

# Desertar da Memória: o exílio em *Transatlántico* e em *Diario de Witold Gombrowicz*

Pablo Gasparini

## 1) *Desvario e borderline: o exílio em Transatlántico*

Extraviado como en un Bosque entre tantos nuevos rostros desconocidos, me perdía entre dignidades y títulos, confundía personas, asuntos y cosas, bebía o no bebía vodka y, como a tientas en medio del campo, deambulaba.

(*Transatlántico*: 12)

*Transatlántico*, romance do escritor polonês Witold Gombrowicz (exilado na Argentina de 1939 a 1964), desenvolve-se em Buenos Aires no mesmo momento, de acordo com a temporalidade estabelecida pelo texto, em que os alemães invadem a Polônia e nela um personagem chamado Gombrowicz relata as peripécias de seu exílio na capital argentina. Pelo jogo de onomásticos o texto responde àquela categoria que Philippe Léjeune, em *Le pacte autobiographique*, preferiu deixar vazia ou pelo menos sem exemplo aparente: aquela na qual a coincidência entre o narrador-autor e o personagem principal de um romance (ou seja, de um texto de ficção) se dá sob a marca de um mesmo nome<sup>1</sup>.

*Transatlántico* será o segundo romance de Gombrowicz e, iniciado em 1949 (apenas um par de anos depois da pouco exitosa tradução argentina/cubana de *Ferdydurke*), será finalizado em 1950. A partir de 1951 a revista *Kultura* de Paris o publicará em fascículos e em 1953 aparecerá pela primeira vez em forma de livro, junto com a peça teatral *El Matrimonio*.

A aparição de Gombrowicz no meio polaco-parisiense não é casual. Em junho de 1947 havia aparecido em Roma o primeiro número de *Kultura* e é em julho desse mesmo ano que o Instituto Literário que a editava (fundado na capital italiana por Jerzy Giedroyc) instala-se em Paris. A partir de outubro de 1947 *Kultura* será uma revista mensal, dedicada à promoção dos escritores poloneses do exílio ou seja, aqueles que não simpatizavam, obviamente, com o regime comunista instalado em Varsóvia. Assim, é notório que, ademais de Gombrowicz, o outro título publicado pelo Instituto Literário através de seu selo editorial “Bibliothèque de Kultura” – cuja política consistiu em editar em polonês aquelas obras ou autores expressamente interditados na Polônia – tenha sido *El pensamiento cautivo* de Czeslaw Milosz.

Desta maneira, graças a Jerzy Giedroyc e a Constantin Jelenski (um crítico literário e intelectual polonês que admirou a Gombrowicz desde a publicação original de *Ferdydurke* em 1937), Gombrowicz “retorna” à literatura, pois é através daquele meio (que representava certo setor da imprensa polonesa do exílio) que se promove e o que gera o interesse da crítica francesa, especialmente de François Bondy (que publicará em 1953 o primeiro artigo sobre Gombrowicz em francês<sup>2</sup>) e de Maurice Nadeau, que o publicará incondicionalmente de 1958 a 1976.

Contra o que se poderia esperar, *Transatlântico* parece escapar daquilo que se esperaria de um autor exilado cujo público, basicamente e pelo menos num primeiro momento, estaria constituído por um ansioso grupo de exilados à busca de identificação. Contrário a qualquer tipo de exaltação patriótica, o Gombrowicz de *Transatlântico*, recém-desembarcado em Buenos Aires, irá resistir a voltar à Europa para lutar contra o invasor nazi. Mas ainda ocorrerá algo pior: menos que à típica candura romântica este polémico personagem se entregará a uma antológica maldição a sua nação e a todos aqueles que, qual patriotas fiéis, reembarcam para libertar a Polónia:

¡Volved, compatriotas, marchad, marchad a vuestra Nación! ¡Marchad a vuestra santísima y tal vez también Maldita nación! ¡Volved a ese Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar! ¡Volved a ese Santo Engendro vuestro, maldito por la Naturaleza, que no ha dejado un solo momento de nacer y que, sin embargo, continúa Nonato! ¡Marchad, marchad para que él no os deje ni Vivir ni Reventar y os mantenga siempre entre el Ser y la Nada! (*Transatlântico*: 14).

A obra, como era de se esperar, não foi bem recebida pela imigração polonesa de Paris, pois o anátema de Gombrowicz (Autor?, Personagem?) não era apenas inadmissível para o momento em que se desenvolve sua ficção (1939), mas também era deveras inesperado para uma classe intelectual de exilados que, como dissemos, lado a lado com o exemplar Czeslaw Milosz<sup>3</sup>, fazia de sua vida um compromisso para libertar a Polónia do regime soviético. Como nos informa o próprio diretor de *Kultura*, o romance foi considerado pela imigração polonesa como “un blasphème et une calomnie”<sup>4</sup>.

Desta maneira, Giedroyc, para a republicação do romance em 1953<sup>5</sup>, solicitou ao poeta polonês Józef Wittlin que escrevesse um texto para salvar Gombrowicz da aversão geral. Cumprindo com este mandato Wittlin procurará fazer do autor de *Transatlântico* um moralista obstinado em provar que aquilo que seus compatriotas consideram como sagrado não o é. “Toute canonisation d’une communauté tribale, morale ou institutionnelle – escreve Wittlin – entraîne fatalement la révolte”<sup>6</sup>. Gombrowicz, transformado no agente dessa revolta, reinscrever-se-ia assim no seio de sua pátria.

Contudo, distante da assertiva e da segurança que suporiam a voz de um iconoclasta, daquele que ao menos possui a segurança clara do alvo a atacar, a voz do Gombrowicz de *Transatlântico* parece sempre condicionada à instabilidade de um discurso provisório, inseguro, contraditório, no qual nada – como o “bebía o no bebía vodka” da epígrafe – é finalmente assumido.

Menos que “pisar en tierra firme”, o transatlântico do romance deposita seus passageiros em uma Buenos Aires “desordenada”, de “ruido, polvo y grisura”, onde toda posição, definição ou atitude – igual à flutuante multidão que marcha sem direção definida, de um lado para o outro – perdura somente o instante suficiente para ser contradita por outra de valor essencialmente oposto. Como “el torbellino de discursos y conversaciones” (*Transatlântico*: 12) durante a cerimônia de recepção oferecida pelo Ministro Kosiubidzki, os enunciados que falam pela boca dos poloneses (abruptamente rebaixados do papel de exilados ao de refugiados<sup>7</sup>) far-se-ão e desfar-se-ão em um veloz movimento de “molinillos”. Os dedos do senhor Cieciszowski, um velho conhecido familiar que Gombrowicz consulta em Buenos Aires para perguntar sobre a conveniência ou não de apresentar-se à Lega-

ção Polonesa local, parecem representar as afirmações e correlativas negações provocadas pelo vacilante movimento pendular desses enunciados:

[Cieciszowski] Me respondió con parecidas precauciones que ante las presentes tribulaciones de nuestra Madre, el honrado corazón de cada uno de sus hijos desearía cual pájaro volar hacia ella; pero qué hacer, comprendo tu dolor, no puedes saltar por encima del océano, así que apruebo tu decisión o no la apruebo. Al decir esto hizo un molinillo con los pulgares. Al ver que él daba vueltas a sus pulgares de aquella manera, pensé: “¿Por qué los moverá? ¿Querrá que también yo haga lo mismo?” Así que también hice un molinillo con los pulgares mientras le decía:

– ¿Es esa su opinión?

– No estoy tan loco como para opinar nada en estos tiempos o como para no opinar. Pero ya que te quedaste aquí, dirígete en seguida a la Legación o no lo hagas. Preséntate allá o no te presentes, porque es igual si te presentas que si no te presentas, te podrás exponer o no exponer a graves riesgos.

– ¿Es esa su opinión?

– Opinión o no opinión, haz lo que te parezca oportuno. – E hizo un molinillo con los pulgares –. O lo que no te parezca oportuno –otro molinillo–, pues al fin y al cabo es asunto tuyo – otro molinillo – correr riesgos o no correrlos – y de nuevo un molinillo.

(*Transatlántico*: 16/17).

Em seu clássico *Anatomy of a Splitting Borderline. Description and Analysis of a Case* (1994), R. Muller descreveu a incapacidade da lógica do *borderline* para dar conta da ambigüidade e revela a mesma seguidilha de convencidas afirmações e imediatas e igualmente rotundas negações na fala de um de seus pacientes<sup>8</sup>. Contudo, os molinilhos que traçam os polegares de Cieciszowski não só ilustram, podemos pensar, as idas e vindas de certo discurso que podemos qualificar de *borderline* ou fronteiro, mas também que, por outro lado, estas idas e vindas dirigirão, orquestralmente, um texto caracterizado (como, por outro lado, é usual em Gombrowicz) por um movimento mais que por um desenvolvimento, um movimento que segue neste caso as marchas e contramarchas, ou mais precisamente, o perambular, de seu protagonista; um perambular que estará tensionado pelo dever para com a Pátria (conotada em Gombrowicz pela idéia de coletividade, de tradição e, de forma geral, o velho) ou a permitir-se um plano de fuga (jovem e deserdado) que, no transcurso do romance, tomará o nome de *Filiatría*. Como os polegares “en molinillo” de Cieciszowski, Gombrowicz se afirmará sucessivamente em lugares especularmente enfrentados e oscilará, como o violento e fugaz olho de um redemoinho, entre dois poderosos vetores antagônicos que se constituem em simétricos, renegados e possíveis sentidos sobre certo primordial *vacuum* existencial e semântico<sup>9</sup>. Desta maneira, irresoluto entre entregar-se ao Pai (ou seja, à Pátria) ou ao Filho (a utópica *Filiatría*), extraviado e incapaz de apreender-se, o Gombrowicz de *Transatlántico* exclama que:

– He venido aquí inquieto por la suerte futura de nuestra Nación, derrotada por el Enemigo al punto que nada nos ha quedado sino nuestros Hijos. ¡Es necesario que los Hijos sean fieles al Padre y a la Patria! – Mientras hablaba de esta manera, volví a sentir el temor: cómo era posible que estuviera diciendo esas cosas, y con qué sentido... ¡Hasta que volvió a hacerse el Vacío! ¡Qué Vacío se hizo de pronto! Parecía que no existía nada, sino él [el Hijo]

solo, Tendido, sí, tendido, tendido... El Vacío en mí y frente a mí... Grité:- ¡Alabado sea Dios!

Sin embargo, invocaba en vano el nombre de Dios Padre desde el momento en que el Hijo estaba delante de mí, sólo el Hijo y nadie más que el Hijo existía! ¡El Hijo, el Hijo! ¡Que reviente el Padre! El Hijo sin el Padre. El Hijo Liberado, el Hijo Desafortado. ¡Eso sí que lo podía comprender! (*Transatlántico*: 94).

No ensaio “Reflexões sobre o exílio”, Edward Said (2003) afirma que o *pathos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação intrínsecas, de acordo com este intelectual, à idéia de terra (Said 2003: 52), agregando que a intransigência e o exagero seriam aspectos típicos de suas obras. A “[c]ompostura e serenidade” afirma Said “são as últimas coisas associadas à obra dos exilados” (Said 2003: 55), uma afirmação que bem pareceria descrever ao Gombrowicz de *Transatlántico* que, longe de saldar-se naquela dialética entre nacionalismo e arraigada solidão que Said descobre como essencial à experiência do exílio<sup>10</sup>, intensifica sua excentricidade e instabilidade ao tentar-se também, por outro lado, por uma opção, a *Filiatría*, que dando por irremediavelmente perdido seu passado lhe promete um vivaz e inquietante rejuvenescimento.

## 2) Metamorfose e silêncio: o exílio no Diário

[...] [M]i entendimiento con la América Latina, que encarnaba el rejuvenecimiento de las espléndidas razas europeas y que resultaba sorprendentemente silenciosa y discreta en su amable existencia, me parecía no enturbiada por nada (en esa misma época, mi hermano y mi sobrino se hallaban en un campo de concentración; mi madre y mi hermana, tras huir de la Varsovia destruida, vagaban por provincias, y a orillas del Rhin resonaban los gritos de terror y de dolor de la última contraofensiva alemana; pero esos gritos, esos aullidos de los que yo no me olvidaba, no hacían más que aumentar mi silencio) (*Diario 1*: 236).

A citação acima é a única menção de Gombrowicz aos “gritos e uivos” de sua tragédia familiar. Ao que parece, o “medo”, o “respeito” e o “horror” que Gombrowicz diz encontrar na tragédia (*Diario 1*: 352) pareceria localizá-la num campo alheio ao da literatura: ante o Horror, de fato, a pena “treme na mão” e os lábios “no son capaces de emitir más que un gemido” (*Diario 1*: 352). Qualquer outra reação, qualquer atitude estética de expressar ou insinuar esse Horror não pode ser outra coisa, para Gombrowicz, que uma rotunda impostura (*Diario 1*: 84). De qualquer forma, se o gemido ante o horror é a negação em si da literatura, qualquer consideração literária sobre a tragédia faria daimensidão desta – afirma Gombrowicz – um mero pretexto para o desdobramento ostensivo da Grandeza, da Profundidade ou da Verdade (substantivos que o autor polonês costuma escrever com enfáticas maiúsculas). Daí que a crença de “que só nos cumes há alguma coisa por descobrir” (*Diario 1*: 352, tradução nossa), projete-se como uma “ingenuidade” tipicamente polonesa contra a qual se estimule um elogio do pequeno ou mais precisamente, do maneável: “Proust” – lemos no *Diario* do polonês – “soube encontrar mais em sua madalena do que eles nos crematórios durante anos” (*Diario 1*: 352, tradução nossa).

“Eles” (figura fantasmal contra a qual o *Diario* se posiciona, conjunto de rostos “massificados”<sup>11</sup> na Grandeza e, pontualmente, os – outros – escritores e intelectuais po-

loneses), transforma-se nos cantores de uma “fumaça acerba” celeremente convertido no “incenso para a nova ditadura”. O silêncio, única garantia contra o risco de monumentalidade que Gombrowicz vislumbra em qualquer tipo de expressão literária sobre a tragédia, transforma-se assim num traço à contramão do que se poderia esperar de um intelectual polonês do pós-guerra.

Cismático por natureza a qualquer prescrição, a atitude de Gombrowicz frente ao comunismo polonês romperá de igual modo aquilo que se poderia prever num exilado. Embora Gombrowicz nunca deixe de exibir a falácia da “pretensão de verdade” que definiria os regimes comunistas (*Diario 1*: 331), alerta ao mesmo tempo sobre o risco de limitação intelectual que significaria transformar o comunismo no único e grande cataclismo polonês. Tanto na sustentação como na “exagerada” batalha que os exilados poloneses levariam contra o regime (*Diario I*: 36), Gombrowicz detecta a recorrente debilidade humana por crer num mundo de monstros precisos e limites reconhecíveis. Por fora de toda solução a favor ou contra o comunismo (que delataria apenas a fascinação geral pelo mesmo – *Diario I*: 58) Gombrowicz propõe aos poloneses o paradoxo de “alcançar” ou compreender o inimigo em seu “veneno e sordidez (isto é, em suas virtudes)” (*Diario 2*: 218, tradução nossa).

Como se estas provocações para com os opositores do regime comunista na Polônia não fossem suficientes, inumeráveis vezes durante seu *Diario* este autor se pergunta pelas razões que lhe impediriam “passar para o outro lado”, já que em sua condição de deserddado, do que não tem nada a perder ou do materialmente necessitado, assimilar-se-ia, ironicamente, aos proletários que o comunismo buscava redimir (*Diario I*: 327). Em igual registro irônico, Gombrowicz aponta que seu próprio pensamento libertador bem poderia aproximar-se deste mundo confuso, móvel e relativo que o marxismo propõe pelo menos antes de sua implantação efetiva em determinada sociedade (*Diario I*: 331). “Passar para o outro lado” ou, inclusive, voltar à Polônia (como algumas vezes se traduz esse “passar” em seu *Diario*), poderia ser assim resultado de sua própria condição material ou do intrínseco espírito libertador de seu pensamento; não obstante a essas razões intelectuais poderíamos agregar uma questão prática que, a propósito do poeta chileno Pablo Neruda, resume-se na drástica sentença “não há nada como ser um poeta vermelho no podre Ocidente” (*Peregrinaciones Argentinas*: 31, tradução nossa). Esta sentença (válida talvez para o contexto de elites intelectuais de esquerda que Gombrowicz percebe durante as décadas de 1950 e 60) não faz mais que intensificar as freqüentes enumerações dos privilégios burgueses daqueles que, graças a sua “propaganda vermelha” gozariam de uma vida felizmente classista no Ocidente. Suntuosas residências, milhões aos montes, viagens à China e fama universal, citam-se assim para demonstrar as vantagens dos “embaixadores culturais” para além da cortina de ferro (*Peregrinaciones Argentinas*: 32). Para além da verdade destas afirmações, fica claro que no bifronte mundo dos cinqüenta o “intelectual” Gombrowicz teria sido melhor recebido se fosse como um consciencioso exilado político ou como embaixador cultural que como esse “tipo que de fato não pertence à camarilha” (*Diario I*: 215, tradução nossa).

Podemos suspeitar de um fundo comum de uma ética por trás das singulares atitudes de Gombrowicz? Tanto seu silêncio frente à Tragédia como seu esforço por driblar o “mundo preciso” dos comunistas e anticomunistas fazem parte do mesmo *ethos* pessoal? Narcisista, anarquista, solipsista: os adjetivos que Gombrowicz adotou ou que lhe foram

imputados marcam sempre certa excentricidade. Gombrowicz está sempre em outro lugar que o esperado, não é Weil nem Milosz nem Neruda, é um imprevisível impugnador, ou mais precisamente um “deslocado” (em espanhol diríamos um “desubicado”, com toda a carga moral que o termo supõe). Em termos ferdydurkistas, Gombrowicz não pretende adotar nenhuma das *fachas*<sup>12</sup> do exílio, nem a do cantor da fumaça acerba nem a do refugiado, mas sim pretende “des-fachar” ou “des-carar” as “massificações” dessa experiência. Se se soma à marginalidade de um escritor eslavo (ignorante em princípio do idioma espanhol), o silêncio com que o seu férreo deslocamento se deparou como resposta – sua deserção diante do que sentia ser os lugares comuns do exilado, bem podemos pensar a des-fachatez de Gombrowicz como um verdadeiro *ethos*. Ao contrário de Simone Weil, considerada no *Diario* como uma magnífica expoente de “todas as morais da Europa contemporânea” (*Diario I*: 300, tradução nossa) Gombrowicz confessa não estar à altura dos estandartes de sua época. Ao contrário dessa “católica, marxista, existencialista” Gombrowicz se propõe como desertor ou fugitivo:

[...] [H]e sido juzgado muchas veces: yo y mis obras, y casi siempre sin sentido. Me habéis tachado de mezquino, cobarde y desertor. En esto último hay más verdad hiriente de lo que os pueda parecer. Nadie se imagina siquiera la inmensidad de mi deserción. No en vano *Ferdydurke* termina con la frase: “huyo con la facha en las manos” (...)

Pero con permiso: no hay postura espiritual que llevada al extremo y con consecuencia no sea digna de respeto. Puede existir fuerza en la debilidad, decisión en la vacilación, consecuencia en la inconsecuencia, y también grandeza en la mezquindad. Cobardía valiente, blandura acerada, huida atacante. (*Diario I*: 300)

Covardia valente, fuga atacante: as oximorônicas imagens destas “posturas espirituais” propõem toda uma virtude da deserção. Deserção extrema ante os cumes ou extremidades que significa a apologia da madalena proustiana frente aos crematórios e ao “cataclismo” comunista. Rechaço extremo dos extremos para buscar o meio, essa planície pela qual Gombrowicz parece perambular sem necessidade de planos transcendentais:

“Lo extremo” me ha asediado por todos lados y es una asedio de terror y fuerza. Pero – como ya lo he anotado con satisfacción – apago en mí todas las fuerzas. Un romántico en mi situación se entregaría con placer a estas furias. Un existencialista profundizaría en las angustias. Un creyente se postrenaría ante dios. Un marxista trataría de llegar al fondo del marxismo...

No creo que ninguno de ellos, hombres serios, se defendiera ante la seriedad de este experimento, yo en cambio, hago lo que puedo para volver a una dimensión media, a una vida corriente, no demasiado seria... No quiero abismos ni cumbres, lo que deseo es una llanura... Retirarme de “lo extremo”... (*Diario I*: 303)

Anedoticamente, as “rejuvenescedoras e discretas planícies argentinas” plasmarão para este desmascarador e descarado eslavo suas ânsias de planície, aquela dimensão média – imanente – que a distância parece oferecer-lhe a toda paisagem por escabrosa ou acidentada que se mostre no rotundo primeiro plano.

Decerto que, distante da força dos extremos, Gombrowicz – seja em seu *Diario* seja nos textos testemunhais – descreve sua incompreensível ou deslocada aparição na América Latina como resultado de um acaso imanente, de um vagaroso perambular pro-

fissional. Assim, o Witold Gombrowicz do *Diario* gosta de considerar-se um alegre “paseante pequeno burguês” que por mero acaso pode chegar aos Alpes ou ao Himalaia ou um jovem vagabundo que pode chegar a encontrar-se, sem buscá-las, com causas supremas e poderosas (*Diario 1*: 297). No meio do altissonante fragor das ideologias e discursos que o circundam, Witold Gombrowicz pretende ser, em certas ocasiões, um escorregadio *flâneur* de sossegada e prazerosa tranqüilidade:

La fábrica, gimiendo y precipitándose entre estrépitos y torbellinos, va produciendo instrumentos progresivamente más perfectos que a su vez sirven para perfeccionar y acelerar la producción, de tal modo que todo se vuelve cada vez más poderoso, más violento y más preciso. Pero yo me paseo entre estas máquinas y sus productos con gesto ensimismado, y por lo demás sin demasiado interés, igual que si me paseara por mi huerta, allá en el campo. (*Diario 1*: 163)

O desertor das Causas se transforma neste fragmento num sossegado caminhante pequeno burguês, impulsionado pela força de seu hedonismo. De fato, os personagens de Witold costumam caminhar, perambular, pelo mero ato de andar, caminham sem um plano demarcado, sem transcendência, como se o estivessem fazendo por uma ampla planície desprovida de qualquer ponto de interesse. Se há algum plano erótico nessas derivas, como acontece nas caminhadas pelo Retiro do Gombrowicz de *Transatlántico* ou inclusive, nas caminhadas noturnas pelo provinciano Santiago del Estero do *Diario*, nunca terão um ponto final ou culminante, mas se desvanecerão na intensidade atropeladora de sua própria ação. A épica que poderia suspeitar-se na Fuga do Extremo perpetrada pelo desertor Gombrowicz, aparece assim relativizada por este andar imanente, intranscendente, que parece querer fugir até do *ephos* da fuga. Gombrowicz em seu *Diario* se esboça desta maneira como um típico personagem gombrowicziano, freqüentemente incapaz de resolver se está fugindo, perseguindo ou simplesmente andando por andar: formas todas de um trânsito conflituoso que parece ter o movimento como única exigência.

Decerto que a descrição da partida à Argentina em *Testamento*, um texto que recopila as conversas do polônês com Dominique de Roux, não evade o espírito de imanência do andar gombrowicziano: aparentemente não há nenhum interesse especial em embarcar para a América Latina. Embora Gombrowicz confesse ter solicitado a seu amigo, o escritor Czeslaw Straszewicz, que tentasse convencer a empresa marítima para que ele também fosse convidado à viagem inaugural do *Chrobry*, tudo se reduz –segundo Gombrowicz – a uma ocasional conversa em um café de Varsóvia e a uma serie de peripécias que poderiam ter abortado até o último momento a curiosa e intempestiva viagem, possibilidade que –segundo este relato – não parecia preocupá-lo muito. Se acreditarmos nas afirmações registradas em *Testamento*, seu embarque deveria ser creditado inclusive a certo acaso administrativo, que teria resolvido minutos antes de zarpar algumas exigências burocráticas ligadas, curiosamente, a papéis relacionados à autoridade militar (*Testamento*: 89).

Por agora, trate-se de um imanente perambular ou de uma decidida fuga, o certo é que a chegada e a permanência de Gombrowicz na América preservou este escritor da invasão alemã à Polônia. Apesar de que a filiação religiosa da família Gombrowicz fosse católica, isto não foi obstáculo para que um seu irmão e um sobrinho fossem deportados a um campo de concentração<sup>13</sup>. Por outro lado, seria fácil entrever o risco que teria corrido

um intelectual heterodoxo como Gombrowicz se tivesse permanecido em seu país, mais ainda se levarmos em consideração que – como o próprio Gombrowicz aponta (*Testamento*: 48)-, a maior parte de suas amizades intelectuais eram de origem judaica (por exemplo Bruno Schulz e Adolf Rudnicki) o qual, curiosa –e sintomaticamente-, tinha levado a que muitos o apelidassem “o rei dos judeus”. À rotunda preservação, inclusive física, que sem dúvida o exílio lhe ofereceu, Gombrowicz não parece conceder, contudo, nenhuma prerrogativa. No relato que se esboça em seu *Diário* o exílio quer mostrar-se menos como uma decisão pela preservação que como resultado de suas iminentes caminhadas; e antes que como terra de segurança, o exílio se transformará na possibilidade de vacilação “assegurada” pelas inerentes experiências da humilhação, da derrota e da solidão, a ponto de chegar a escrever um fulminante aforismo: “Soy solo. Por eso soy más” (*Diário 1*: 357).

Nesta discursividade original sobre o exílio há, sem dúvida, algo de faústico: o exílio é uma garantia infernal, um ansiado e inexplicável processo de inferiorização que, segundo o polonês, deve ser entendido como uma formidável oportunidade de rejuvenescimento. A arte, segundo palavras de Gombrowicz, em sua célebre resposta a Cioran (*Diário 1*: 78), nasceria de certa falta; uma falta que no caso do exilado estaria assegurada pelo inferno da ausência de reconhecimento e de leitores, pela impossibilidade de editar e pela carência, enfim, daquele mecanismo patriótico “que empuxa para arriba, faz propaganda e organiza a fama”. A “angústia metafísica que nasce da intensidade do silêncio” (*Diário 2*: 230), essa angústia nascida de não ser ninguém (apenas um jovem), põe-se assim como contrapartida da Literatura como instituição protegida e, pontualmente, como diferença radical da verborrágica “literatura de café” que Gombrowicz detecta na “feliz e estéril” produção cultural da Democracia Popular na qual se havia transformado sua pátria (*Diário 2*: 229):

Verborrea. Cuando a veces aguzo las orejas hacia el lado polaco oigo eso: verborrea. Son terriblemente charlatanes. Sus libros son como su prensa literaria, y su prensa literaria como sus cafés: todo rezuma charlatanería. No conozco ni una obra suya de la que pueda decirse que ha nacido en el silencio. Tampoco conozco autores (salvo quizás dos) de los que pueda decirse que no escriben en la acera o en el café que da a la acera. (*Diário 2*: 229)

“Sair para o estrangeiro, para além de não importa qual fronteira” – (pernicioso) *pharmakon* que Gombrowicz prescreve para os felizes grêmios de escritores – transforma assim numa das formas nas quais o exílio se traveste em seu *Diário*. Produto da fuga ou de suas iminentes andadas, o exílio é a enfermidade necessária para a saúde, esse processo transformador que se daria através da “autosuficiencia y satisfacción” da escrita:

También me gustaría recordarle a Cioran que no solamente el arte en el exilio, sino todo arte en general, está en estrecha relación con la descomposición, nace de la decadencia, es la transformación de la enfermedad en la salud. Y todo arte en general raya en el ridículo, la derrota, la humillación. (*Diário 1*: 78)

Em seu *Diário* Gombrowicz chega a transformar o exílio em tropo da arte ou pelo menos em tropo da ruptura de ataduras e intensidade do eu que esta significaria e, assim, não traçará nenhuma diferença entre a emigração e o exílio “interno” daqueles autores que

até em sua própria nação não tinham gozado de nenhum respaldo institucional (“¿A Pátria? Mas se cada um dos homens célebres, precisamente a causa de sua celebridade, tem sido estrangeiro na sua própria casa”, *Diario 1*: 78, tradução nossa). Desta maneira, por volta de 1960, chegará a reconhecer que, pelo menos parte da intelectualidade instalada na Polônia teria sabido aproveitar melhor a asfixia e a violência próprias da vida naquele país, que certos emigrados que teriam desperdiçado as amplas liberdades do Ocidente numa vida suave onde a única luta teria consistido na luta pelo dinheiro (*Diario 2*: 227).

Fazer, por último, da experiência do exílio uma condição para a arte pode fazer-nos pensar em como Gombrowicz justifica de algum modo os avatares de sua biografia com a invenção de uma estética. Gombrowicz parece tomar do exílio clássico a idéia de renúncia a um espaço de segurança e, ao escrever seu próprio nome na ostra da sentença, abandonar-se àquele território incerto que representaria o silêncio e a solidão. O sofrimento neste território de desamparo não deixa de aproximar-se, por outro lado, daquele adanismo ou perda do paraíso que faria de todo judeu-cristão um exilado da imaculada terra original. A diferença é que em Gombrowicz não haveria sentença política nem culpa que pretexte os tormentos do exílio. Haveria mais precisamente a necessidade de uma deserção radical como condição de todo olhar estético. A arte significaria assim a saúde do exilado sem que isso signifique nenhum tipo de resolução, mas sim a confirmação de certa condição essencialmente vacilante do humano e, neste sentido, a oportunidade do exílio, para além dos padecimentos quase cristãos que pudesse implicar<sup>14</sup>, será felizmente celebrada:

¡Doy gracias al Ser Supremo por haberme sacado de Polonia cuando mi situación literaria empezaba a mejorar y por haberme lanzado al continente americano en medio de gente que habla una lengua extraña, en la soledad, en la frescura del anonimato, en un país más rico en vacas que en arte! (*Diario 2*: 236)

Neste ponto, podemos perguntar qual de todas as caras, rostos ou *fachas* que Gombrowicz põe ante seu “circunstancial” exílio é mais convincente. Descartadas as mais convencionais, teríamos uma longa sucessão de possíveis expressões. Poderíamos enumerar aquelas que se caracterizavam por gestos de desertor, de fugitivo, de cismático, de *flâneur* ou de vagabundo. Contudo, a progressão das figuras para “capturar” Gombrowicz pode multiplicar-se ao infinito, pois talvez interesse menos sua momentânea validade que a persecutória progressão que supõem. A insuficiência de cada uma destas imagens para capturar de forma completa o escorregadio Gombrowicz do *Diario* pedem um leitor que compartilhe o mesmo horror do autobiográfico herói pela persistência em determinada forma ou pela paz na composição de determinada totalidade. Pois parece tratar-se aqui de uma espécie de ascese em direção a um injustificado “caminhar por caminhar”, de uma deserção constante como garantia contra a detenção em qualquer definição ou território de amparo. A idéia de mudança permanente parece perseguir este heraclitiano e contra ela seu sarcástico caráter iconoclasta não opõe nenhum tipo de resistência, talvez porque – dentro deste móvel e relativo mundo – exista uma firme antropologia que sustenta que o caráter do homem reside em sua metamorfose contínua, em seu sempre incessante desenvolvimento e na necessidade inerente, como se afirma em seu célebre ensaio “Contra las Poetas”, de um suicídio constante.

### 3) Da pátria como passado irrecuperável: Gombrowicz e Améry.

Allá Mataban y Degollaban (*Transatlântico*: 39)

Menos que um abrigo, o exílio é assim, pelo menos no *Diario*, uma inclemente solidão e, por sua vez, uma oportunidade incrível de abertura e vacilação entre as contradições que, acaso romanticamente, agitam-se na peculiar criatura humana. Turbulenta zona de irresolução entre a distante asfixia da segurança e a impiedosa liberdade do desamparo, o exílio se transforma neste texto na possibilidade de escapar a todo conceito excessivamente acabado em si, pois nesta infernal experiência, a falta de legitimação que caberia esperar de parte do outro (por exemplo da refratária intelectualidade argentina) invalidaria toda pretensão de auto-reconhecimento. Se por juventude entendemos, à maneira de Gombrowicz, a possibilidade de fugir de toda persistência e consolidação do ser, poderíamos afirmar que a Argentina enquanto país “mais rico em vacas que em literatura” (ou enquanto – como afirma em outro trecho do *Diario* – “bolo ainda não formado”) rejuvenesce o recém-chegado escritor polonês liberando-o da, ao que parece, muito pesada carga dos “discursos e ideologias” e, inclusive, dos –segundo Gombrowicz – tão ressonantes “gritos e uivos de terror e dor” que provinham do outro lado do Atlântico.

Contra aquele decidido silêncio e metamorfose (de velho a jovem, de escritor polonês a polonês refugiado), contra aquele tranqüilo perambular do *Diario*, *Transatlântico* propunha, como vimos, um sujeito acionado pela conflituosa atração de dois pólos opostos – a Pátria e a *Filiatría* – representados no romance pelos projetos díspares de dois personagens altamente políticos: o “Pai” e o “Puto”.

Apesar de que este último assumirá por parte do narrador uma valorização usualmente despectiva (a referência ao mesmo se realiza no texto menos por seu verdadeiro nome – Gonzalo – que pelo uso insultante do apelido, escrito em espanhol até no original polonês do romance), a maior parte dos críticos aponta Gonzalo como o duplo literário de Gombrowicz. De fato, se confrontarmos Gonzalo com o Gombrowicz do *Diario*, veremos a ambos rondando eroticamente pelo mesmo espaço: *Retiro*, a grande estação ferroviária de Buenos Aires e núcleo do sistema ferroviário nacional. Será por esse espaço onde, decerto, segundo o Gombrowicz do *Diario*, livram-se as forças de uma “insuportável adoração” (*Diario* 2: 148) que arrastam o escritor polonês (igual que o Gonzalo de *Transatlântico*) a perseguir jovens e belos “meninos do povo” (*Diario* 2: 148), portadores, ao que parece, de uma juventude tão radiante como cativante.

Não é difícil imaginar esse espaço de circulação. Na Buenos Aires aludida, de meados da década de 1940 e começo da de 50, é pelo *Retiro* que a Argentina do interior (aquela que fascinará, por outro lado, a Gombrowicz em sua viagem a Santiago del Estero e a Córdoba) introduz-se na capital argentina; é por ali, por essa boca urbana que é, ademais, uma zona tipicamente portuária, que a “juventude vulgar, proletária” (*Diario* 1: 229) perambula para conjurar, talvez, a estranheza que lhe causa a grande cidade a qual chegaram em busca de emprego.

Um aspecto, contudo, separa Gonzalo de Gombrowicz: enquanto que este jamais se permite transluzir em seu *Diario* uma relação homossexual com os jovens efebos do povo, Gonzalo consome seu rondar com relações mediadas pelo dinheiro recriando um

verdadeiro “negócio do michê” na Buenos Aires dos anos 1940<sup>15</sup>. Diríamos que aquilo que no *Diario* de Gombrowicz não é mais que uma relação quase metafísica que permite a seu torturado “eu” intelectual certa “fuga” do “artificial” mundo da cultura (uma dualidade que em outros momentos de sua obra se expressa através do binarismo cara-cu), em Gonzalo é uma paixão física que como tal deve satisfazer-se ainda que seja à custa do Medo que lhe geram seus ocasionais amantes (um Medo que exacerba, ao mesmo tempo, ainda mais sua indômita paixão). Frente às reticências de Gombrowicz – tanto do Gombrowicz do *Diario* como o do autoficcional e extraviado de *Transatlántico* – o perambular de Gonzalo não se pretende, desta maneira, hostil a sua finalidade. E mais, ao constituir-se em um dos pólos entre os quais o romance se tensiona, Gonzalo, embora de signo oposto, deterá o mesmo caráter político que anima o “Senhor Pai”, um velho comandante polonês que pretende que seu jovem filho (Ignacy) embarque à Europa para libertar a Polônia da opressão alemã.

Decerto que, Gonzalo falará em *Transatlántico* como um militante político que confronta, propõe e busca persuadir: “En vez de apoyar al Viejo Padre debías tomar partido por los Jóvenes, ayudarlos a conseguir cierta libertad, debías defender al Joven contra la tiranía de su Señor Padre” (*Transatlántico*: 72). Com a mesma convicção procurará, ademais, que Gombrowicz se ponha de seu lado durante o duelo a que o pai de Ignacy o desafiou. A relutância de Gombrowicz não mostra apenas sua usual resistência pelo programático-político, mas também sua irresoluta atração à defesa do Pai, assimilada – em seus termos – à defesa da Pátria: “No sería yo un Polaco si alentara al Hijo a rebelarse contra su Padre” (*Transatlántico*: 74), “Es imposible que yo me ponga contra el Padre y contra la Patria” (*Transatlántico*: 75).

Contra o Pai e a Pátria, contra a obrigação de herdar ou cumprir um determinado mandato, a *Filiatría* (um conceito “catalisador”<sup>16</sup> que Gonzalo – qual um estadista – inventa para melhor definir e assumir seu plano) pareceria, de fato, prometer um território deserdado onde o Novo ou o Desconhecido se constituiria como fuga ou escape em direção a um tempo não afetado pelo passado, um tempo de extraordinária potencialidade e promissora juventude: “¡Hay que librar a los Muchachos de la jaula paterna, que corran un poco por tierras sin caminos, que visiten también lo Desconocido!” (*Transatlántico*: 74), arenga assim o desbocado Gonzalo que para convencer o reticente Gombrowicz agrega um dado sintomático: “Ahora mismo [a los polacos] les están zurrando el pellejo por centésima vez. ¿Prefieres guardar tu pellejo para que te zurren?” (*Transatlántico*: 73/74).

Ao revelar em voz alta, obscenamente, aquilo que o medo faz dizer em trêmulos sussurros (“allá Mataban y Degollaban” diz, recordemos, o apavorado narrador), Gonzalo se atreve a fazer da *Filiatría* algo não só mais portentoso que a mesma Pátria, mas algo que, mais precisamente, atropela-a e deslegitima-a, impugnando, por outro lado, a idéia de sacrifício que parece inerente a esta e que Benedict Anderson (1993) relacionaria (para servir-nos de um teórico sobre o nacionalismo) a certo caráter sacro. Decerto que, em *Comunidades Imaginadas*, Anderson afirma que a pátria, talvez por sua afinidade com as imaginárias religiosas, pode exigir sacrifícios que têm a “muerte como la última de toda una gama de fatalidades”<sup>17</sup>. Enfrentado à Pátria (e ao Pai), antepondo o gozo e a fuga intrínsecas à *Filiatría*, Gonzalo (o “Puto”) parece ser, desta maneira, o escolhido ou o “terrorista” para

detonar a finalidade explosiva que Gombrowicz (Autor) dava a seu romance no prólogo escrito para a ocasional edição polonesa de 1957:

Convengo también que *Transatlántico* es una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes en nosotros. (*Transatlántico, Prólogo*: 8)<sup>18</sup>

Assim como o ensaio “Contra los poetas” pode ser entendido como uma pauta de leitura oferecida pelo autor para *Ferdydurke*, o ensaio intitulado “Sienkiewicz” (1953)<sup>19</sup>, contemporâneo à publicação de *Transatlántico* por *Kultura*, pode ser lido, segundo Thompson (1979), como uma exposição daqueles aspectos que *Transatlántico* ataca, ou seja, aqueles aspectos pelos quais uma literatura se submeteria à determinada nação ou, mais precisamente, aos valores simbólicos que, para seguir com Benedict Anderson, sustentariam a mancomunidade imaginária de uma nação.

Em “Sienkiewicz”, Gombrowicz afirma que quanto mais dolorosa, débil e ameaçada é a vida de uma nação, mais necessidade tem de uma literatura que cante e celebre sua beleza. A beleza nacional seria assim o último e único refúgio que poderiam encontrar seus desgraçados habitantes para “enamorarse de sí mismos” e poder opor certa resistência ao mundo:

Ser bella, atractiva y seductora, no es únicamente deseo de la mujer; es posible que cuanto más débil y amenazada sea una nación, tanto más dolorosa sea su necesidad de belleza, la cual constituye una llamada al mundo: ¡mírame, no me persigas, ámame! Pero también necesitamos la belleza para poder enamorarnos de nosotros mismos y de los nuestro, y en nombre de este amor oponer resistencia al mundo. Por tanto, las naciones se dirigen a sus artistas para que extraigan de ellas su belleza, y de ahí que en el arte haya la belleza francesa, inglesa, polaca o rusa. ¿Es que alguien ha elaborado la historia de la belleza polaca a través de los siglos? (*Diario 1*: 380)

A partir dessa afirmação (de índoles sexistas e keyserlianas<sup>20</sup>), Gombrowicz se dedica a percorrer a história da literatura polonesa para analisar as diferentes formas que neste percurso tal literatura teria assumido a beleza nacional. Desta maneira, dos séculos XVI e XVII, nos quais esta beleza se identificaria com a virtude (entendida como uma vida “domada” pela moralidade, um modelo que reapareceria, surpreendentemente, na beleza bolchevique oficial)<sup>21</sup>, passaríamos à beleza expressa por Mickiewicz; uma beleza de virtude cristã que transformaria a Polônia no Cristo das nações, já que, segundo Gombrowicz, Mickiewicz exaltaria a Polônia enquanto vítima da perversidade de seus invasores. Por sua parte, Sienkiewicz não deslegitimaria esta sacra tradição, já que, apesar de seu demonismo, sazou a virtude com um pecado que não seria malvado nem vil, um pecado suavizado que antes que impugnar a virtude a fortaleceria e a faria ainda mais bela. Desta maneira, Sienkiewicz, como o resto da literatura polonesa, não deixaria de escrever para Deus e para a Nação ou melhor, só para a Nação, já que, de acordo com Gombrowicz, na Polônia até Deus –ou seja, “a moral absoluta” – havia sido subordinado à nação, essa abstração que Gombrowicz define, quiçá de forma algo marxista, como “os interesses de um grupo” (*Diario 1*: 388). A literatura polonesa, resumida neste ensaio como uma literatura moral que entende a virtude como “um instrumento de luta pela existência coletiva” (*Diario 1*:

338, tradução nossa), estaria deste modo à espera do “verdadeiro diabo” que renegasse a moralidade nacional, um diabo que, evidentemente, e como deixa transluzir o parágrafo final deste texto, já existe: o próprio Gombrowicz.

Creio que *Transatlántico*, esta “nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionales”, inscreve-se assim no propósito confesso de renegar aquilo que Gombrowicz lê numa literatura (ou ao menos na literatura polonesa): o coração sagrado e portanto intocável de sua virtude. Esta tarefa supõe deslindar ou deserdar-se da moralidade e da beleza de uma tradição, distanciar-se do que o ensaio sobre Sienkiewicz chama a “literatura dos pais”, antepor, para seguir a gíria de *Transatlántico*, a *Filiatría* à Pátria.

Se surpreende que Gombrowicz relacione (de acordo com a equação Virtude/ Beleza = Polônia/Literatura) a idéia de Pátria à de passado (ao terreno, enfim, dos pais) para antepor aquela *Filiatría* aberta ao jovem e ao que ainda está por criar-se, deveríamos recordar que o polonês não é o único em pensar a pátria em termos de temporalidade humana, em termos, como fará em *Transatlántico*, de velhice e de juventude. Em *Par-Delà le Crime et le Châtiment*<sup>22</sup>, Jean Améry (1912-1978) sustenta igual tipo de raciocínio, ainda que do mesmo, como veremos, extraia uma conclusão radicalmente diferente. Améry, um intelectual proveniente de uma Viena ainda pertencente ao extinto Império Austro-Húngaro e que decide emigrar (ante a entrega de sua pátria ao fervor nacional-socialista) à Bélgica (de onde, recordemos, por ser judeu e por participar da resistência belga será deportado à Auschwitz) afirma, contra todo o esperado, que o homem tem necessidade de uma terra natal. Em “Dans quelle mesure a-t-on besoin de sa terre natale?”, capítulo ao qual temos acesso depois de uma pormenorizada análise da situação particular do intelectual humanista num campo de concentração, e ainda depois de outro em que se descreve a instrumentação e o uso da tortura (que este intelectual sofreu na própria carne) pelo regime nazista, Améry nos relata como sua pátria (entendida seja como *Vaterland* seja como *Heimat*<sup>23</sup>) se desvaneceu no momento em que o Terceiro Reich a dominou e até como sua própria língua, aquele indício tão freqüentemente vinculado ao sentimento de nacionalidade, viu-se contaminada (e estranhada) pelas expressões bárbaras e pela tosca ideologia do regime.

Améry – que se considerava também um exilado não apenas pelos deslocamentos territoriais que se viu obrigado a fazer em vida, mas e centralmente, porque aquilo que alguma vez havia considerado sua pátria tinha, literalmente, desaparecido – afirma que enquanto que o homem jovem pensa a si mesmo não como o que realmente é mas como aquilo que ainda pode ser, o ancião se apresenta com a crueza e a nudez daquilo que realmente é: “Toute ce qu’il peut montrer au monde qui l’entoure c’est son être dans toute sa nudité” (Améry 1995: 106/107). Améry, que escreveu inclusive um livro sobre a experiência de envelhecer, sustenta, por outro lado, que o ancião só poderá subsistir e repousar em equilíbrio se readquire aquilo que foi e, pontualmente, se é capaz de readquirir a incrível potencialidade que caracterizava sua juventude: “Mes potentialités d’antan font partie de moi au même titre que mes échecs ultérieurs ou que mes réussites imparfaites”<sup>24</sup>, aconselha-nos o genérico ancião ao que Améry dá voz em seu ensaio. Se a pátria desaparece (e com ela o grande depositário onde as lembranças podem fincar-se para projetar-se a um presente) desaparece toda possibilidade de diálogo entre o presente e o passado, impedindo assim a possibilidade de readquirir e completar a vida com as potencialidades de outro-

ra. É importante agregar, por último, que embora Améry afirme a necessidade de uma “terra natal” isto não implica que tal necessidade possa, de fato, satisfazer-se. O próprio Améry, sabemos, descreve-se como um estrangeiro ou exilado permanente, como alguém que perdeu de uma vez e para sempre sua relação com o passado. Até sua rotunda troca de sobrenome e até, sem pretender reduzir este fato, seu suicídio, falam-nos de certa impossibilidade de “envelhecer”, de poder reencontrar sua antiga potencialidade.

Tanto Améry como Gombrowicz nos falam então da Pátria como o terreno do passado, mas enquanto o primeiro entende este passado como vivificador e imprescindível para poder envelhecer, Gombrowicz se nega, precisamente, a envelhecer e entende, como vimos, seu exílio como uma experiência de rejuvenescimento. Se o polonês detesta assim sua Pátria e sua Literatura é porque estas são compreendidas, talvez, como aquele passado que (violenta e secretamente), irremediavelmente, perdeu-se e que só consegue, em todo caso, dizer-se sob a forma de um sufocado e aterrado murmúrio: “Allá Mataban y Degollaban”.

Por estas razões, se o canto de Gombrowicz à juventude parece pertencer assim, num primeiro momento, a sua arraigada retórica vanguardista (nenhuma vanguarda, recordemos, enuncia-se a partir do passado e sim do futuro), podemos suspeitar que sua insistência *filial* – à que tanto apela na Argentina – reforça-se com sua condição de exilado, daquele que tem impedido o retorno a seu passado, daquele que perdeu, ao que parece, a capacidade de envelhecer. O autor polonês parece auto-erigir-se assim no impertinente jovem de sua própria Pátria para fazer (fiel a seu libertador histrionismo) uma escolha voluntária daquilo que na verdade era sua própria circunstância. Se seu passado e sua pátria estavam-lhe interditados, seu “Sienkiewicz” reivindicará, por conseguinte, o não reconhecimento a essa instância superior, virtuosa ou madura que representaria a “literatura dos pais”. Se a Pátria é o passado (esse passado que jamais poderá readquirir), então (para citar o célebre *Diário* de Kafka) talvez a opção tenha sido compreender-se como eternamente insatisfeito e não assimilado, como um elemento que resistiria a colaborar com a “pormenorizada espiritualização da simplificada vida pública”<sup>25</sup>, exercendo seu direito à deflação de sua Pátria e de sua Literatura, essa forma de posicionar-se ante a Tradição que Bloom chama *kenosis* e que relaciona, precisamente, à “ilusão”, “fantasia” ou “extravagância” de um efebó (Bloom 1991: 93)<sup>26</sup>.

#### 4) Deserção e memória

Me siento en la necesidad de comunicarle a mi Familia, a mis parientes y amigos, el comienzo de mis aventuras, que duran ya diez años en la capital argentina. No pretendo invitar a nadie a gustar de estos viejos Fideos míos, de este Nabo tal vez crudo que nada en una olla de Estaño, Magra, Mala y Vergonzosa, en el aceite de mis Pecados, de mis Vergüenzas, de esta Cebada pasada, Oscura, revuelta con negro alforfón. ¡Ay, cuánto mejor sería no llevármela a la Boca para evitar mi Condenación eterna, mi Humillación a lo largo del interminable camino de esta Vida mía, que asciende una Montaña dura y fatigosa! (*Transatlântico*: 11)

Narradas a partir de certa afrontosa contemporaneidade, as “aventuras” de Gombrowicz em Buenos Aires são menos as memórias de um exílio que as de uma deserção que supõe, ao que parece, uma escura e vergonhosa “Condenação”. Apesar de certa semelhança com o *Diario* (escrito a partir de 1953) no qual, como vimos, a “deserção” se transforma em um tropo importante do exílio, o próprio Gombrowicz –na já citada introdução a *Transatlántico* – alerta-nos que:

Añado, por amor al orden, aunque tal vez no haya necesidad de hacerlo, que *Transatlántico* es una fantasía. Todo ha sido inventado, y sus vínculos con la Argentina verdadera son muy leves, así como con la colonia polaca real de Buenos Aires. También mi “deserción” fue distinta en la vida real (los curiosos pueden conocerla en mi *Diario*). (*Transatlántico*: 10)

Decerto que, como vimos, a deserção do *Diario* parece ser a de um tranqüilo *flâneur* que deserta de ideologias e de posturas existenciais exageradamente pré-fabricadas, enquanto que em *Transatlántico* se trataria de uma tortuosa contradição que renega tanto a *Filiatría* (o irreverente e libertário plano enunciado de alguma maneira no ensaio “Sienkiewicz”) como a Pátria e seu intrínseco sacrifício: uma diferença para a qual Gombrowicz parece ter escolhido gêneros diferentes.

De fato, se a deserção é a de ter resistido a dar um testemunho daquela Tragédia que lhe tinha chegado, pontualmente, através dos “gritos e uivos de terror e de dor” de seu irmão e de seu sobrinho deportados a um campo de concentração, de sua mãe e de sua irmã vagando por uma Varsóvia destruída ou de, inclusive, seu amigo e companheiro intelectual Bruno Schulz (assassinado pelos nazis em 1942); se a deserção de Gombrowicz é, afinal, a de negar-se ou resistir à recuperação desse passado “extremo”, o *Diario* lhe permite a majestade de um tempo presente sem, necessariamente, a construção de nenhuma evocação ou pesada ausência: é, com efeito, pelo *Diario* que Gombrowicz afasta de sua boca (para voltar à célebre imagem de Proust) o des-gosto de qualquer madalena que fosse capaz de (no sentido de Amèry) “envelhecê-lo”.

Pelo contrário, *Transatlántico* propõe o sabor de uns “viejos Fideos míos”, de um “Nabo tal vez cruado” e, em todo caso, de uma “Cebada pesada”. Ao que parece este relato não pode evadir-se da crueza e do peso de certo passado, ante o qual o narrador, contudo, e como vimos, propõe-se, sucessiva e alternadamente, como responsável portador (o plano do Pai e da Pátria) ou como aterrado e rejuvenescido prófugo. Esta entre-visão e imediata negação de seu (escorregadio) passado, parece negar ao polonês a possibilidade plena da autobiografia e deslocá-lo em direção ao terreno da autoficção<sup>27</sup>, um gênero talvez más dúctil para falar do desvario de um efebo que se nega a envelhecer e que procura esconder-se (sem consegui-lo completamente) do peso de sua Memória e de sua Pátria. Gombrowicz, ambivalente tanto a respeito da assunção da “moral polonesa” como do passado que desejaria legar, está distante, de fato, daquele “Eu” autobiográfico que, de acordo com Bakhtin, organiza seu relato a partir da antecipação da lembrança que desejaria deixar na vida de seus contemporâneos (com tudo o que isto implica de mancomunidade e sustentação dos valores morais e sociais, ver Bakhtin 1984: 160). Distante daquela capacidade de desdobrar-se em um “Eu” de e para a memória, o Personagem-Narrador Gombrowicz não logra apreender-se, vislumbrar seu próprio espaço e tempo (sua *exotopia*<sup>28</sup>), divorciando-se

assim do Autor Gombrowicz que soube ordenar com fins estéticos e retóricos esse extravio. Quebrada a identidade entre Personagem-Narrador e Autor, ao Gombrowicz de *Transatlântico* não resta mais que enunciar-se a partir da aberrante sentença “Eu sou e não sou eu” (Genette 1991: 87): uma forma deslocada, ilógica que, de acordo com Genette, transpareceria –para além da aparente identificação onomástica – o caráter evidentemente ficcional da autoficção.

Em seu regresso à Europa, em 1963, Gombrowicz tem uma breve estadia em Berlim Ocidental onde, lado a lado com a *Ford Foundation*, pronunciará algumas conferências. Em seus passeios pelas revigoradas ruas da cidade alemã, o polonês intuirá certos vestígios da violência e do horror que, descobre, ninguém quer –especialmente a juventude – sequer mencionar. Tal silêncio ou esquecimento lhe parecem, é claro, suspeitos. Contrariamente a esse “esquecimento”, tanto o “rejuvenescido” presente de sua suposta vida real (expressos, ao que parece, em seu *Diário*) como a agressiva ficcionalização de seu eu (desse “eu” que *Transatlântico* exhibe confrontado e aturdido com seu Passado) talvez nos falem menos de um tranqüilo silêncio que de um recorrente querer calar, uma obsessiva tentativa de sobreviver que deseja, quiçá, mostrar-nos o inclemente peso da memória através de sua aparente ausência ou ufana deserção.

#### Notas

<sup>1</sup> Ver Léjeune: 1975, p. 31

<sup>2</sup> “Note sur *Ferdydurke*”, *Preuves*, nº. 32 outubro 1953.

<sup>3</sup> Milosz permaneceu em Varsóvia durante a ocupação alemã e trabalhou clandestinamente como poeta e editor de textos da resistência. Depois da guerra foi nomeado adido cultural em Washington e em seguida em Paris, onde em 1951 rompe com o regime comunista. O diálogo que Gombrowicz estabelece com Milosz no *Diário* gira entre uma crítica a seu compromisso político e uma consideração notável para com sua obra. Desde o regresso de Gombrowicz à Europa selarão uma estreita amizade pessoal.

<sup>4</sup> Em Rita Gombrowicz 1988, p. 49.

<sup>5</sup> A revista *Kultura* publicará *Transatlântico* em fascículos a partir de 1951 e em 1953 o publicará em forma de livro.

<sup>6</sup> Do prefácio à primeira edição polonesa de *Transatlântico* (1953). Tradução de Joanna Ritt (1949). Em *Cahier L’Herne* no. 14, p. 203.

<sup>7</sup> Em um momento de seu *Diário*, Gombrowicz chega a transluzir a condição dos emigrados poloneses na Argentina quando, a propósito do público que está escutando um conferencista de sua nação, observa que “los argentinos escuchaban con indulgencia (...) ya que comprendían la situación psicológica del pobre polaco” (*Diário 1*: 25).

<sup>8</sup> A fala que Muller analisa, a de um paciente de *borderline* chamado David, é surpreendentemente similar à discursividade “pendular” de *Transatlântico*. Em Masterson (1981), outro clássico dos estudos sobre o *borderline*, descrevem-se traços que bem poderiam servir de base a uma descrição do narrador e protagonista deste romance (instabilidade social surgida do fato de ver o mundo em termos extremos, domínio do enfado ou da depressão, conduta autodestrutiva etc., ver Masterson 1981: 190/1). Paralelamente, McArthur (1988) agrega “a tendência [do doente de *borderline*] a sabotar repetidamente seus próprios passos” (McArthur 1988: 195, tradução nossa).

<sup>9</sup> Berressem em *Lines of Desire. Reading Gombrowicz’s Fiction with Lacan* (1998) se vale dos conceitos lacanianos do “simbólico” e do “imaginário” para analisar como nos textos de Gombrowicz se postularia sempre um sujeito cindido (ou oscilante) entre a lei e a estrutura paranóica de seu eu. Por outro lado, esta oscilação é abordada a partir da teoria do caos que Berressem deriva da própria crítica de Gombrowicz a Kant (ver

Berressem 1998: 59/60). Por sua parte, Longinovic (1992) estende ao resto dos países eslavos o modelo dual esboçado por Lotman para analisar a cultura russa, cindida, segundo esta análise, entre os valores pré-cristãos (resultando em valores primitivos, imaturos e secundários) e a seriedade/centralidade cristã gerando assim um terreno cultural assimétrico, onde os ambivalentes sujeitos se vêem levados a admirar (de forma análoga os pacientes de *borderline*) aquilo que, na verdade, renegam e evitam.

O fato de que o sujeito Gombrowicz em *Transatlântico* esteja atraído por duas forças díspares, afasta-o, creio, de sua compreensão como sujeito pós-moderno como, em determinadas ocasiões, certa crítica o quis ver. Embora o sujeito pós-moderno possa ser entendido como um nômade que vagabundeia entre lugares desconectados (Bauman 1992), um sujeito que – de acordo com Giddens (1985, 1987) – vive na insegurança ontológica ou, inclusive, como um sujeito ocasionalmente arrastado para as “forças regressivas” do patriotismo (Billig 1995: 130/31), devemos recordar que tal insegurança ou qualidade de vagabundo torna banal qualquer possível identidade. Apesar de tratar-se de um sujeito descentrado, o autoficcional Gombrowicz de *Transatlântico* gira entre os dois únicos lugares que vislumbra como alternativas (a Pátria e a *Filiatria*) transformando-o, neste sentido, num sujeito ainda – de algum modo – demarcado.

<sup>10</sup> “Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. Como, então, alguém supera a solidão do exílio sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional, dos sentimentos coletivos, das paixões grupais? O que vale a pena salvar e defender entre os extremos do exílio, de um lado, e as afirmações amiúde teimosas e obstinadas do nacionalismo, de outro? O nacionalismo e o exílio possuem atributos intrínsecos? São eles apenas duas variedades conflitantes da paranóia? (Said 2003: 50).

<sup>11</sup> O rosto massificado (“malaxado” na tradução ao espanhol) assume, em *Ferdydurke*, o sentido de uma individualidade limitada por determinada ideologia ou por determinada imposição sobre certa mítica naturalidade do ser. O torcido ou “malaxado” se erige assim como signo de uma individualidade sacrificada à “massa” de uma coletividade que, em sua necessidade de validar-se, exige a imposição de seus valores por arbitrários que sejam (assim, no capítulo III de *Ferdydurke*, o protagonista, abrumado pelas diferentes posturas que tomam os adolescentes – o comunismo, o fascismo, a juventude católica, a juventude patriótica etc. – clama por “un solo rostro no torcido”, *Ferdydurke*: 52).

<sup>12</sup> O uso da palavra “facha” em lugar de “rosto” é recorrente ao longo de *Ferdydurke*. O principal tradutor deste romance, Virgilio Piñera, parece tê-la resgatado do “lunfardo” argentino que a tomou, seguramente, do italiano “faccia”. A escolha de Piñera é magistralmente pertinente, já que “facha” está conotada na Argentina pelo aparentar algo que não é. Assim “fachero” é aquele que finge uma condição (principalmente de beleza) e “hacer facha” é aparentar (o histrionismo, por outro lado, é fundamental na filosofia de Gombrowicz). Devemos dizer também que este vocábulo pertenceu à gíria adolescente argentina, ainda que hoje tenha perdido atualidade. Na tradução francesa de *Ferdydurke*, o vocábulo francês “gueule” corresponde a “facha” e ambos seriam traduções do vocábulo polonês “geba”. O escritor argentino Manuel Gálvez, em carta a Gombrowicz (del 3 de junio de 1947), afirma que a palavra “escracho” teria sido uma melhor opção que “facha” (*Gombrowicz en Argentine*: 105).

<sup>13</sup> Em 1944, o irmão e o sobrinho de Gombrowicz, capturados durante a insurreição de Varsóvia, são deportados à Auschwitz e depois à Mauthausen. Irena – a irmã de Gombrowicz – e sua mãe se refugiam em Kielce.

<sup>14</sup> Para além de condenar a ideologia cristã pelo imobilismo intelectual que, especialmente na Polónia, esta significaria (*Diario 2*: 220), Gombrowicz não deixa de coincidir com ela no sofrimento como condição inerente ao humano (*Diario 1*: 62) e apela em vários momentos à simplicidade do primeiro cristianismo (o que ainda se refugiava nas catacumbas), que chega a considerar uma “simple virtud mental” (*Diario 1*: 63). A fascinação de Gombrowicz pela capacidade do cristianismo de chegar a todas as mentes, desde “las más altas a las más bajas” (*Diario 1*: 64) é outro dos traços a considerar se se analisa a marca cristã deste autor. Assim, dir-se-ia que Gombrowicz ataca mais precisamente a administração burocrática do catolicismo polonês, que certo cristianismo original ou primitivo ao qual não deixa de idealizar.

<sup>15</sup> Referimo-nos aqui a “O negócio do michê”, dissertação de mestrado do poeta e antropólogo argentino Néstor Perlongher (Unicamp, 1986), na qual se descrevem as redes de circulação inerentes ao mercado prostibulário masculino na cidade de São Paulo.

<sup>16</sup> A *Filiatria* jogará em *Transatlântico* o mesmo rol que os conceitos de “Facha” ou “Cucul” em *Ferdydurke*. Sobre estes termos que se vão enriquecendo semanticamente ao longo do texto, lemos na introdução de *Emigration et exil dans les cultures tchèque et polonaise* de Jechova/Włodarczyk (1987): “(...) on s’aperçoit que la

théorie gombrowiczéene de la forme, selon laquelle rien n'existe en soi, les êtres prenant pleinement conscience d'eux-mêmes que grâce à un jeu d'interactions, devient opérante sur le plan textuel. En effet, les mots prennent de valeur, ne se mettent à signifier, chez Gombrowicz, que par un effet d'interrelations, de rapports reciproques, qui dans un continuel affrontement élaborent le sens des mots. Le texte de Gombrowicz est hérissé de pièges, les mots font des 'mines' (*geba*), des grimaces, certains n'ayant été placés dans le texte, que pour jouer le rôle de miroirs déformants, ou de catalyseurs" (Jechova/Wlodarczyk 1987: 41).

<sup>17</sup> Anderson, 1993, p. 27.

<sup>18</sup> O prólogo incluído na edição com a qual trabalhamos (Barcelona, Barral, 1995) é o que Gombrowicz escreve para a primeira edição de *Transatlântico* em Varsóvia, 1957 (durante ocasional degelo do regime comunista).

<sup>19</sup> Incluído em *Diario 1*, págs. 379/391. Publicado originalmente em *Kultura* de Paris, n. 6, 1953.

<sup>20</sup> Em *Meditations Sud-Américaines* (1932), Keyserling estabelece uma relação recíproca e necessária entre debilidade e beleza, tanto no aspecto genérico (a mulher, em razão de sua "debilidade", exibiria – para poder sobreviver – a "mentira" de sua beleza) como na caracterologia das nações. Deste modo haveria nações "fracas, belas e mentirosas" e outras "fortes, feias e voltadas para a verdade". Gombrowicz cita este pensamento de Keyserling em *Peregrinaciones Argentinas*, p.25.

<sup>21</sup> Transcrevemos o trecho em questão: "Coged nuestra literatura de los siglos XVI y XVII y veréis que casi siempre identificaba la belleza con la virtud. No había en ella lugar para la belleza surgida directamente de la vida, al contrario, la vida aparecía domada por la moralidad, y solamente un joven honrado, piadoso y bonachón podía alcanzar la canonización estética en el arte. (...) El tipo de polaco que proponían la literatura y el arte, al no estar suficientemente saturado de polaco ni vinculado con la vida, tenía que convertirse en una fórmula abstracta; ¿acaso no es eso lo que ocurre hoy con la belleza bolchevique oficial del obrero joven y radiante, con una sonrisa en los labios, un martillo en la mano y la mirada dirigida hacia un futuro luminoso, imagen que aburre por exceso de virtud?" ("Sienkiewicz" em *Diario 1*: 381).

<sup>22</sup> As citações corresponderão à edição francesa de 1995, Actes Sud, Arles. O original, em alemão, é de 1966.

<sup>23</sup> Recordemos que o alemão distingue entre "Vaterland" (o equivalente do português "pátria") e "Heimat" (entre outras possíveis acepções e com certo empobrecimento do termo, o equivalente ao português "terra natal" num sentido restrito). Embora distinga e reconheça estes diferentes conceitos, Améry sustenta que a "Heimat" não pode sustentar-se quando se perdeu a "Vaterland", ver Améry 1995: 101. Para uma referência precisa das diferentes equivalências e diferenças entre os termos relacionados à idéia de nacionalidade, ver Eric Hobsbawm (1998). *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 27/42.

<sup>24</sup> Améry 1995, *op. cit.* p. 107.

<sup>25</sup> No dia 25 de dezembro de 1911 Franz Kafka aponta em seu *Diario* que a nação escreve, precisamente, uma espécie de diário pelo qual os elementos menos satisfeitos com essa passam a ser assimilados e se transformam em elementos úteis a seu desenvolvimento. Estes elementos "menos satisfeitos" contribuiriam com uma "pormenorizada espiritualização da simplificada vida publica" e sua inutilização seria ainda mais perigosa que sua incorporação a esse processo de assimilação que, vale apontar, é "constante e diversamente vigiado" (Kafka 1953: 160).

<sup>26</sup> Sobre a *kenosis*, Bloom afirma que "es un movimiento más ambivalente que el *clinamen* o la *tesera* y necesariamente hunde los poemas más a fondo en las regiones de los significados antitéticos. En la *kenosis*, la batalla del artista contra el arte ha sido perdida, y el poeta cae o se disminuye en un espacio y en un tiempo que lo aprisionan, aun cuando deshaga el modelo del precursor mediante una pérdida voluntaria y premeditada de continuidad" (Bloom: 104).

<sup>27</sup> Ao estudar o problema da voz, Gérard Genette, em *Fiction et diction*, estabelece dois regimes do relato, o homodiegético (aquele no qual o Narrador é igual ao Personagem, N=P) e o heterodiegético (determinado pela dissociação entre estes dois termos (N≠P)). A autobiografia como forma narratológica, recorda Genette citando a Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1980), agregaria uma nova categoria: a do Autor. Responsabilizando-se pela formalização das asserções de Lejeune, Genette estabelece a fórmula Autor=Narrador=Personagem para a autobiografia canônica, reservando para a chamada autobiografia "em terceira pessoa" a fórmula Autor = Personagem ? Narrador.

Seduzido, ao que parece, pelas possibilidades da relação triangular entre Autor, Narrador e Personagem (e pelas virtualidades lógicas abertas pelo caráter transitivo da relação de igualdade), Genette formaliza –además das duas formas de autobiografia mencionadas anteriormente – outras três possibilidades: a do relato

histórico (dentro do qual se encontraria a biografia e no qual o Autor é igual ao Narrador, mas ambos diferentes do Personagem); a da ficção homodiegética (na qual o Narrador é igual ao Personagem, mas ambos diferentes do Autor) e, finalmente, a da ficção heterodiegética (na qual o Narrador é diferente do Personagem e ambos diferentes do Autor). A felicidade destes esquemas triangulares parece funcionar à perfeição até que o teórico francês decide abordar casos nos quais um Autor (com o mesmo nome do Narrador e do Personagem) produz um relato evidentemente ficcional ou, como no caso de *Transatlântico* de Gombrowicz, evidente e declaradamente ficcional. Neste caso, afirma Genette, apesar da homonímia entre Autor, Narrador e Personagem, produz-se um singular efeito de distanciamento (ou até de estranhamento) entre Autor e Narrador-Personagem pelo qual deve assumir-se uma equação contraditória (transgressora do caráter transitivo) na qual apesar de que o Narrador se identifica com o Personagem e com o Autor, este não coincide plenamente com o primeiro.

<sup>28</sup> Para o conceito de exotopia, ver Bakhtine 1970, p. 119. Trabalho com minuciosidade estas questões em “Dialogismo, autoficción y autenticidad en Bajtin y Gombrowicz” em *Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference* (CD), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004, pp. 323-326.

#### Bibliografía

- AMÉRY, Jean. *Par-delà le crime et le Châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*. Arles: Actes Sud, 1995.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: FCE, 1993.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski. L'Âge d'homme*, Lausanne 1970.
- BAUMAN, Z. “Soil, blood and identity”, in *Sociological Review* 40, pp.675-701, 1992.
- BERRESEM, Hanjo. *Lines of Desire. Reading Gombrowicz's Fiction with Lacan*, Illinois: Northwestern University Press, 1998.
- BILLIG, Michael. *Banal Nationalism*. London. Sage, 1995.
- BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- GASPARINI, Pablo. “Dialogismo, autoficción y autenticidad en Bajtin y Gombrowicz” en *Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference* (CD), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004, pp. 323-326.
- GENETTE. *Fiction et diction*, Paris: Stock, 1991.
- GIDDENS, A. *The Nation. State and Violence*. Cambridge: Polity Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Social Theory and Modern Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- GOMBROWICZ, Rita. *Gombrowicz en Argentine: témoignages et documents, 1939-1963*. Paris: Denoël, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Gombrowicz en Europe : témoignages et documents, 1963-1969*. Paris: Denoël, 1988.
- GOMBROWICZ, Witold. *Ferdynand*. Bs. As.: Sudamericana. 1983.
- \_\_\_\_\_. *Peregrinaciones Argentinas*. Madrid: Alianza, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Transatlántico*, Barcelona: Barral, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Diario 1 (1953-1956)*, Madrid: Alianza, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Diario 2 (1957-1961)*. Madrid: Alianza, 1988.
- JECHOVA/WLODARCZYK (orgs.). *Emigration et exil dans les cultures tcheque et polonais*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.
- JELENSKI (org.). *Cahiers de L'Herne* no. 14: Gombrowicz, Paris, 1971.
- KAFKA, F. *Diários*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1953.
- KEYSERLING, Hermann, conde de. *Méditations Sud-Américaines*. Paris: Stock, 1932.
- LÉJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LONGINOVIC, Tomislav. *Borderline Culture. The Politics of Identity in Four Twentieth-century Slavic Novels*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1993.
- MASTERSON J. *The Narcissistic and Borderline Disorders*. New York: Brunner, 1981.
- McARTHUR. *Birth of the Self in Adulthood*. London: Jason Aronson Inc., 1988.

- MULLER, R. *Anatomy of a Splitting Borderline. Description and Analysis of a Case*. London: Praeger, 1994.
- PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê. Prostituição Viril em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Campinas, Unicamp, 1986.
- SAID, Edward. (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- THOMPSON, Ewa. *Witold Gombrowicz*. Boston: Twayne Publishers, 1979.