repetir indefinidamente”. Desígnio do peso das escolhas, do sentido da beleza e da atrocidade da história, o narrador afirmou que “se a Revolução Francesa devesse se repetir eternamente, a historiografia francesa se mostraria menos orgulhosa de Robespierre”. Entretanto, como não se vive o mundo como eterno retorno — “os anos sangrentos não passam de palavras, teorias, discussões, são mais leves que uma pluma” —; como é difícil “condenar o que é efêmero”, pode-se ter “nostalgia” até mesmo da guilhotina.¹²

Pouco após o início do livro, o narrador contou sobre um momento curioso que vivera há algum tempo. “Surpreendi-me experimentando uma sensação incrível”, disse ele. Enquanto folheava um livro sobre Hitler, ele se emocionou com algumas das fotos da época de infância do líder nazista, mesmo que o narrador fosse de uma família em que “diversos membros (...) foram mortos nos campos de concentração nazista”. Ali ele sentia viver uma “reconciliação com Hitler” e vivia um grande antagonismo em relação ao seu próprio mundo. Tratava-se, segundo ele, de “um mundo fundado essencialmente sobre a inexistência do retorno”, mas na emoção de seu gesto de observar, lembrar e fazer daquela memória uma nova, embora em seu mundo tudo fosse “perdoado por antecipação” e fosse, concomitantemente “tudo permitido”, o narrador recriou poeticamente um tensionamento entre o perdão e a punição que é, efetivamente, a formação de uma comunidade sensível, imaginária, em que Hitler era humanizado e adentrava como outro.¹³

¹² KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.9 e 10, respectivamente.

¹³ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.10-11, respectivamente.

Intui-se com essa história contada que, do mesmo modo que Deleuze explicou acerca da concepção de Nietzsche, é preciso ter cuidado com as passagens em que o eterno retorno era expresso na forma de um mesmo acontecimento que retornava exatamente da mesma forma, — como parecia ser o caso também daquela definição primeira de Milan Kundera —, pois aquilo era, antes de tudo, um recurso de dramatização do conceito.¹⁴ Nesse sentido, aquele momento em que o narrador mobilizou a Revolução Francesa e a guilhotina lembra o aforismo de Nietzsche em que o demônio aparecia para um homem e sugeria que ele teria que viver aquela mesma vida exatamente da mesma maneira por incontáveis vezes.¹⁵ Ao mesmo tempo, em ambos os autores entendemos haver um deslizamento do conceito a partir do qual passagens diversas não necessariamente o contradizem, mas pluralizam-no.

Sylvian Duforet mostrou de forma bastante interessante essa forma plural da ideia de eterno ao longo de *A insustentável leveza do ser*, ao argumentar que ao longo da história ele adquiria três formas. Havia, conforme categorizou, primeiro, o eterno retorno como repetição, presente sobretudo nas cenas nas quais as personagens Franz e Tomas estão presentes. Franz, o sonhador e romântico, agia sempre em busca de algo que não estava mais lá, por uma nostalgia determinante, enquanto Tomas, o libertino, para evitar a repetição própria ao amor romântico, sempre recomeçava as relações amorosas limitando-as ao inescapável momento inicial. Também havia um eterno retorno que funcionava dentro de uma lógica de retomada, tal como constituíram Sabina e Tereza. Sabina traiu os pais e inaugurou uma longa estrada de traições, de tal forma que sempre retomava a primeira vez que o fez. Já Tereza, tentava sempre retomar o futuro ideal em que seria feliz com Tomas, quando ele fosse velho e não mais cometesse as traições recorrentes. Ademais, havia, para Duforet, o eterno retorno como eco, algo que é visível no modo de ser da compaixão ao longo do livro, a qual ressoava do mais fraco ao mais forte, de modo que o mais forte se rebaixava até se tornar um fraco.¹⁶

As categorizações de Duforet são de grande importância para afirmar que, mesmo que houvesse um eterno retorno absolutamente circular, esse conceito desliza para formas diversas. Também nos ajuda a constatar que o eterno retorno é o próprio movimento das histórias e a concepção que reconhecemos como aquela de Milan Kundera não pode ser dissociada delas, pois assim sua potência seria esvaziada. Na verdade, tão importante quanto reconhecer isso é perceber que, a partir da “composição simétrica do romance”, foi possível

¹⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*, p.33-38.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, p.205.

¹⁶ Cf. DUFORÉ, Sylvain. *Le retour dans L'insoutenable légèreté de l'être*.

que, em um mundo que não era mais o mundo do eterno retorno, mas o da Grande Marcha, o peso das ações fosse restituído e a falsa leveza fosse, de certo modo, desmascarada.

Com a ideia de composição simétrica do romance, tentava-se apresentar as potências do acaso, da beleza e da repetição como elementos fundamentais da vida humana. “Nossa vida cotidiana é bombardeada por acasos, mais exatamente por encontros fortuitos entre as pessoas e os acontecimentos, o que chamamos de coincidências”, afirmou o narrador. Esses acontecimentos, contudo, só adquirem algum valor de acordo com um “senso de beleza”, que permite que eles sejam inscritos na forma de um motivo “na partitura de sua vida”. Como se a vida tivesse uma ordem completamente preenchida de acasos, sua poetização permitia reconhecer que mesmo no mundo da Grande Marcha, o qual necessariamente nega o eterno retorno, havia uma certa simetria encantada; um motivo afetivamente constituído ao qual o homem-compositor sempre voltará, “repetindo-o, modificando-o, desenvolvendo-o”.¹⁷

A Grande Marcha foi título de um dos capítulos de *A insustentável leveza do ser* e serviu para designar tanto um modo de ordenação quanto uma temporalidade, próprios ao mundo contemporâneo, que funcionavam como a negação do eterno retorno. Se o eterno retorno, desde Nietzsche se constituiu como um princípio de afirmação da vida, a Grande Marcha era, em Milan Kundera, a “morte por antecipação”, bem como um estado em que tudo é “cinicamente permitido”. Isso se deve ao fato de que, nela, todos os atos eram reduzidos a um modo de ser que é o existir em função de algo e o peso era lançado apenas para a direção dos polos positivos da vida — a fraternidade, a igualdade, a justiça e a felicidade — que podiam ser alcançados à despeito da beleza das ações. É por isso que, conforme analisou o narrador, “os regimes comunistas da Europa Central” não foram fundados por criminosos, “mas por entusiastas convencidos de ter descoberto o único caminho para o paraíso” e que, desse modo, “defendiam corajosamente esse caminho, executando para isso centenas de pessoas”. O ridículo da história é que “o paraíso não existia” e aqueles entusiastas se tornaram, na verdade, apenas assassinos.¹⁸

A Grande Marcha e o paraíso foram dois conceitos construídos fundamentalmente em alicerce ao longo do livro. A sociedade se vê em marcha para o paraíso e, como consequência, o paraíso se constitui, como o retorno daquele que fora descrito no livro do Gênesis, porém, dentro dos quadros e atribuições da sociedade contemporânea. Logo, se A Grande Marcha era algo de terrível do mundo contemporâneo, o paraíso também o era. Trata-

¹⁷ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.59 e 60, respectivamente.

¹⁸ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.276 e 188, respectivamente.

se de uma das asserções mais claras ao longo das histórias que o livro conta. É o que se vê quando Tomas morre fraco e em sua lápide resta a escritura “Desejava o reino de Deus na Terra”; bem como, no trágico fim de Franz que, encantado pela Grande Marcha, quando resolve agir acaba em estado vegetativo ao lado de sua esposa que, após sua morte, inscreve em sua lápide “depois de um longo afastamento, o retorno”. Tudo isso se deve ao fato de que era privilégio de Kariênin, a cadela de Tomas e Tereza, viver no paraíso, pois “o cão jamais fora expulso” de lá.¹⁹

A atração pelo paraíso se relacionava com o fato de que “o tempo humano não gira em círculos, mas avança em linha reta”, diferentemente do que ocorria com Kariênin, e isso significa que a temporalidade do homem não correspondia à felicidade, que, segundo o narrador, é “o desejo de repetição”. Não é estranho que Tomas e Tereza, dois dos entusiastas da restituição do paraíso tenham, no último capítulo do livro se mudado para o campo, onde podiam viver um tempo que se “aproximava da regularidade do tempo de Kariênin”. O desfecho, contudo, evidencia novamente uma lição moral própria a *A insustentável leveza do ser*. Para viver a felicidade paradisíaca, Tomas teve de viver com Teresa e se desnudar de todas as atribuições que lhe faziam forte. Deixou de ser um homem solitário que podia encontrar livremente todas as mulheres que queria; abriu mão de sua obsessão libertina de “caça ao conhecimento”; escolheu deixar de ser médico para se tornar limpador de vidraças; perdeu sua virilidade e se tornou alguém que parecia um idoso cansado. Para chegar ao paraíso, era preciso instaurar a igualdade na fraqueza, era preciso que Tomas ficasse parecido com Tereza, sua amada e se, quando chegaram no campo e passaram a viver juntos a Kariênin parecia que eles, enfim, haviam chegado ao paraíso, Kariênin ficou gravemente doente e morreu. Ora, “o cão é o último fio que liga o homem ao paraíso”.²⁰

Sem Kariênin, só restou o vazio e finalmente adquiriu tangibilidade a afirmação de que “a nostalgia do paraíso é o desejo do homem de não ser homem”.²¹ Ressoa em *A insustentável leveza do ser* toda uma tradição constituída sobretudo a partir da leitura que a Revolução Francesa fez de Rousseau, segundo a qual o apagamento da dimensão social do homem, com todas as suas máscaras, hierarquias, polaridades, ambiguidades daria lugar a um homem bom que vivia na harmonia do reger de uma vontade geral encarnada em cada um dele.²² Contudo, se é essa esperança que retorna na vida do campo de Tereza e Tomas, ela

¹⁹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.296 e 316.

²⁰ Cf. KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.317

²¹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.316

²² ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*, p. 139-155.

volta em suas vidas como vazio, felicidade banal, culpabilização pelos sentimentos e ausência de ação. Aquele homem bom e ingênuo era, na verdade, mais parecido com Ariadne, ele era negação moralizante da vida, que sufocava a possibilidade de afirmação por meio da instauração de uma circularidade aprisionante, que faz e refaz seus procedimentos de culpabilização que se repetem e não deixam de se repetir.²³

É nessas condições que, apesar da suposta semelhança entre a circularidade do tempo quase-paradisíaco do campo e o eterno retorno, parece-nos haver uma profunda diferença. No paraíso, o tempo era dotado de uma circularidade harmoniosa em relação à natureza na medida em que a vontade do homem correspondia à vontade de Deus. Sua marca não era o instante do acontecimento, mas a regularidade de um mundo castrado no qual o homem ainda não vivia nem o caos dos sentidos e da libido, nem a radicalidade do acaso.²⁴ Nessas condições, é fundamental ressaltar as adjetivações feitas por Kundera acerca de Tomas e Tereza nesse período. Eles se tornaram cansados, velhos; não havia mais afirmação, mas apenas a regularidade de uma vida que é o destino criado pelo hábito das escolhas enfraquecedoras que fizeram no passado.

²³ DELEUZE, Gilles. Mistério de Ariadne segundo Nietzsche, p.10-14.

²⁴ Cf. SENELLART, Michel. *As artes de governar*, p.80-89.

Capítulo 2

A nudez e as vestes

Um dos elementos que salta aos olhos ao longo da leitura de *A insustentável leveza do ser* é a presença reiterada do tema da nudez. Todas as quatro personagens principais vivem momentos no qual o ato de se desnudar é dotado de uma potência própria ao acontecimento e à sua capacidade de, de algum modo, refazer a vida delas. Trata-se de um assunto que, poderíamos sugerir, também se movimenta de acordo com essa simetria ancorada na lógica do eterno retorno. A cada uma de suas aparições, a nudez é momento decisório e a cada vez ela desliza para uma nova forma que se estabelece nos detalhes fortuitos dos modos de agir. Se nem sempre é uma nudez no sentido mais literal o que se vê, como nas cenas de “amor físico”, conforme costumava denominar o narrador, retoma-se frequentemente toda uma simbologia que a tradição imprimiu ao vocábulo: há a casa de vidro de André Breton; a transmissão na rádio tcheca de conversas particulares gravadas clandestinamente; o discurso de Dubcek, representante do povo tcheco, proferido sob coação da polícia por meio da rádio enquanto gaguejava e perdia o folego que o livrou da execução, assim como havia o esvaziamento de Tomas. Na verdade, a pluralidade dos modos das cenas de nudez dita literal mostra que talvez essa própria separação entre a nudez literal e a nudez simbólica seja insignificante.

Dentre as expressões mais claras desse modo de abordagem da nudez, há a repetição do imperativo “Tire a roupa!”. Neste livro verificamos quatro aparições dessa repetição. As duas primeiras ocorreram quando, após Tereza pedir a Sabina, a amante de Tomas, que se desnudasse para que ela pudesse fotografá-la, Sabina virou o jogo e ordenou que Tereza, então, se despisse. Nessa cena o ato de desnudamento se constituiu dentro de todo um jogo de sedução que expressa a nudez em sua forma erótica. Para se despir, Sabina, pegou uma bebida, andou de um lado para o outro, foi ao banheiro, vestiu um roupão, como se resistisse ao mesmo tempo que afirmava que iria se desnudar. Tereza, em contrapartida, estava vestida de uma câmera, que “servia ao mesmo tempo de olho mecânico para observar

a amante de Tomas e de véu para dela esconder seu rosto”. Continuava-se a se desenrolar o jogo erótico no qual elas se vestiam e se desnudavam de modo a expressar a beleza pelas lacunas, pelos feixes, nunca diretamente. Mesmo quando a nudez estava exposta, Tereza via indiretamente, assim como, Sabina o fazia. A máquina ali se tornava artifício do erotismo e se tornava veste afirmadora da nudez.²⁵

No momento em que Sabina ordenou “tire a roupa”, imperativo que ambas ouviram “tantas vezes da boca de Tomas”, ele entrou pelo encanto do momento na cena e ampliou a gradação do jogo do prazer erótico, pois inscrevia-se na frase a força de Tomas e a polaridade força e fraqueza se fortificam. Esse é o clímax da experiência da sedução que sempre foi comandada por Sabina. O fato de a segunda aparição desse imperativo ocorrer nas lembranças do narrador em discurso direto de quando Tomas o dizia “muitas vezes, exatamente no mesmo tom” para Tereza é interessante por dar uma nova tonalidade à dinâmica do eterno retorno. A frase retornava na diferença, dava uma nova beleza ao mundo “porque a ordem não era proferida por um homem, mas por uma mulher” e, nem por isso, deixava de, na diferença, impulsar a lógica da repetição. Nesse caso, o jogo de forças entre o forte e o fraco adquiriu um “encanto insólito” e pareceu revelar uma apologia das polaridades que estavam em movimento de decomposição. Não é estranho que, na segunda cena em que o imperativo “tire a roupa” aparece, aquele encanto havia se perdido.

Nessa segunda cena, havia Tomas já enfraquecido, mais velho, não mais aquele médico que abria “a superfície das coisas” para olhar “o que se esconde dentro delas”, mas apenas um lavador de vidraças curioso em “ver o que sobra da vida quando o homem se livra de tudo o que considerara até então como missão.” Não havia mais também a beleza de Sabina em cena, mas apenas a curiosa “assimetria da mulher que parecia girafa e cegonha” e quando Tomas repetia o seu imperativo “Tire a roupa!”, ela não o obedeceu e respondeu com um “não, você primeiro”.²⁶ Mesmo após repetir várias vezes a sua ordem habitual, ele é quem foi despido — “ela o livrou da calça e ele da saia, depois ela lhe tirou a camisa e ele, a blusa dela” — e mais do que isso, pela primeira vez, após apalpar “o anel firme e sadio, o mais belo de todos os anéis, chamado esfíncter em linguagem médica”, lugar preferido de Tomas, ela repetiu o mesmo movimento como um espelho. Tomas, “para superar seu constrangimento”, precisou empurrá-la “com energia”, nada mais contrastante em relação àquele que vencida os embates com uma simples sentença.

²⁵ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.73 e 74. Sobre a dinâmica do erotismo, cf. PAZ, Octavio. *A dupla chama*, p.11-29.

²⁶ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.210 e 219.

O empurrão de Tomas naquela cena mostra que a astúcia que ele teve para virar o jogo parecia a de Tereza, que dependia de um grande gasto de energia para manipular a situação a seu proveito. Antes, ele “jamais tocava aquela a quem se dirigia” ao dar sua ordem habitual. Agora, por sua vez, ele, precisava usar estratégias que lembravam a astúcia de Tereza, era preciso mobilizar muita energia; ele agiu por constrangimento e a leveza que lhe era tão própria não se mostrou tão claramente. A partir dali ele, como Tereza, que terminara a vida ordenando um rebanho de vacas, lembrava, nos termos de Nietzsche, muito mais o animal de rebanho, mediano, temeroso e entediado do que a feroz ave de rapina. Na recusa e nas ações da mulher cegonha, Tomas foi despido em uma gama de significações — ficou sem sua veste; não expressou suas atribuições libertina, nem a sua leveza impositiva — e, em sua nudez, encontra-se apenas o espetáculo vergonhoso que dizia Nietzsche, acerca do desnudamento do homem moralizado, sobretudo, por que posteriormente Tomas disse ainda que agiu como queria.²⁷ Tomas começa o romance como Don Juan, descobridor, e termina como Tristão, apaixonado, mas age até o último momento acreditando fazê-lo como quer e seguindo sua própria moralidade.

Da primeira cena para a segunda, podemos identificar uma perda de sua dimensão erótica. A beleza deixou de ser aquilo que norteava as ações e no lugar disso tomou lugar o mundo do constrangimento e da igualdade enfraquecida. Todavia, o ocaso de Tomas não terminou por aí. Naquele momento, o sonho de Tereza de destruir a sexualidade libertina dele ainda não havia sido realizado. Para isso acontecer, foi preciso que eles fossem para o campo, quando, enfim, Tomas se deu conta de que estava fisicamente cansado para travar encontros sexuais ao longo da tarde.²⁸ Não é estranho que o próprio imperativo “tire a roupa” não mais apareceu na história de Tomas, mas continuou a aparecer em outros livros de Milan Kundera.²⁹

A nudez foi retomada, ao longo da experiência de Tomas e Tereza no campo, apenas no enterro de Kariênin, quando ela foi deixada em uma vala sob duas macieiras. Tereza enrolou Kariênin em um lençol e se esforçou para que ele “a envolvesse inteira. Não podia suportar a ideia de que a terra que jogariam sobre ela pudesse tocar seu corpo *nu*”.³⁰ Kariênin era como Adão e Eva antes de comer o fruto proibido, incapaz de se reconhecer como nua. Tereza, por sua vez, possuía uma posição ambígua. Por um lado, ela não se importava com a

²⁷ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, p.220 e 219, respectivamente.

²⁸ Cf. KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.242

²⁹ KUNDERA, Milan. *A brincadeira*, p.227 e 228; KUNDERA, Milan. *Risíveis Amores*, p.87; KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.74 e 219; KUNDERA, Milan. *A lentidão*, p.71.

³⁰ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.323.

nudez cotidiana de Kariênin, por outro, não aceitava ver a queda de sua nudez idílica em direção à terra. Era como se Tereza não quisesse que o corpo angelical de Kariênin — “o cão jamais fora expulso do Paraíso — experimentasse aquilo que experimentara o homem ao se vestir. O lençol que Tereza usava para envolver Kariênin era, na verdade, uma veste que fingia resguardar a nudez, como uma veste que, em vez de vestir, desnudava.

A análise da relação de Tereza com o corpo morto de Kariênin adquire ainda mais aspectos conforme a associamos com a relação de Tereza com o corpo de sua mãe, que tinha o hábito de andar nua em casa. “Um dia de inverno”, enquanto isso acontecia, “Tereza correu para abaixar a veneziana” de modo que nenhum vizinho visse sua mãe nesse estado. A reação de sua mãe foi o riso e mais do que isso, no dia seguinte, em uma pequena reunião em sua casa com algumas amigas, contou a elas do ocorrido e ironizou: “Tereza não quer admitir que o corpo humano possa mijar e peidar (...) Que mal há nisso?” e prosseguiu com “sonoros peidos” que desencadearam grandes risadas.³¹

O corpo da mãe de Tereza parece ter sido entendido pela própria Tereza, como o contrário do corpo de Kariênin e, de certo modo, Tereza, ao envolver sua cadela em um lençol no momento de sua morte, parecia querer evitar que o corpo dela se tornasse como o da mãe, marca da carne que degenera desde que Deus expulsou o homem do paraíso. Em contrapartida, o que Tereza parece não ter entendido é que quando ela envolve Kariênin ela constrói uma máscara do mesmo modo que sua mãe ao expor e marcar a decomposição de seu corpo, pois ao fazê-lo objeto de riso e de horror há uma humanização individualizada dessa decomposição. O sagrado de Kariênin é, na verdade, tão profano quanto o de sua mãe, a diferença entre elas era de outra ordem, do belo e do feio.

Desde que deixou o paraíso, o homem se veste com máscaras, como também se despe. Antes ele nem se vestia, nem se despia, pois a sua nudez era aquela nudez agraciada em que não havia a sensibilidade da vergonha. As primeiras máscaras foram as folhas de figueira e posteriormente as peles de animais.³² Aquela nudez anterior ao pecado original restou um privilégio de Kariênin e todo desnudamento que acontecia ao longo de *A insustentável leveza do ser* não apontava para um retorno ao modo de ser de Adão e Eva antes da queda. Podia se repetir apontando para direções diversas, o erotismo, o vazio e a banalidade, a beleza e a feiura, mas nunca para a ingenuidade.

³¹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.53

³² AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, p.93

Se a nudez se constitui como polaridade relacionada à veste, é preciso ressaltar que, assim como Milan Kundera repetiu o imperativo “tire a roupa”, houve uma veste que não deixou de ser retomada ao longo do livro. Trata-se do chapéu-coco que Sabina herdou de seu avô e que aparece como uma veste que liga diversas personagens e em cada aparição isso ocorre de uma forma diferente. A importância do chapéu como “elemento mágico” foi descrita posteriormente em um verbete de Kundera e nem por isso foi apagado o seu caráter enigmático.³³

A primeira aparição do chapéu-coco ocorreu na cena em que Tereza fotografava Sabina. Antes de começar a fotografar, Tereza observava encantada a casa — “por um instante esqueceu que tinha vindo tirar fotos” —, até que viu um chapéu coco. Tereza nunca havia visto algo como aquele chapéu senão nos filmes de Charles Chaplin e, primeiro perguntou: “Quer colocá-lo para que eu tire uma fotografia”, o que Sabina respondeu com “uma grande gargalhada”. Foi em seguida que Tereza sugeriu para Sabina fotografá-la nua. Sabina abriu uma garrafa de vinho e começou a contar de seu avô, o verdadeiro dono do chapéu-coco. “Sabina não o conhecera; tudo o que restara dele era aquele chapéu e uma fotografia em que se viam homens importantes numa tribuna”, contou o narrador que desconhecia o que faziam aquelas coisas na casa de Sabina. No retorno do chapéu-coco à cena, ele se deslocou de causa de uma grande gargalhada para ser o longo caminho de desnudamento de Sabina para as fotos de Tereza. Ela, que pensava que “quem perde sua intimidade perde tudo”, nem por isso deixou de falar “por muito tempo do chapéu-coco e do avô”.³⁴ Como se Tereza tivesse tocado em uma dimensão muito íntima e delicadamente, o chapéu-coco serviu de porta para uma parte ainda mais privada da vida privada de Sabina.

Na segunda cena em que o chapéu-coco se fez presente, Sabina estava “de saia e sutiã” de frente para um “grande espelho encostado na parede”. Ela segurava a mão de seu amante Franz e o olhava com um olhar que expressava “uma espécie de pergunta”. É em meio a isso que o narrador contou que “no chão, próximo ao espelho, havia uma peça em forma de cabeça humana coberta por um velho chapéu-coco”, como se este fosse um utensílio que nunca havia aparecido no livro. Sabina, enquanto estava diante do espelho com Franz “se curvou” para apanhar o chapéu “e o colocou na cabeça”. Uma nova imagem surgiu no espelho: “via-se uma mulher em trajes menores, bela, inacessível, indiferente, a cabeça coberta por um chapéu-coco bastante excêntrico. Segurava a mão de um senhor de terno

³³ KUNDERA, Milan. *A arte do romance*, p.125.

³⁴ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.72-73; 124 e 73, respectivamente.

cinza e gravata”. Franz não compreendia duplamente a situação: já não havia entendido o olhar de Sabina e, naquele momento, passava a não entender também aquela veste que ela havia acabado de colocar em sua cabeça. Segundo o narrador, Sabina “não se despira para convidá-lo ao amor, mas para representar para ele uma peça bizarra, um happening íntimo só para os dois”. Ao vestir o chapéu, ela se despia vestindo o chapéu-coco que ali parecia ocupar a posição de uma máscara da comédia, que horroriza, que afronta por sua feiura. Daí Franz ter decidido, enfim, acabar com “aquela farsa (certamente encantadora, tinha que admitir) (...) Pegou delicadamente o chapéu-coco entre dois dedos, tirou-o sorrindo da cabeça de Sabina e o recolocou no suporte”.³⁵

Ora, parece haver ali um paradoxo: há a máscara da comédia que expressa a nudez, mas expressa-a como uma nudez armada, vestida; não aquela de quem fora derrotado no combate para tirar a roupa, mas de alguém que se faz opaco diante do outro que, então, não suporta a afronta daquele chapéu-coco terrível que anteriormente servira quase como uma personagem mágica que tornava transparente aqueles que viviam um momento de cumplicidade próximo a ele. Talvez por isso Kundera tenha escrito sobre o chapéu-coco como se ele nunca houvesse aparecido no livro antes, pois ali o chapéu-coco era outro, era uma marca de afronta similar aos “bigodes desenhados por uma criança travessa na imagem da Virgem Maria”.³⁶

A terceira aparição do chapéu-coco ocorre logo após e muito antes da cena de Sabina com Franz. Pouco após ele sair, “Sabina ficou só” e pôs-se a lembrar, como se “fosse perseguida pelo mesmo instante perdido”. Lembrava-se de um momento há “muitos anos atrás”, de quando Tomas “sentira-se seduzido pelo chapéu-coco. Colocara-o e ficara se contemplando no grande espelho”, aquele mesmo que Sabina e Franz tinham acabado de se pôr à frente. Tomas queria, ao vesti-lo “ver que cara teria se fosse prefeito de uma cidadezinha do século passado”, mas em sua própria imaginação o chapéu se deslocou, pois “quando Sabina começou a se despir lentamente, ele lhe pôs o chapéu-coco”. A cena de lembrança de Sabina, lá vestida apenas “com roupas de baixo e um chapéu-coco na cabeça”, terminava no momento em que ela olhava para o espelho, quando se via e via Tomas, que estava ao seu lado, até que “compreendeu de repente que aquele quadro excitava a ambos”.

Nessa cena, intuímos haver uma resposta àquela cena de Sabina, de Tereza e do chapéu-coco. Por que Sabina gargalhara para Tereza? Talvez porque no momento em que

³⁵ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.93.

³⁶ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.94.

Tereza perguntou se ela queria colocar o chapéu-coco para que ela a fotografasse com ele, aquele “mesmo instante perdido”, dela de frente para o espelho com Tomas, retornava em uma situação tão absurda e que se revelou profundamente encantadora.

O chapéu-coco era um enigma até para o narrador do livro. “Como era possível?”, ele perguntou. “Pouco antes, o chapéu-coco” que Sabina portava” parecia uma brincadeira. Do cômico ao excitante, haveria somente um passo?”. Sim, foi a sua resposta e voltou a contar do momento em que Sabina lembrava que, na verdade, mesmo no momento dela com Tomas, o chapéu-coco, de início, parecia um princípio para “uma situação burlesca. Mas, em seguida, o cômico foi sufocado pela excitação”. Quando potência excitante, o chapéu-coco não era mais a máscara da comédia que violentava o outro, ele “significava a violência; [mas] a violência feita a Sabina, à sua dignidade de mulher. Ela se via, as pernas nuas, com uma calcinha diminuta através da qual aparecia o púbis”. Duas polaridades entravam em guerra e faziam de Sabina o caos dos opostos em conflito. De um lado, “as roupas de baixo acentuavam o encanto de sua feminilidade”, de outro, “o chapéu de homem de feltro duro a negava, violentava, ridicularizava”. De um lado, Sabina quase nua, de outro, Tomas, ao lado dela, “completamente vestido”. O que havia ali era uma humilhação profunda a ela, mas Sabina “em vez de recusar essa humilhação, ela a ostentava, provocante e orgulhosa, como se estivesse se deixando violentar de bom grado”, pois sabia que o “amor físico era impensado sem violência”. Até que chegou o momento em que Sabina, “não podendo esperar mais, derrubou Tomas no chão”.³⁷

Sabina era a guerra das polaridades; era o feminino-masculino, o humilhado-humilhador; a beleza-feiura. Por isso era o erotismo em pessoa. Sabina estava sempre posicionada como potência de tensionamento e por isso era a dona do chapéu coco, que era também o caos das polaridades: era o presente do seu avô e o seu presente; máscara da comédia e veste de auto-humilhação; objeto sentimental e de jogos eróticos; objeto “inutilizável” e de uma fluidez de usos que parecia beirar o infinito. Daí o chapéu-coco ser em relação a Sabina “o símbolo de sua originalidade” e não de qualquer outra personagem do livro. Tereza era o seu oposto, queria apagar as polaridades e fazer de tudo um, tanto que “sua vida foi um mero prolongamento da mãe”; tanto que queria que ela e Tomas “se transformassem em criaturas hermafroditas”³⁸ e que o corpo de Kariênin fosse só angelical e jamais profanado pela terra. Ela era o anti-erotismo em pessoa, o que explica em grande

³⁷ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.95.

³⁸ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.49 e 70, respectivamente.

medida o porquê de ela querer extinguir a sexualidade e a podridão do ser humano. Tereza era a Grande Marcha, que sonha em apagar de vez todos os polos negativos, como se fosse possível criar uma unidade na qual subsistem vivamente e apenas os polos supostamente positivos. É por isso que, enquanto a nudez de Sabina sempre era veste de uma nova máscara fortificante, tudo o que Tereza desnudava ia em direção ao vazio. Foi o que aconteceu com Tomas.

Capítulo 3

A nudez e a publicização da vida

Em dado momento da história, Tereza “desfilava nua em torno da piscina com uma multidão de outras mulheres nuas”. Tomas via tudo, suspenso em uma região mais alta, ele “uivava, obrigava-as a cantar e flexionar os joelhos”. Bastava “um movimento em falso” para que ele matasse aquela que tinha cometido um erro “com um tiro de revólver”. Esse era um sonho que Tereza vivia recorrentemente ao dormir. Nele, o narrador contou, estava inscrita “a imagem mais elementar do horror”, que reenviava Tereza ao “tempo em que morava com a mãe” e “não lhe era permitido trancar a porta do banheiro”. Ecoava em sua memória a mãe dizendo “seu corpo é como todos os outros corpos; você não tem direito ao pudor; não tem razão nenhuma para esconder uma coisa que existe de forma idêntica em milhões de exemplares”, o que demonstra que, à despeito do estado de Tomas no sonho, o horror já era gigantesco desde o início da marcha com as outras mulheres. Tereza tinha, antes de tudo, horror à nudez, porque que era para ela “o sinal da uniformidade obrigatória do campo de concentração; o sinal da humilhação”.³⁹

O campo de concentração possui um lugar bastante importante em *A insustentável leveza do ser*. Não apenas como símbolo maior da União Soviética desde que a história de horror se tornou conhecida com a publicação de *Arquipélago Gulag*, o campo de concentração serviu de maior referente do que era um mundo do vazio, em que todas as polaridades haviam sido exterminadas. “O campo de concentração é um mundo onde as pessoas vivem o tempo todo umas sobre as outras, dia e noite”, explicou o narrador, explicitando que “as crueldades e as violências são apenas um aspecto secundário”, porque, acima de tudo, “o campo de concentração é a liquidação total da vida privada”. Ao longo do livro, tendemos a concluir que o campo de concentração não era uma excepcionalidade no mundo de *A insustentável leveza do ser*. “Tereza vivera num campo de concentração quando morava com a mãe” e isso também não era excepcional. Franz sonhava, como André Breton,

³⁹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.64 e 65, respectivamente.

em “viver ‘numa casa de vidro, onde nada é segredo e que está aberta a todos os olhares’”.⁴⁰ Ora, essa casa era exatamente o modelo do que era no livro o campo de concentração: fundamentalmente a extinção do pudor da vida privada. Se enquanto sonho de André Breton era um sonho absurdo e excepcional, quando generalizado, adquiria também a marca da uniformização.

O que parecia ter escapado a André Breton é que, quando ele vivesse em uma casa de vidro, ele se tornaria um exemplar como a mãe de Tereza. Em uma primeira leitura, até poderíamos nos chocar com a aparente excentricidade da mãe de Tereza, velha, feia, que não tinha nenhuma vergonha disso e fazia questão de espalhar a sua feiura para todo lado, que peidava em frente das amigas; que andava nua com as cortinas abertas e que deixava a sua menstruação à mostra. Destruiu assim todas as barreiras entre a vida privada e a vida pública. Tudo o que fazia em público era próprio da vida privada; tudo o que vivia em sua casa existia como modo de exposição. Mas a mãe de Tereza não era tão rara quanto imaginamos. Ela era como Praga sob domínio soviético, com sua “necessidade perversa de expor as próprias ruínas, de se gabar da própria feiura, de ostentar a miséria, de mostrar o coto da mão e de obrigar o mundo inteiro a olhar para ele”; era também como as mulheres da cidade que, se anos antes vestiam “minissaias incrivelmente curtas” e provocavam “os infelizes soldados russos sexualmente famintos beijando diante deles passantes desconhecidos”, em 1968, eram “rabugentas e más” e tinham a mesma altivez do passado apenas para não dar passagem com seus guarda-chuvas.⁴¹ Aliás, a mãe de Tereza não podia ser tão excepcional, ela é mais uma das personagens sem nome e, de um lado, “o nome é o sinal da alma”, disse em dado momento o narrador.⁴² De outro, desde *A brincadeira*, já aparecia como problemática o desaparecimento do nome das coisas na União Soviética.⁴³

A mãe de Tereza; Praga sob domínio soviético; as moças da cidade, todas eram casos que expressavam como a Grande Marcha se fazia por dentro no cotidiano da população, e não por fora, em seus termos monumentais. Se Franz, homem “bom, honesto, bonito”, era encantado pela Grande Marcha, é provavelmente porque ele nunca viveu em território soviético, algo que o diferenciava de todas as outras personagens do livro, exceto sua esposa. Seu encanto se dava porque “é bonito sonhar que fazemos parte de uma multidão em marcha que

⁴⁰ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.149 e 124.

⁴¹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.76 e 148.

⁴² KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.309.

⁴³ Cf. KUNDERA, Milan. *A brincadeira*, p.81-82.

caminha através dos séculos”. Franz estava imerso no “kitsch da Grande Marcha”, que é o “kitsch político que une as pessoas de esquerda”.⁴⁴

O kitsch foi definido por Milan Kundera como “um biombo que dissimula a morte”, como “a negação absoluta da merda”. É um “ideal estético” que funciona como uma espécie de farsa sentimental que tenta apagar aquela dimensão mais profana do homem e, na medida em que é esteticamente constituído, o seu objetivo é excluir “de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de essencialmente inaceitável”. O kitsch não existia em uma forma única, havia na verdade múltiplas espécies: “kitsch católico, protestante, judeu, comunista, fascista, democrático, feminista, europeu, americano, nacional, internacional”.⁴⁵ Franz vivia o kitsch da Grande Marcha na medida em que era uma pessoa de esquerda. Sonhava em fazer parte da “caminhada em direção à fraternidade, à igualdade, à justiça, à felicidade” e, ao mesmo tempo, em todo o efeito de monumentalidade dessas coisas, Franz mascarava uma mediocridade profunda de alguém que era musculoso e mesmo assim fraco. De todo modo, havia algo de banal no kitsch de Franz e, mesmo que compartilhasse “representações, imagens, palavras, arquétipos” similares àqueles do mundo totalitário, seu kitsch não pode ser confundido com o “kitsch totalitário”.

A União Soviética foi representada em *A insustentável leveza do ser* como uma sociedade em que não mais “coexistem diversas correntes” ou diferentes espécies de kitsch, o que significa que era um lugar em que “um só movimento político” reinava, de modo que “todos se encontram sem escapatória no reino do *kitsch totalitário*” e tudo o que prejudicasse esse kitsch devia ser banido. Por isso era proibida qualquer “manifestação de individualismo”, já que isso era “uma cusparada no rosto da fraternidade sorridente”; qualquer expressão de ceticismo, já que “quem começa duvidando do detalhe mais ínfimo acaba duvidando da própria vida”; da ironia, na medida em que “no reino do kitsch tudo tem que ser levado a sério”. Disso o narrador concluiu que “aquilo a que chamamos ‘gulag’ pode ser considerado uma fossa séptica em que o kitsch totalitário joga suas imundices”.⁴⁶

Parece estranho que uma sociedade em que reinava apenas um kitsch, o qual por definição tenta esconder tudo aquilo que havia de mais podre, foi montada no livro como um mundo em que tudo era terrivelmente feio. O que acontece é que ao uniformizar os corpos, a própria polaridade belo e feio podia se tornar destituída de sentido. Se não resta mais pudor, se os elementos abjetos da vida privada eram publicizados, se tudo perde o nome e a

⁴⁴ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.128; 276 e 275, respectivamente.

⁴⁵ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.266-267; 275.

⁴⁶ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.270, grifo do autor.

identidade não havia mais como designar o que era feio. Mais do que isso, se o kitsch deixa de funcionar como um biombo e passa a funcionar a partir de uma fossa séptica escondida — lembremos que os gulags, embora tenham começado a ser construídos desde princípios da dominação bolchevique, só passaram a ser conhecidos na época da desestalinização —,⁴⁷ não restam mais critérios para designar o que é belo e o que é feio.

Apesar do termo kitsch ser “uma palavra alemã que apareceu em meados do sentimental século XIX e que em seguida se espalhou por todas as línguas”, Kundera encontrou no termo algo que incontornavelmente “faz parte da condição humana”. Ele possui um “valor metafísico original” que é “a objeção à merda”, isto é, ao “caráter inaceitável da Criação”, o que significa que o kitsch porta algo da ordem do que antecede à constituição moral — “não se pode pretender que a merda seja imoral!” — e que serve de desígnio do que deve ser exposto e do que deve ser escondido em sua forma mais rudimentar. Em outros termos, o kitsch aparece em *A insustentável leveza do ser*, como um dos elementos de composição do que é a vida pública e do que é a vida privada: antes de tudo, a merda; a morte, tudo o que havia de mais profano na vida humana devia ser escondido.⁴⁸

Ao mesmo tempo, o âmbito privado não se reduzia a esse primeiro estrato. No decorrer do livro, a sexualidade, os sentimentos e, em especial, o amor foram dois dos elementos mais relevantes enquanto problemas da delimitação dos mundos privado e público.

Tomas, enquanto libertino, tinha na privacidade do mundo privado um objeto fundamental para as suas práticas. De um lado, o seu hábito de viver o “amor físico” com uma quantidade considerável de mulheres era uma atividade fundamentalmente privada, que não se confundia, com o seu trabalho de médico no que diz respeito à publicidade dele. De outro lado, aquele mundo escondido era a base do encanto de suas atividades libertinas, pois elas se constituíam a partir da obsessão “pelo desejo de descobrir” aquela “pequena porcentagem de inimaginável” que é a marca “de dessemelhança que distingue uma mulher das outras”. Como se fosse fascinado pelo privado do privado, ele realizava o amor físico com a “paixão de cirurgião”, que “não largava o bisturi imaginário” com o objetivo de “se apoderar de algo que estava profundamente enterrado no interior” das mulheres que encontrava.⁴⁹ É como se o maior interesse e a base do encantamento da vida de Tomas

⁴⁷ Cf. SOLJENÍTSIN, Aleksandr. *O arquipélago Gulag*, p.48-51.

⁴⁸ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.266; 275 e 266, respectivamente.

⁴⁹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.213-214.

estivesse, dentro do campo privado naquilo que havia de mais privado nele, que era, explicou o narrador, o eu que “se esconde exatamente no que o ser humano tem de inimaginável”.⁵⁰

O ocaso de Tomas ocorreu exatamente à medida que se desenrolava a sua relação com Tereza, em que a sua privacidade foi sendo progressivamente apagada. Tudo começou quando Tomas deixou que Tereza dormisse com ele. “Com as outras mulheres, ele nunca dormia”, contou o narrador, mas no caso dela, ele foi tomado de compaixão.⁵¹ Tereza havia chegado em sua casa doente e com *Anna Kariênina* debaixo do braço, livro que carregava a marca do peso da compaixão sentida no amor romântico.⁵² Iniciou-se, então, uma dinâmica que não deixaria de se repetir, o fraco era tomado de tristeza e o forte vivia com ele essa infelicidade de modo que se rebaixava na direção daquele fraco.⁵³ O que acontecia é que Tereza sofria basicamente por ciúmes das infidelidades de Tomas e, com isso, a história do casal se tornou um grande cerco à privacidade dele. Por estar “doente de compaixão”, sentia-se obrigado a apaziguar os sofrimentos de Tereza e por isso abriu mão de tudo, sendo a renúncia à profissão de médico a expressão mais clara da quase-morte daquele libertino que ele era antes, pois, sua “paixão de mulherengo” funcionava conjuntamente à sua “paixão de cirurgião”.⁵⁴

No fim, Tereza fizera com Tomas o mesmo que sua mãe exigia dela: abdicar de toda a vida privada. A atividade libertina de Tomas era, paradoxalmente, expressão de pudor: era uma atividade fundamentalmente circunscrita na escuridão do âmbito privado. A partir de então, Tomas andava nu diante de Tereza como fazia a mãe dela — Tereza era o seu prolongamento, dissera o narrador. Tomas não o fazia literalmente, mas não havia segredos entre os dois, nem uma vida mais privada do que aquela vida de casal, ele estava totalmente exposto. A nudez de Tomas, entretanto, era outra. Era aquela de alguém que foi esvaziado de tudo o que o fazia forte, enquanto a nudez da mãe de Tereza era um trabalho cotidiano de agressão; um era o desarmamento e o outro o armamento; uma era o resto que era a felicidade melancólica da velhice, enquanto a outra era o ressentimento pela beleza dos jovens e pela decrepitude do velho.

⁵⁰ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.214.

⁵¹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.20.

⁵² Lievin em *Anna Kariênina* havia entendido que não podia se zangar com os ciúmes da esposa por eles não serem apenas íntimos, mas um prolongamento em que ele não saberia nem mais dizer onde um começava e o outro terminava. Por isso, devia se compadecer com ela e suportar a dor e amenizá-la. Essa era uma das facetas amor romântico tal como apresentado no livro de Tolstói. Cf. TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*, p.485.

⁵³ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.27.

⁵⁴ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.39 e 214, respectivamente.

O que se mostrou com a experiência de Tomas e Tereza é que a vida do casal possuía uma sutil e profunda similaridade com a vida pública. Ao ir para o campo, a vida privada deles foi expandida para todos os lados, já que eles estavam isolados. Tereza finalmente “estava feliz e acreditava ter atingido o seu objetivo: ela e Tomas estavam juntos e sozinhos”; não havia mais restado os amigos, a vida passada deles tinha sido cortada “como se corta a ponta de uma fita com uma tesoura”. Além disso, havia uma especificidade do campo “sob o comunismo” que ampliava a privacidade do casal em relação ao resto do mundo. Ninguém ia à igreja; a hospedaria tinha virado um escritório; não havia mais lugar de encontro nem para tomar cerveja nem para dançar; os dias santos não eram festejados e o cinema mais próximo ficava a pelo menos vinte quilômetros. De fato, “o interior não oferecia nada que pudesse dar um pouco de interesse à vida”.⁵⁵ A consequência disso é que Tomas e Tereza estavam expostos um ao outro a todo momento, praticamente não restavam brechas para a privacidade. A expansão da vida privada fazia com que o âmbito privado deixasse de existir, porque o segredo; o pudor; a iniciativa individual e autônoma, todos foram apagados na relação entre Tomas e Tereza. O paraíso em que os dois estavam dispostos e felizes era mais parecido, assim, com o campo de concentração.

É interessante notar como personagens que no início eram tão parecidas e próximas quanto Tomas e Sabina tiveram um destino tão diferente. Não é correto supor que ela não sofria em relação a Franz momentos de fraqueza, como aquele em que Tomas entregou sua vida. Embora ela afirmasse que o seu grande inimigo era o kitsch,⁵⁶ ela também tinha um, que era “a visão de um lar sossegado, doce, harmonioso, onde reinam uma mãe cheia de amor e um pai cheio de sabedoria”. Ora, “nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao kitsch”. Sabina muitas vezes refletiu melancolicamente sobre sua relação com Franz, mas ela jamais tomou a iniciativa para construir algo além daquela amizade erótica. Isso se devia a dois motivos.⁵⁷ O primeiro é que Sabina entendia que “Franz é forte, mas sua força é voltada unicamente para o exterior. Com as pessoas com quem vive, com aqueles que ama, é fraco”, — inseguro, medroso — pois, conforme ele havia explicado para ela, “amar é renunciar à força”. O segundo ponto e ainda mais importante é que Franz, na medida em que era fraco na vida privada e forte na vida pública — “ele era um homem bonito, estava no auge de sua carreira científica e era até temido por seus colegas pela altivez e obstinação que demonstrava nas polêmicas entre especialistas” —, ele se esforçava para

⁵⁵ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.300.

⁵⁶ Cf. KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.273.

⁵⁷ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.274 e 275, respectivamente.

tornar tudo o que fazia público.⁵⁸ Por isso, resolveu fazer o mesmo com o seu caso extraconjugal.

A atitude de Franz foi para Sabina um ataque a ela, “como se Franz tivesse forçado a porta de sua intimidade”. Ao contrário do que ele entendia, para Sabina, só se era verdadeiro “se vivermos sem público. Havendo uma única testemunha de nossos atos, adaptamo-nos de um jeito ou de outro aos olhos que nos observam”. Por isso, era muito importante a demarcação de um limite que salvaguardava a sua vida privada, âmbito no qual emergia o que ela era. A consequência é que qualquer relação com Franz havia se tornado uma aceitação de algo que extrapolou os limites de sua intimidade. Não havia outra opção, a não ser deixá-lo.⁵⁹ É isso que diferenciou o destino de Sabina do de Tomas, Sabina manteve vivas as regras de seu compromisso com a traição, o que fez com que ao longo do livro ela fosse designada majoritariamente como amiga ou como amante, dois tipos de relação que mantinham vivo um mundo verdadeiramente privado.

Tomas e Sabina viviam em sua intimidade o que foi denominado no livro como amizades eróticas, o que era, do ponto de visto de Tomas, um “acordo entre o medo e o desejo”, o medo do aprisionamento da família e o desejo de viver o desconhecido do encontro com o novo. Tomas entendia a amizade erótica como uma relação “isenta de sentimentalismo, em que nenhum dos parceiros se arrogue direitos sobre a vida e a liberdade do outro”. A base desse tipo de relação era o amor; no caso de Tomas, o amor por aquilo de inimaginável e singular que podia haver em uma mulher. Já no caso de Sabina, era a traição que a encantava. Nos dois, afirmava-se, além desse encanto pelo desconhecido, uma nuance fundamental em relação ao amor. A amizade erótica era uma relação de amor, porém, sem sentimentalismo, pois não estava em jogo “ser amado”. Isso significa que não havia nesse tipo de relação “as perguntas que atormentam os casais humanos: será que ela me ama? Será que gosta mais de mim do que eu dela? Terá gostado de alguém mais do que de mim?”.⁶⁰ A sua base era um compromisso de presença no qual partilhava-se o amor pela aventura daquela própria experiência subversiva da vida privada em um mundo que tentava tudo investigar, examinar e publicizar.

Nada podia haver de mais escandaloso e repugnante quanto o que eram Tomas e Sabina em um mundo que era regido pela “ditadura do coração”. Nele, não era “conveniente que a razão” fizesse “objeções” e era preciso suscitar os sentimentos conformes e fazer com

⁵⁸ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.123 e 91, respectivamente.

⁵⁹ Cf. KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.131 e 126, respectivamente.

⁶⁰ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.18 e 317, respectivamente.

que eles fossem “compartilhados pelo maior número possível de pessoas”.⁶¹ O que se destruía nesse modo de ditadura era, enfim, a intimidade da vida privada, isto é, este compromisso confidencial que se estabelecia de um frente ao outro, que tinha regras delimitadas e precisava ser sobriamente constituído para que fosse possível haver, não a felicidade contínua e mediana de Tomas no fim da vida, mas o êxtase do momento da experiência.

⁶¹ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*, p.269.

Conclusão

Ao longo deste texto tentamos apresentar um pouco da lógica da composição do problema da nudez ao longo de *A insustentável leveza do ser*. Mostramos que, diferentemente de outros conceitos, ele não foi objeto de uma elaboração prolongada. Isso significa que, se acreditamos que a nudez era dotada de uma lógica de formulação isso só podia ser compreendido a partir de um trabalho de reenvio de uma aparição da nudez para outra. Para isso, duas figuras foram fundamentais, primeiro as enunciações do imperativo “tire a roupa”, depois, o chapéu-coco.

Nas cenas em que eram enunciados o “tire a roupa”, pode-se perceber que a nudez podia ser positivamente constituída como um estado dotado da comicidade; da beleza erótica; da humilhação; da força; da fraqueza; da uniformidade; da astúcia, dentre outros. Tudo isso mostra que, diferentemente do kitsch e do eterno retorno, a nudez não possui uma definição essencial. Ela é sempre um ponto de reenvio. Talvez por isso Giorgio Agamben tenha sugerido que a nudez nunca é estado, mas acontecimento, já que ninguém nunca é essencialmente nu ou nu de uma vez por todas.⁶² Há algo muito importante nessa ideia: o fator decisivo da nudez está no desnudar, ela, mesmo na forma de uma metáfora, é usada como momento de virada ou de desdobramento. Daí ela se inscrever, em *A insustentável leveza do ser*, na lógica do eterno retorno. A nudez foi constituída sempre em ato e O tire a roupa é expressão disso.

Ao mesmo tempo, dizer que ela não tem uma definição essencial não significa que ela não tenha uma lógica de composição. Isso foi o que tentamos mostrar ao longo do capítulo dois, com alguns ecos no capítulo três, no diálogo que estabelecemos entre os desnudamentos de Sabina e os de Tereza. Sempre que Sabina desnudava ou se desnudava, havia uma nova atribuição fortificante ao objeto desnudado. Nesse sentido, desnudar algo podia ser aquilo que conduzia ao encantamento e ao embelezamento do mundo. Em contrapartida, quando observamos as cenas de desnudamento protagonizadas por Tereza, as máscaras que surgem

⁶² Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, p.100-102.

do desnudamento parecem sempre uma máscara esvaziada em relação às vestes que antecediam esse ato.

Poderíamos afirmar que, em alguma medida, o nosso estudo da nudez pode ser dividido em duas partes. A primeira etapa foi um esforço de destrinchar as significações e a lógica construtora do problema da nudez, como acabamos de retomar. A segunda etapa foi um esforço de entendimento dos ecos da nudez ao longo do livro, isto é, como ela serviu de ancoragem para as discussões sobre alguns outros assuntos.

O primeiro problema que abordamos foi a relação entre a nudez, o erotismo e a feiura. Explicamos que, para Milan Kundera, uma generalização da nudez nunca conduz ao embelezamento do mundo. A beleza, em *A insustentável leveza do ser*, está sempre em um detalhe fortuito, em um traço de acaso, em uma repetição surpreendente, que precisa de uma sensibilidade descobridora, impositiva, para reconhecê-lo. Nesse sentido, ela está sempre em um jogo cheio de outros elementos tensionados, dentre os quais há própria feiura. É assim que a dimensão erótica do livro se constitui: joga-se com a tensão entre a feiura e a beleza; o escondido e o exposto; o nu e o vestido e sempre que a tensão das polaridades era apagada, o encantamento era rompido. É o que se vê no mundo soviético, mas também na cena de Sabina com Franz. Sabina estava nua, mas absolutamente vestida; Franz estava vestido, porém, absolutamente nu. Ali não havia mais com o que jogar.

O segundo problema que abordamos foi o problema da destruição da vida privada no mundo soviético, em que todos foram despidos de sua privacidade e o espaço público virou uma grande exposição daquela feiura que constitui grande parte da vida privada dos homens. Concomitantemente, parece-nos que o campo de concentração serviu de modelo exemplar para grande parte das relações que se estabeleciam no mundo do livro. *A insustentável leveza do ser* pode ser entendido, como uma grande apologia da vida privada, tanto no valor das sombras e das vestes, quanto na importância da sobriedade que permite a confiança e o compromisso que forma a amizade.

Referências bibliográficas

Fontes

- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KUNDERA, Milan. *A brincadeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KUNDERA, Milan. *A lentidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KUNDERA, Milan. *Risíveis amores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- ALVES, Ana Maria. Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera: la nostalgie ou l'ambiguïté de la mémoire d'un réfugié. *Carnets*, 2^e série – 10, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316836238_Pour_une_definition_de_l'exil_d'apres_Milan_Kundera_La_nostalgie_ou_l'ambiguite_de_la_memoire_d'un_refugie (Acesso em 04.set.2021)
- ARENDDT, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BOUREAU, Alain. Milan Kundera, historien de la contingence. *Presses de Sciences Po / Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2011/4 n° 112. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-4-page-99.htm> (Acesso em 10.set.2021)
- CAMPEAU-DEVLIN, Marianne. **Le motif du miroir dans l'oeuvre de Milan Kundera**. Tese (M. A. en langue et littérature françaises). Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2007.
- CHEMIN, Ariane. Le destin peu commun de Milan Kundera, l'écrivain qui venait du froid. *Le Monde*. Paris. 15.dez.2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/15/le-destin-peu-commun-de-milan-kundera-l-ecrivain-qui-venait-du-froid_6022978_3246.html (Acesso em 24.jul.2021).
- CHEMIN, Ariane. Milan Kundera, un écrivain sous haute surveillance. *Le Monde*. Paris. 16.dez.2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/16/milan-kundera-un-ecrivain-sous-haute-surveillance_6023102_3246.html (Acesso em 24.jul.2021).
- CHEMIN, Ariane. Milan Kundera en route vers l'Ouest. *Le Monde*. Paris. 17.dez.2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/17/milan-kundera-en-route-vers-l-ouest_6023226_3246.html (Acesso em 24.jul.2021).
- CHEMIN, Ariane. Milan Kundera, professeur particulier. *Le Monde*. Paris. 18.dez.2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/18/milan-kundera-professeur-particulier_6023377_3246.html (Acesso em 24.jul.2021).
- CHEMIN, Ariane. Milan Kundera, la langue française comme une arme. *Le Monde*. Paris. 20.dez.2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/20/milan-kundera-en-francais-dans-le-texte_6023539_3246.html (Acesso em 24.jul.2021).
- CHEMIN, Ariane. Milan Kundera, la nostalgie de Prague. *Le Monde*. Paris. 21.dez.2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/21/milan-kundera-la-nostalgie-de-prague_6023689_3246.html (Acesso em 24.jul.2021).
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2007.

- DELEUZE, Gilles. O mistério de Ariadne segundo Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, nº 20, 2006. Disponível em: <https://gen-grupodeestudosnietzsche.net/wp-content/uploads/2018/05/CN020.7-18.pdf> (Acesso em: 08.out.2021).
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DUFORET, Sylvain. Le retour dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera. 01.jan.2018. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=como+citar+texto+site&oq=como+citar+texto+site&aqs=chrome..69i57j0i13i30i9.3629j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (Acesso em 17.mai.2021).
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- GALMICHE, Xavier. Le rire jaune dans l'œuvre de Milan Kundera. *Esprit*, no 281 (1), janvier 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24279101> (Acesso em 18.set.2021)
- GONÇALVES, Luís Carlos. Figures de l'étranger chez Kundera. *Variations sur l'étranger*, 2016. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14481.pdf> (Acesso em: 23.jun.2021).
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SENEILLART, Michel. *As artes de governar*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- SOLJENITSIN, Aleksandr. *O arquipélago Gulag*. Porto: Porto Editora, 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WEEKS, Mark. Milan Kundera: A Modern History of Humor Amid the Comedy of History. *Journal of Modern Literature*, vol. 28, no. 3, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25167530> (Acesso em 01.set.2021)