

Cuidado de si e anacronismos da imaginação

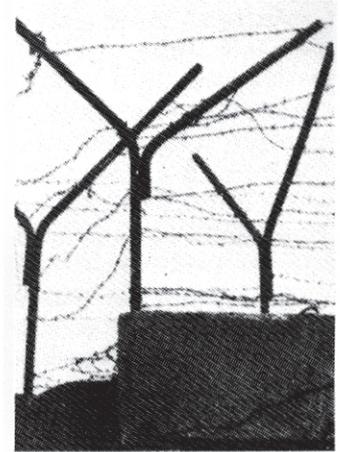
Raúl Antelo

1944. Numa arqui-conservadora revista de orientação religiosa, *Critério*, Mariano Lenogiry estipula a posição de “El catolicismo frente a las nuevas corrientes en el arte”. Nesse texto já se insinua uma saída à clássica oposição de entre-guerras entre formalismo e engajamento. “Se durante o período da arte pura, o artista se preocupava pelos valores estéticos, e se depois insistia sobre o valor social, no futuro, creio, há de se preocupar, acima de tudo, por sua própria personalidade. (...) Escrever para si mesmo; para ‘criar-se’ por meio da literatura e não por meio do leitor. O escritor da arte pura queria encantar o leitor; o escritor social queria dominá-lo e assumia diante dele uma atitude de educador, de mestre, de chefe espiritual, mas é muito provável que os escritores da nova geração decidam escrever para entrar numa sorte de colaboração psíquica com o leitor. (...) A arte não constitui minha principal preocupação; escrevo sobretudo para ‘me criar’ por meio de outros homens mas se a arte nascesse como por si própria e à margem de meu trabalho, seria muito melhor”⁽¹⁾

Mariano Lenogiry é Witold Gombrowicz. Uma das inteligências mais lúcidas da literatura contemporânea, não se ocultou apenas como funcionário do Banco Polonês, nesse porto da extrema Europa que era a Buenos Aires dos anos 40, onde irá residir por 25 anos. Dissimulou-se, também, nessas ficções do sujeito que são os pseudônimos. Já os usara para apresentar relatos na sofisticada revista feminina *El Hogar* e volta a lançar mão do recurso, nesse mesmo ano, numa série de textos híbridos, misto de ensaio, viagem, banalidade e memória, publicados sob o título comum de “Nosso drama erótico”, numa curiosa revista de divulgação naturalista, *Viva Cien Años*. Desta vez, porém, Gombrowicz é Jorge Alejandro⁽²⁾.

Percorrer esses sete textos interessa duplamente. Não só pela leitura de um *ethos* sexual latino-americano dissecado por um outro, um europeu despaisado, mas também porque é possível colocar esse discurso a um outro nível, como tentativa de elaboração de um pós-modernismo periférico, como já se insinuava no artigo para *Critério*. Não nos esqueçamos que, como anota em seu *Diário* e tornará a copiar no prefácio à *Pornografia*, Gombrowicz não acreditava numa filosofia não-erótica nem se fiava num pensamento dessexualizado. Assim sendo, nossa escuta deverá desdobrar-se e captar uma erótica do outro (enquanto fisiologia ao modo dos viajantes do século XIX) e um cuidado de si (enquanto reflexão estética que anuncia o fim da modernidade).

Ainda que corra o risco de descritivismo excessivo, vou me permitir pontuar os menores desses textos absolutamente desconhecidos para melhor avaliá-los. Em “Mujeres solas...” Gombrowicz coloca, logo de início, um típico recurso sartreano, que ele se gaba de ter explorado antes de Sartre: a questão do olhar. Afirma, então, que aqui as mulheres não podem olhar os homens porque esse olhar seria mal compreendido. “No entanto, os homens olham as mulheres e as devoram com seus olhares. (...) Na Argentina, onde existem todas as condições para uma vida feliz e sadia, quase ninguém é feliz porque aqui a mulher não torna feliz o homem nem o homem a mulher. E a melancolia



RAÚL ANTELO é professor da UFSC e autor de *Literatura em revista (Ática)* e *Na ilha de Marapatá (Hucitec/Pró-Memória/Minc)*.

1 “El catolicismo frente a las nuevas corrientes del arte”, Mariano Lenogiry (pseudónimo de Witold Gombrowicz), in *Critério*, a. 16, nº 831. Buenos Aires, 3/2/1944.

2 Os sete artigos foram publicados entre outubro de 1944 e fevereiro de 1945. *Viva Cien Años* era um periódico paramédico dirigido por Arturo León López, apresentado como a “primeira revista sul-americana da saúde” e publicado “en pendant con” *Hijo Mo...!*, a revista dos pais, todas as quartas-feiras.

O pseudónimo Jorge Alejandro poderia fazer pensar numa colaboração a quatro mãos com Alejandro Rússovich, amigo íntimo de Witold. Porém, o encontro dos dois só se dará em 1946, por ocasião da tradução de *Ferdydurke*.

A série “Nosso drama sexual” se compõe dos seguintes fragmentos: “Mujeres solas”, 18/10/1944; “Ellas quieren ser flores”, 15/11/1944; “La decencia femenina”, 6/1/9 45; “El hombre sudamericano y su ideal de belleza”, 6/2/9 45; “Ellos son muy malos”, 17/1/1945; “La reforma erótica”, 21/2/1945. Rita Gombrowicz não transcreve corretamente alguns dos títulos nem certas datas da coluna em sua monografia “Gombrowicz en Argentine 1939-1963”. Paris, Denoël, 1984.

argentina não provém do pampa mas simplesmente de um erotismo que se debate dentro de formas anacrônicas e insanas, primitivas demais. Cada país tem sua guerra: aqui não há guerra contra inimigos políticos mas, no entanto, existe uma obscura e impiedosa guerra sexual.”

Para Gombrowicz, essa guerra surda e censurada pode ser abordada de duas maneiras distintas, em dois tons diferentes. De um lado, com uma “retórica grandiosa e consagrada, muito respeitável, porém, algo monótona”. De outro, com evidente infantilismo. Esse é o modo mais freqüente. Daí que, na literatura para mulheres, reine um *pathos* intolerável. E isto lhe serve para detectar uma separação entre domínio público e privado (“o que se escreve em público difere muito do que se diz em privado”), característica observação de um pensamento moderno. Privatização do discurso, quer dizer, neste contexto, reificação pois “nas sociedades sul-americanas a mulher ainda vive oculta, transformada numa presa e num prêmio. Eis a eterna menina, a ‘chica’ excluída do convívio social”. Não deve estranhar, portanto, que aqui, a diferença da Europa, a juventude exiba “menos alegria, menos vitalidade e entusiasmo”. Ou seja que, a rigor, o drama sexual latino-americano concentra-se em duas personagens contrapostas: o homem asselvajado e a mulher acanhada, males que provêm, acima de tudo, de um “anacronismo da imaginação”, mais antiquada que os próprios atores.

Tão bela quanto as européias, a mulher latino-americana passa horas se produzindo, chegando a ser "tão elegante, tão estética, tão fina, que quase não pode movimentar-se por temor a estragar seu aspecto externo". Escrava da própria beleza, torna-se escrava do homem. Quer ser pura sem perceber a impossibilidade da pureza em um mundo tão impuro como o contemporâneo (...) Na sociedade portenha, observa Gombrowicz, se faz de tudo para evitar a realidade, criando assim uma atmosfera fictícia e fútil de amenidades e gracejos. A aristocracia européia, mesmo sendo menos bem-educada, revela mais energia.

No segundo artigo (“Ellas quieren ser flores”) parte-se, precisamente, deste ponto: a questão da falta de transparência nos papéis sociais. Homens e mulheres fingem ser o que não são. Gombrowicz enuncia, então, a regra de ouro desse modo de ser erótico: “o que mais paralisa e prejudica à mulher nativa é que ela não quer ser mulher mas uma flor e uma menina”. Tão bela quanto as européias, a mulher latino-americana passa horas se produzindo, chegando a ser “tão elegante, tão estética, tão fina que quase não pode movimentar-se por temor a estragar seu aspecto externo”. Escrava da própria beleza, torna-se escrava do homem. Quer ser pura sem perceber a impossibilidade da pureza em um mundo tão impuro como o contemporâneo. A mulher local, passiva, deixa-se observar pelo homem, vivendo para ele. Já a européia, ativa, olha e comanda sua própria vida. Na sociedade portenha, observa Gombrowicz, se faz de tudo para evitar a realidade, criando assim uma atmosfera fictícia e fútil de amenidades e gracejos. A aristocracia européia, mesmo sendo menos bem-educada, revela mais energia. Na Europa, sente-se vergonha diante do luxo, vergonha que inexiste na América, mas o que é delicadeza na aristocracia torna-se convencionalismo na classe média.

O terceiro artigo lança um grito de “Vida para las mujeres”, que contraria a imagem de excessiva passividade do texto anterior. Mais interessado em analisar os benefícios secundários da mulher-flor, Gombrowicz surpreende ao afirmar que “em nenhum lugar do mundo civilizado a mulher vence mais o homem (do que na América do Sul); em ne-

nhum lugar do mundo civilizado a mulher é mais extremista no que tange ao homem e, enfim, em nenhum lugar do mundo existe um culto maior do amor e da virgindade”.

As mulheres são responsáveis por duas ficções preponderantes em relação ao homem. Ora ele é visto como um ser de excessiva doçura e cavalheirismo, ora se cria para ele o mito do homem-fera. Na primeira perspectiva, o homem é um Barba Azul disfarçado de cavalheiro; na segunda, um cavalheiro disfarçado de Barba Azul. Rigorosa reversão da imagem feminina desenhada nos primeiros textos, o homem é rebaixado agora à condição pusilânime: “a selvageria erótica do homem local nasce do medo à mulher”. Tendo desconstruído o argumento primitivo, Gombrowicz se apóia então em Pascal para dizer que o homem não é anjo nem fera e lembrar que quem faz o anjo faz a fera, daí que o que lhe interessa vivamente pesquisar seja esse erotismo artificial ou antes máscara de erotismo, com que o homem latino-americano se defende de sua sensibilidade. É o que fará nos artigos a seguir.

Em “La decencia femenina” Gombrowicz admite que, tanto na Europa quanto na América, a mulher busca o matrimônio. Na Europa, porém, há menos desse erotismo mórbido daqui. Para transformá-lo, portanto, não basta revoltar-se contra certos hábitos; é preciso combater o espírito mesmo desses costumes e aí o alvo de Gombrowicz passa a ser uma luta política contra certos princípios que se tornaram rígidos demais, sufocantes.

Na mesma linha em que discute, em *Ferdydurke*, a questão da forma, Gombrowicz nos diz que é preciso reformar o ideal de beleza das moças, “é preciso modernizar o conceito que elas têm do homem. É necessário organizar e aprofundar o espírito crítico do homem e orientá-lo às verdadeiras causas do mal. A mulher não é culpada: culpado é o ambiente”. No quinto artigo dessa série, “El hombre sudamericano y su ideal de belleza”, Gombrowicz parte da constatação de que o homem local suspira pela beleza. Há algo de feminino nesse cuidado de si: “seu modo de ser social é mais feminino que ele próprio” e isto por imposição das mesmas mulheres, já que “na América do Sul o rapaz encontra-se sozinho perante as mulheres”. Não há maiores problemas para a definição masculina em certas instituições de tradição e estilo, como o exército ou a marinha, onde os homens podem investir na própria imagem de força e beleza; porém, na vida civil, a sociabilidade é pobre e ineficaz, cabendo destacar, dentre

essas outras instituições, a arte. Com efeito, “os jovens artistas sul-americanos andam de preferência sozinhos, convivem pouco e, de modo geral, mostram pouca inclinação a ‘se excitar por si mesmos’. Nas capitais européias, os jovens têm seu café, bar ou restaurante, onde se embriagam tanto com as bebidas como com as piadas, extravagâncias verbais, combates ideológicos. Esses jovens têm seu próprio estilo e sua linguagem, como os estudantes e, mesmo antes de se formarem como escritores, gozam muito daquela beleza que criaram entre eles. Um homem formado nessa escola carrega pela vida afora um capital de santa loucura que o defende da tristeza, do cinismo e do tédio”. Eis porque o homem latino-americano, por falta de convivência com outros homens, até certo ponto carece de estilo masculino; sente a beleza da mulher mas ainda não chegou a sentir sua própria beleza. O argumento continua no artigo seguinte, “Ellos son muy malos”, onde se postula uma crueldade erótica masculina, provocada pelo individualismo e a solidão. Não há, nesta solidão, o matiz de diferença que vamos encontrar em outros textos de Gombrowicz, como caracterização de seu próprio desejo. Trata-se, pelo contrário, de uma solidão de isolamento que funciona como solidão de rebelião, para retomar as categorias com que trabalha Richard Sennet, paralelas, neste ponto, às análises pioneiras de Octavio Paz.

Rebelde, revoltado, o latino-americano prefere ser mau porque acredita em sua maldade e, mais ainda, acredita nela como traço de virilidade. Isto posto, não resta a Gom-

Banco de Dados



Witold Gombrowicz (1905-1969)

browicz outra saída que moralizar, propondo “La reforma erótica” em torno de quatro tópicos. Em primeiro lugar, ele observa que, na América Latina, não há liberdade de palavra porque a sinceridade parece agressiva. “A elite – argumenta – deve insistir em seu direito de formar a alma do povo, de escrever não somente para o leitor mas também contra ele se for necessário. O falso pudor, eminentemente provinciano, não tem nada a ver com a seriedade e com a moral; aliás, parece incompreensível que, na América, não se possa tratar publicamente das mesmas questões de que se fala com toda liberdade em particular. Os que temem esta liberdade de palavra não são nem conservadores nem progressistas; pertencem ao grande partido universal dos maus escritores e dos homens limitados e medrosos. (...) Para um artista autêntico, ainda que fosse mais católico que o Papa, ou mais progressista que o mesmo Wells, o direito de se exprimir com sinceridade, lealdade e seriedade é tão necessário como o ar.”

Em segundo lugar, Gombrowicz considera que é preciso criar o ambiente de renovação estética. Percebendo que alguma coisa começa a se mexer o escritor profetiza que não será difícil que a eternidade de todas estas convenções não comece também a cair por terra. Longe de serem fruto de programa e teoria, as transformações que ele prega decorrem de um clima de debate e discussão. “O culto da tradição é uma coisa magnífica mas aquele que não faz senão imitar os antepassados não os imita direito porque é idêntico a eles, sob todos os aspectos, salvo o criativo, na extensão em que eles o foram.”

A seguir, Gombrowicz propõe a aproximação e compreensão mútua entre os sexos. A questão passa por dar à juventude mais oportunidades para se reunir: “eis onde se abre o campo de uma ação coletiva para a intervenção do Estado, da sociedade e dos sindicatos, voltada a uma política erótica razoável e sadia. Se essa aproximação não for facilitada, nunca terminará a selvageria sexual, a amarga solidão, a tristeza da juventude americana”.

Por último, Gombrowicz propõe fomentar a convivência espiritual entre os indivíduos e, em especial, fortalecer o homem contra a mulher. “O sul-americano não deve adaptar-se já à sua mulher e a suas múltiplas máscaras mas criá-la de novo, de acordo com suas verdadeiras necessidades espirituais para que a mulher, assim renovada, o crie e renove por sua vez.”

Equilibrando-se na fronteira de convenções, Gombrowicz desmitologiza as mitologias para descobrir a efemeridade das formas. Mas para isso trabalha, justamente, com clichês, como naquela página de *Pégrinations argentines* em que, lembrando sua chegada à América – espaço mito –, enfrenta polonesas e brasileiras em contato trivial:

Il va y avoir une vingtaine d'années, j'ai fait mon apparition dans le port de Rio de Janeiro en débarquant directement du bateau en compagnie de jeunes compatriotes blondes, remarquablement belles et dévorées du regard par les autochtones (qui d'ailleurs dévorent ainsi toutes les femmes). Je me souviens avec quelle commisération j'observais – leur beauté est célèbre – les Brésiliennes dont les yeux, les dents, les bijoux et la rutilance de leurs toilettes aveuglaient. Mais voilà que cet attirail me parut d'entrée de jeu extravagant une exhibition à la fois douteuse et criarde – et je restai fidèle aux modestes bérets de mes compagnes et à leurs visages sans maquillage.

Trabalhando a mitologização, Gombrowicz persegue a miticidade dos mitos, através da escavação das formas – hipotéticas, incertas e instáveis. Com ambição fundacional, Gombrowicz teatraliza a linguagem para com ela montar uma pantomima cósmica. Nada mais errado, portanto, que reduzir esse esforço oblíquo à reta ilusão referencial.

O que ler, então, nestes textos de Gombrowicz? Lugares de enunciação. A crítica já observou, oportunamente, a redundância de leituras tautológicas de rótulos universalizantes, que, na literatura feminina, por exemplo, lêem aquilo que previamente fora inscrito no espaço social, fixado, em primeira instância, pela linguagem e, logo a seguir, recorrentemente reproduzido pelos relatos. Em compensação, acho mais oportuno propor, neste momento, uma leitura das práticas de transformação desses afetos, funções e faculdades⁽³⁾. Poderíamos, então, ler em Gombrowicz uma teoria do nacional moderno na figura do polonês exilado. Mas não me cabe aqui retomar essa tarefa, parcialmente já realizada⁽⁴⁾. Quero, porém, compreender através de que procedimentos desconstrutivos, por impugnação de lugares predeterminados (a função homem, a função mulher) Gombrowicz cria para si um entre-lugar: a função rapaz, autêntica estratégia menor, para di-

3 Cf. “Tretas del débil”, Josefina Ludmer, in *La sartén por el mango*, México, Huracán, 1985, pp. 47-54.

4 Cf. “Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, Ricardo Piglia, in *Espacios*, 6, nov.-dez.1987, pp. 13-

zê-lo com categorias deleuzianas, distribuidora, por sua vez, de enunciados e enunciações, universais e particulares, masculinos e femininos. Em outras palavras, não há dúvida que a questão feminina gira em torno da inferioridade. É esse o “problema” da mulher: poder. Já, para Gombrowicz, a questão se desloca e o problema é o saber ou, antes, sua inevitável transitoriedade. A fragilidade do saber, a passagem do saber, as fraquezas do saber. O saber é rapaz e rapace.

Na primeira metade do século toda a conceituação de modernidade se concentrou no esforço de desanuviar a subjetividade e desalienar as relações entre o homem e as coisas, sendo a reapropriação a via régia desse processo. Uma consciência pesada da ordem burguesa, o marquês de Sade, extremou essa lógica quando, em *La Philosophie dans le boudoir*, lembrou que o roubo era não só permitido mas estimulado na antiga Grécia, pois ele temperava inclusive certas virtudes dos cidadãos tais como a coragem, a força, a destreza. Sade foi mais longe e até ousou nos indagar se o roubo, cujo efeito é igualar as riquezas, poderia, a rigor, ser punido por uma república que só quer a igualdade. Muito tempo depois, nossos modernistas dariam a resposta desejada por Sade, no anátema de Prudente de Moraes Neto: a propriedade é um roubo. Daí em diante, nenhuma inocência perante a sociedade. Dissimulação. Disseminação. É, ainda, o “velho” Barthes quem traça a linha:

Face à l'ancien texte, j'essaye donc d'effacer la fausse efflorescence, sociologique, historique, ou subjective des déterminations visions, projections; j'écoute l'emportement du message, non le message, je vois dans l'oeuvre triple le déploiement victorieux du texte signifiant, du texte terroriste, laissant se détacher, comme une mauvaise peau, le sens reçu, le discours répressif (libéral) que veut sans cesse le recouvrir. L'intervention sociale d'un texte (...) se mesure (...) à la violence qui lui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. Cet excès a nom: écriture⁽⁵⁾.

Nem oposição nem destruição do velho, apenas dissimulação. Eis a virtude para Sade, que nunca puniria o ladrão, o rapace, mas quem se deixou roubar, o gagá. O velho retém; porém, o problema do jovem é outro: repar o texto velho de tal forma que seus novos fragmentos sejam irreconhecíveis. É nesse sentido que poderíamos caracterizar a estética de Gombrowicz como estética da perversão. Seu objeto não é uno nem homogêneo, nem agrupável. Seu espaço desdobra-se em compartimentos sob medida catastrófica. Seu discurso se articula na junção de textos, territórios e línguas. Seu tempo também é duplo, amnésico e epifânico. A lógica da abjeção estranha a relação do escritor com o vivido. Veja-se o caso da condição masculina. “Como, por exemplo, se apresenta a questão de nossa virilidade? Ao polonês (ao contrário da raça latina) não lhe basta ser homem até certo ponto, ele quer ser mais homem do que ele é, se poderia dizer que ele se impõe ao homem e combate sua própria feminilidade.”⁽⁶⁾ Gombrowicz, de fato, “conhecia essa virilidade que os homens produzem entre si, obrigando-se a ela mutuamente, presos de um terrível pânico de descobrir em si a mulher; conhecia homens que se esforçavam por chegar a ser homens, machos tensos que se davam lições de virilidade uns aos outros”. E o mais alto exemplo desse mútuo patrulhamento eram, a seu ver, os banquetes de confraternização dos oficiais do Tzar, onde cada um amarrava uma cordinha a seu sexo, todos puxando a cordinha de todos, até que alguém, não agüentando mais, soltava o grito de capitulação. Esse paroxismo da virilidade não apenas retirava toda noção de medida, mas impedia qualquer intuição sobre como agir socialmente. A virilidade ameaçava, assim, como um touro destemido e desbocado. “Para evitá-lo – confessa Gombrowicz – tinha que encontrar uma posição diferente – fora do homem e da mulher mas que não tivesse nada a ver com o ‘terceiro sexo’ – uma posição extrassexual e puramente humana a partir da qual pudesse arejar essas regiões sufocantes e contaminadas pelo sexo. Acima de tudo, não ser homem; ser um ser humano que, apenas em segundo lugar, é homem; não se identificar com a virilidade, não querê-la... Só quando, com decisão e abertamente, me libertasse da virilidade, seu julgamento sobre mim perderia virulência e poderia, então, dizer muitas coisas que, de outro modo, não se podem dizer.”⁽⁷⁾ Desconstruir o já dito, o ditado, passa a ser precondição para dizer. Mas não apenas desconstruir a virilidade mas também seu complemento: “a feminilidade não me exigia juventude mas virilidade, e eu me transformava em um homem

5 Sade, *Fourier, Loyola*, Roland Barthes. Paris, Seuil, 1971, pp. 15-6.

6 *Diário 1* (1953-1956), Witold Gombrowicz. Trad. B. Zaboklicka e F. Miravittles. Madrid, Allianza, 1988, p. 191.

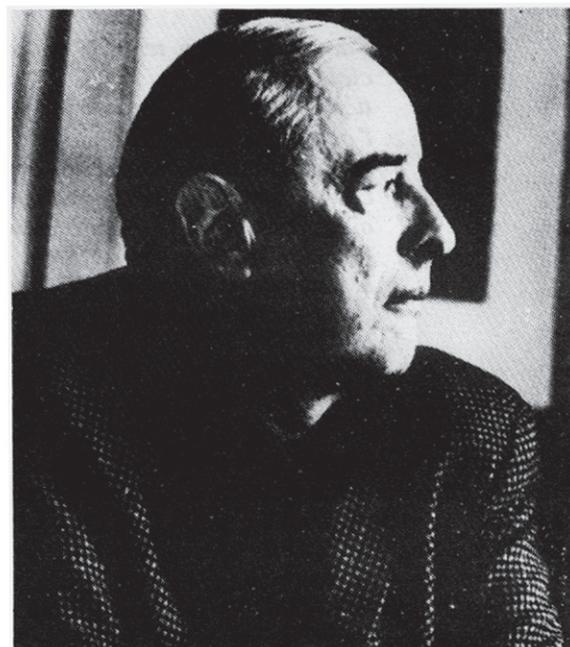
7 Idem, *Ibidem*, p. 251.

qualquer, dominante, capaz de possuir e de anexionar a biologia alheia. Como é monstruosa a virilidade que não considera sua fealdade, que não se preocupa de gostar ou não, que é um ato de expansão e violência e, acima de tudo, de dominação”. Sem dúvida, a suspensão da função homem trazia um relativo alívio não só por barrar uma determinação mas por coibir uma ação conjunta a que o feminino não era estranho pois “ela, a mulher, junto com o homem, matava em mim o rapaz”⁽⁸⁾.

O raciocínio de Gombrowicz é delicadíssimo. Se desfuncionalizar o homem não se traduz em homossexualismo, desconstruir o feminino não admite ser tomado como misoginia. Numa página do *Diário* de 1954, Gombrowicz conta que essa, precisamente, foi a previsível interpretação de alguma dessas, observação impropriedade, mesmo que nosso escritor englobasse homens e mulheres na categoria de homens, como não percebendo o desdobramento introduzido pelo gênero. Não. Se desprezo havia em sua visão ele estava restrito ao campo artístico, onde as mulheres são fatais “como sacerdotisas da beleza e guardiãs da juventude”⁽⁹⁾. Nascidas para enfeitiçar, essas mulheres representam a própria Arte, entendida como técnica de ilusão, ameaça máxima para a arte autêntica porque, sendo belas, essas jovens são, ainda, destruidoras, em virtude de uma equação elementar: toda jovem é uma futura mãe. Murilo Mendes compartilhava o mesmo pânico quando escreveu:

*La donna incinta mi fa paura:
nasconde un motociclista
che dopo aver bevuto
il mio bicchiere di vino
mangiato il mio pane
subito mi investirà*⁽¹⁰⁾.

A aliança de Gombrowicz é com o Jovem para derrubar a Velha. A predominância feminina, da mulher-mãe, ocorre, justamente, quando interdições religiosas coincidem com as sexuais para garantir a separação entre rapazes e moças. A busca do puro (o Jovem, a Forma) adquire, assim, o valor de resistência a uma dominante matrilinear. Ou, para retomar a expressão de Kristeva, *la peur de la mère-procréatrice incontrôlable, me repousse du corps: je renonce au cannibalisme car l'abjection (de la mère) me conduit au respect du corps de l'autre, mon semblable, mon frère.*⁽¹¹⁾



“Diante do desaparecimento de tudo quanto até então possuía: pátria, casa, situação social e artística, me refugiei na juventude e com muita presteza, já que estava ‘apaixonado’. (...) ‘Parecia jovem’, tinha um ar novo de adolescente. O mundo ‘me tratava’ como a um jovem”⁽¹²⁾. A naturalização de certos padrões e, mais ainda, a saturação de modelos acarreta, por força, crise de valores e perda de funções, sejam essas funções “homem”, “arte”, “nação” ou “mulher”. Uma tarefa se impõe: o estranhamento. “Distância em relação à forma! Do mesmo modo que tento ‘descarregar’ o homem – nos explica Gombrowicz – tenho que descarregar a mulher. O que quer dizer ‘descarregar’ o homem? Libertá-lo do jugo desse estilo masculino que se cria entre os homens como aumento da virilidade, conseguir que sintam essa virilidade como algo artificial e que perceba sua própria submissão a ela como fraqueza, fazer com que se sintam mais desembaraçados perante o homem que há nele. E, do mesmo modo, deve-se extrair a mulher da mulher. E aqui, como sempre em tudo quanto escrevo, meu objetivo – um dos meus objetivos – consiste em estragar o jogo porque só quando a música deixa de tocar e os casais se separam, é possível a irrupção da realidade, só então se torna evidente que o jogo não é realidade, mas apenas jogo. Introduzir na festa hóspedes que não foram convidados; vinculá-los de outras formas entre si; obrigá-los a se definirem de um modo distinto; estragar a festa.”⁽¹³⁾ A forma, como a festa, vive sob o risco de penetras.

Arte, homem, mulher, nação, definem-se, assim, como variáveis. Trata-se com efeito de funções não necessárias nem dominantes mas em livre flutuação, umas com as ou-

8 Idem, *Ibidem*, p. 238.

9 Idem, *Ibidem*, p. 203.

10 “L’esplosione demografica”, Murilo Mendes, in *Ipotesi*. A cura de Luciana Stegagno Picchio. Milano, Guanda, 1977, p. 18.

11 *Pouvoirs de l’horreur*, Julia Kristeva. Paris, Seuil, 1980, p. 94.

12 *Diário 1*, Witold Gombrowicz, op. cit., p. 226. E, ainda a seguir, Gombrowicz analisa o começo dessa sua paixão. Na Polónia, ela obedecia a uma pressão do interno ao externo. Mas seu segundo nascimento, na América, se dava sob a influência de forças internas. Diferença mínima, no entanto, vital. “Estava descobrindo a América ou simplesmente penetrava em terrenos selvagens, virgens e vergonhosos? Enfim, era porventura matéria que se pudesse utilizar na arte?” (*Ibidem*, p. 245).

13 Idem, *Ibidem*, p. 207.

tras. Não há nelas qualidades próprias, inerentes ou arraigadas, mas constante movimento e tensão em relação à vida social. Descarregar essas funções – arte, homem, mulher, nação – implica reconhecer seu caráter diferencial e histórico, transitório.

Desterritorialização da língua; desdobramento do individual no político; desaparecimento dos atores sociais, substituídos por meros agenciamentos coletivos da enunciação. Nesses três (clássicos) traços de uma função menor se concentra o trabalho de uma minoria ao socavar um sistema maior para exprimir a diferença. Quando, nas conversas com Carlos Mastronardi, Gombrowicz exigia que a cultura, baseada para aquele poeta na supremacia da superioridade, da maioridade e da maturidade, revelasse essa corrente que vem de baixo e que, por sua vez, submete o maior ao menor e o superior ao inferior⁽¹⁴⁾, ele praticava um corte consciente em relação aos maiores, identificados, em Buenos Aires, com os valores da Velha, Victoria Ocampo⁽¹⁵⁾. Gombrowicz recusa, assim, uma estética. Diríamos, então, que ele se distancia do formalismo que, por esses anos, Borges está desenvolvendo nas páginas da revista *Sur* e que, em mais de um ponto, o coloca lado a lado de um Valéry ou um Schlovski. Contra a recusa, uma opção: a de um estruturalismo existencialista que, por sua vez, dialoga com as teorizações de Praga. Nega, em consequência, uma topologia, o alto, para afiançar outra dimensão,

Quando, nas conversas com Carlos Mastronardi, Gombrowicz exigia que a cultura, baseada para aquele poeta na supremacia da superioridade, revelasse essa corrente que vem de baixo e que, por sua vez, submete o maior ou menor e o superior ao inferior, ele praticava um corte consciente em relação aos maiores, identificados em Buenos Aires, com os valores da Velha, Victoria Ocampo. Gombrowicz recusa, assim, uma estética. Diríamos, então, que ele se distancia do formalismo que, por esses anos, Borges está desenvolvendo nas páginas da revista *Sur* e que, em mais de um ponto, o coloca ao lado de um Valéry ou um Schlovski.

a do baixo. Nada melhor do que uma simplificação extrema, com tintas de libelo, para definir, talvez brutalmente, os espaços do maior e do menor: “atraiam-me as trevas de Retiro; a eles, as luzes de Paris”⁽¹⁶⁾. No baixo, Gombrowicz cruza com o jovem, mistura indecifável do alto e do baixo, gerando assim outra série de combinações, Canal Feijóo com Mukarovsky, Santucho com Kierkegaard. É esse o contrabando ideológico de que fala no prefácio a *Transatlântico*: transformar para continuar. A forma perseguida por Gombrowicz – o Jovem, o Nacional extraterritorial – é fundamentalmente heteróclita, misto de luta de ambições, rito religioso, auto-sugestão coletiva, mitologização, corrida de esportista e mania mental⁽¹⁷⁾. A forma é pura/impura.

O valerismo de Mastronardi (e do Borges filtrado através de Mastronardi) busca satisfazer o Absoluto, a Arte, o Nível, os Conceitos e Regras, as Bases e Fins, os Críticos e Conhecedores, sem se satisfazer a si próprio⁽¹⁸⁾. Gombrowicz, entretanto, coloca o problema do estilo como o avesso desse idealismo. O estilo como forma. O estilo como falta de estilo. O estilo como solidão da diferença. Paralelamente aos textos sobre erotismo, Gombrowicz fixa sua posição pós-vanguardista diante do problema da forma: “hoje em dia trata-se nem tanto de chegar a um estilo mas de se separar, de se isolar do estilo”, o que abre um abismo entre a forma e a subjetividade e, mais ainda, no interior do próprio homem: “começamos a perceber o estilo justamente porque temos um estilo ruim”⁽¹⁹⁾. A forma se define em função de sua transitoriedade histórica e de sua prososi-

14 Idem, *ibidem*, p. 231.

15 Ver as referências a Victoria Ocampo em *Diario 1*, op. cit., pp. 232-4 e em *Pérégrinations argentines*. Paris, Christian Bourgois, 1984, pp. 151-2. Murilo Mendes nos dá, em artigo para o *Letras e Artes* de 2/3/1947, um retrato da hierática dama, recitando a *Persephone* de Gide, sob a direção de Stravinski, no Municipal do Rio: “A ilustre escritora argentina não cantava, não trilava, não empunava o peito, não dava guinchos, o que evidentemente chateava a maioria do auditório”. Quanto a Borges, Gombrowicz lhe professava cordial antipatia: *Sa métaphysique tissée de fantasmes est tordue, complexe, stérile, ennuyeuse et, pour tout dire, manque d'originalité* (*ibidem*, p. 78). Em várias passagens, o escritor polonês frisa que, na Argentina, o vendedor de jornais tem mais estilo que meia dúzia de intelectuais refinados.

16 *Diario 1*, Witold Gombrowicz, op. cit., p. 233. Borges também tentou aproximação semelhante com Mastronardi. Como ele se considerou “paisano”, na comum adoração de Carriego, habitante, tanto como eles, dos subúrbios de Palermo! Além do mais, Mastronardi era um caminhador; percorreu as ruas da cidade, “buscando esse estímulo intelectual que só pode dar a noite de uma cidade grande”, em “caminhadas intermináveis pelas margens de Buenos Aires”. É o que disse Borges numa “Evocación de Carlos Mastronardi”, in *Clarín: cultura y nación*. Buenos Aires, 17/4/1986.

17 “Nuestro rostro y el rostro de la Gioconda”, Witold Gombrowicz, in *La Nación*. Buenos Aires, 13/8/1944.

18 “El arte y el aburrimiento”, idem, in *La Nación*. Buenos Aires, 11/6/1944.

19 “Nosotros y el estilo”, idem, *ibidem*, 30/4/1944.

dade em relação ao social. A forma não é natureza mas instituição: “nossa forma não provém diretamente de nós, não é de fato ‘nossa’ mas é criada entre os homens; é um produto de convivência”.

Lembremos a falta de estilo de “Nosso drama sexual”: a mulher isto, o homem aquilo. Na Europa tal, na América qual. Mitologias. Disseminando-as em seus textos, Gombrowicz elabora uma teoria transgressiva das formas, formas essas inseparáveis de valores que se articulam no mútuo jogo institucional. Traduzindo de uma a outra forma, diríamos que começamos a perceber a mulher só quando temos uma mulher ruim. Valem, ainda, as outras traduções, que salientem a inadequação do mesmo para o homem ou a nação. Como observou Wladimir Krysinski, a forma, em Gombrowicz, funciona, ao mesmo tempo, como símbolo de um saber último, como o único saber possível do homem em relação a si próprio e, enfim, como manifestação de uma prática literária que exaspera o conceito de literatura enquanto mimese⁽²⁰⁾.

Gombrowicz lê como jovem porque precisa do velho para criar. O leitor “Alejandro”, o *parergon* de “Nosso drama sexual”, aponta ao tédio para uma estratégia de conquista (digna de Alejandro e de Jorge, o Santo) porque “a cultura não se realiza em

Gombrowicz lê como jovem porque precisa do velho para criar. O leitor "Alejandro", o parergon de "Nosso drama sexual", aponta ao tédio para uma estratégia de conquista porque "a cultura não se realiza em um idílio feliz com os desajeitados, mas através de uma luta feroz e dramática e não carecemos escrever para o leitor porque podemos escrever contra o leitor, para dominar o leitor ou para deixar-nos criar pela reação do leitor, ou, enfim, não para todos os leitores mas para os leitores cultos. É esse tédio patriarcal que o leitor "Mariano" transfigura em cuidado de si: escrever com outros homens para se criar.

um idílio feliz com os desajeitados, mas através de uma luta feroz e dramática e não carecemos escrever para o leitor porque podemos escrever contra o leitor, para dominar o leitor ou para deixar-nos criar pela reação do leitor, ou, enfim, não para todos os leitores mas para os leitores cultos⁽²¹⁾. É esse tédio patriarcal que o leitor “Mariano” transfigura em cuidado de si: escrever com outros homens para se criar. De um lado, másculo e avassalador: alto e maior. De outro, jovem (ainda que mãe), baixo e menor. O excesso de Gombrowicz, sua escritura, reinscreve sua sedição em um estereótipo duro: a ambição de normas. O desejo revelaria, assim, paradoxalmente, sua vocação de se realizar conforme regras proliferantes, por meio das quais Mariano lê o que Alejandro escreve. Por essa via, a repetição do mesmo rasga a identidade una e expõe, em compensação, o princípio de não-identidade do idêntico. A série, infinita, não pára; o centro, enfim, escapa da lei por ser puro arbítrio. O caráter diferencial e não coincidente desses processos – o da arte, o da nação, o da mulher – abrem um interstício entre expectativa e experiência.

20 *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, Wladimir Krysinski. La Haye, Mouton, 1981, p. 285.

21 “El arte y el aburrimiento”, Witold Gombrowicz, op. cit.