

A irreverência de Witold Gombrowicz

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  CORE

provided by Archives of the Faculty

RÉSUMÉ: L'auteur montre que l'œuvre de Witold Gombrowicz élabore plusieurs stratégies de résistance, dans une symbolisation à travers la fictionalisation et l'artifice. Les romans de Gombrowicz placent le sujet dans une solitude à partir de laquelle il nourrira une communauté ultrapersonnelle, « impossible ». Dans ce contexte, la mise en scène du nom propre du romancier apparaît fondamentale dans l'espace social et culturel, dans le travail de destruction-reconstruction de la forme qui s'opère en lui et d'où il émerge comme singularité pour inciter son lecteur à sa parole de sujet et à la rencontre avec l'autre.

MOTS-CLÉS: résistance, sujet, communauté, espace social et culturel, forme, autre.

Há aproximadamente cem anos, o poeta lituano [Michiewicz] forjara a forma do espírito polonês; hoje, eu, como Moisés, libero os poloneses das cadeias dessa antiga forma, faço o polonês sair de si mesmo... [...] Admitindo que eu tenha nascido – nada é menos certo – nasci a fim de desmascarar o jogo de vocês. [...] Eu gostaria que em vocês se tornasse fecundo precisamente o que até então vocês consideraram como inteiramente estéril, até mesmo vergonhoso. Se vocês odeiam a esse ponto o jogo do comediante, é porque o carregam dentro de vocês; para mim, o jogo do comediante torna-se a chave da verdade e da vida¹.

Dominique Garand é professor de literatura na Universidade do Quebec em Montreal.

¹Witold Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1. Warszawa: PIW, 19... p. 85-87.

A arte de Gombrowicz desdobra-se, em sua vertente agonística, sob o signo da resistência, guerra defensiva que adota múltiplas figuras, estratégias ditadas pela situação: ataque frontal, sarcasmo, burlesco, provocação, *nonsense*, teatralização, posturas e imposturas exigidas pela vontade de organizar para a subjetividade o espaço e o tempo necessários a sua simbolização. Esse combate adquire o feitiço de um *jogo* em que a ficcionalização e o artifício desempenham um papel preponderante. Perguntar-se-á: o que pode o escritor defender assim? Eu diria: o lugar do secreto, de sua nudez ontológica, da vergonha e do gozo que a ele estão associados. A possibilidade de *reconhecer-se culpado* sem entretanto tornar-se bode expiatório. Um lugar inadmissível para as comunidades que não cessam de sacrificá-lo em proveito de vínculos mais tranquilizadores, porque mais bem codificados, de imagens protegidos pela roupa das convenções, de atitudes através das quais se solda a vinculação ao grupo. Todos os textos de Gombrowicz, em particular os romances, colocam inicialmente o sujeito numa completa solidão a partir da qual ele fomentará uma infracomunidade ultrapessoal, retirada da comunidade oficial, que se costuma após Bataille e Blanchot definir como “impossível” ou “inconfessável”. Uma tal comunidade se tece diretamente no negativo; nisso Gombrowicz é realmente um moderno.

Poder-se-ia passar em revista o conjunto das ideologias combatidas ou discutidas pelo escritor de maneira a situá-lo historicamente. Esse não é o meu propósito. Interesse-me antes de mais nada pela encenação desse nome próprio, Gombrowicz, no espaço social e cultural, no trabalho de destruição-reconstrução da forma que se opera nele e de onde ele emerge como singularidade para instigar seu leitor a sua palavra de sujeito. Vejo nessa relação do texto com o leitor o pivô de toda reflexão sobre a comunidade. Uma obra que não transforma seu leitor não pode pretender transformar a sociedade. Encontram-se poucos escritores na história da literatura que tenham sido conscientes, tanto quanto Gombrowicz, da posição que o leitor podia reservar-lhe: “Um estilo incapaz de defender-se diante do julgamento dos homens e que entrega seu criador à mercê de qualquer cretino deixa de cumprir sua tarefa essencial”². Essa passagem faz eco a uma preocupação já presente em *Ferdydurke*: “O homem depende muito estreitamente de seu reflexo na alma de outrem, seja esta alma a de um cretino”³. Uma das intuições fundamentais de Gombrowicz é que o combate de um artista moderno trava-se contra aquilo que o inferioriza por ignorância,

²*Ibid.*, p. 171.

³*Ferdydurke*. Warszawa: PIW, 19... p. 275.

por preguiça intelectual ou por conformismo. Intuição importante que comprova uma consciência aguda, nele, do papel do leitor: “para mim, efetivamente, o alcance da obra depende daquele que lê tanto quanto daquele que escreve”⁴. Por isso tomou suas providências para tornar de antemão caduca e ridícula qualquer forma de redução de sua obra. Pode-se, é claro, “fazer-lhe cara feia” e “cocorocá”-lo (para retomar as doravante célebres expressões de seu *Ferdydurke*), mas cada um o fará por sua conta e risco, pois o texto gombrowicziano previu um dispositivo de defesa que apanha na armadilha de sua própria besteira ou pequenez o comentador que esquece de colocar em jogo, em sua leitura, sua palavra de sujeito. (É evidente que esse “encolhimento” da obra não pode ser desvelado e denunciado senão por um segundo leitor, mais ético, mas este encontrará no texto todas as armas necessárias.) A esse respeito, poder-se-á rememorar algumas linhas de um texto célebre de Barthes: “é porque o escritor não pode nada modificar aos dados objetivos da consumação literária (esses dados puramente históricos lhe escapam, mesmo se ele é consciente deles), que ele transporta voluntariamente a exigência de uma linguagem livre às fontes dessa linguagem e não ao termo de sua consumação”⁵.

A ética gombrowicziana comanda um distanciamento das especulações que fazem do ser humano uma entidade abstrata: ela o re-situa continuamente em seu corpo (corpo próprio ou de linguagem), seu desejo, seu combate pela singularidade. Esse combate não é plausível e efetivo senão na medida em que o sujeito sai de seu solipsismo para fazer *a prova do outro*. O leitor constitui para o escritor o outro mais concreto, o outro a ser seduzido e derrubado, o outro a ser perturbado e questionado. Gostaria de estabelecer que uma obra é soberana a partir do momento em que as questões e problemas que ela encena cessam de pertencer exclusivamente ao escritor - ou a seu narrador delegado - e passam a ser as do leitor. Mais ainda, é com a ajuda da própria obra que o leitor será conduzido a aprofundá-los e, talvez, a deslocá-los (prefiro esta noção de “deslocamento” à de “resolução”). Por conseguinte, *a prova do outro* cabe ao leitor.

Falamos, portanto, de comunidade, do texto em sua relação com a história e com o político. São questões modernas. Antes da Revolução Francesa, o escritor não se preocupava com isso. Hoje, ao contrário, elas o atormentam como uma má consciência. O escritor é intimado a definir o alcance social de sua arte. A proliferação das obras publicadas tanto quanto sua consciência histórica conduzem-no a relativizar sua importância. Ele

⁴*Dziennik*, t. 1, p. 86.

⁵Roland Barthes, *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, p. ...

se sabe escritor por *certos* leitores e não pela sociedade em geral: seu lugar será ao lado da “massa”, da “elite”, dos “universitários” ou de seus “colegas escritores”. Pergunta-se-lhe constantemente se é “de seu tempo”, se sua obra reflete o mundo atual, investigam-se suas opiniões políticas. Exige-se dele que seja ao mesmo tempo “gratuito” e “utilizável”. Na cacofonia dessa tagarelice cuja função censuradora e uniformizadora parece clara, que escritor poderia aspirar à soberania? É entretanto o caso de Gombrowicz. Mas o mais interessante é o que lhe permite afirmá-lo, e ver-se-á que não hesita, para consegui-lo, em expor-se ao estado de alienação. A obra não agüentaria a mão se se tratasse apenas de um blefe ou de uma quimera. Tampouco escondendo sua miséria e situando-se “acima do conflito”, longe da plebe e do vulgo⁶.

A postura de Gombrowicz - ou, se se preferir, a marca de seu estilo - mantém em tensão ou concilia as antinomias do tipo daquelas que acabo de evocar: entre a preocupação pela arte e a preocupação pelo social, entre a responsabilidade e a leviandade, entre a maturidade e a imaturidade, entre a verdade e a volúpia. Para abordar sua obra, é bom cultivar uma certa flexibilidade dialética. Nota-se, por exemplo, que Gombrowicz jamais aderiu à “arte pela arte”, enquanto a Forma constitui um motivo central de toda sua reflexão. Acaba-se compreendendo que a Forma, em sua obra, desborda amplamente da esfera estética; além disso, é sem dúvida menos a Forma considerada como tal que interessa Gombrowicz que sua ascendência sobre o comportamento humano e o processo inter-humano de sua formação. Se nos deslocamos agora ao outro pólo da antinomia vivida pelos escritores modernos, observamos que, apesar de seu sentido aguçado da historicidade e sua propensão à revolta, Gombrowicz manteve-se igualmente longe da “arte engajada”. Realmente, seu fazer não cede a nenhuma espécie de otimismo quanto ao poder de transformação que pode exercer uma obra literária no seio de uma determinada sociedade ou de um regime político. Apesar disso, não se pode falar nesse caso de derrotismo ou de niilismo. Há neste escritor uma estratégia de resistência e de combate diante do político, mas ela não adota as formas usuais da denúncia, da revisão, do apelo à solidariedade (e às armas!) ou de qualquer outro programa ideológico ou contra-ideológico. Se mudar o mundo é impossível, sendo a história o que é, um eterno fracasso ocasionado por todas as inconsciências, de qualquer modo um gesto permanece acessível ao escritor: desprender-se do elo social tal qual existe nele, como em cada um, sob a forma de

⁶Gombrowicz ridicularizou muitas vezes esta atitude elitista (ver, entre outras passagens, o capítulo 4 de *Ferdydurke*).

representações, de discursos herdados, de imperativos que investem maciçamente o indivíduo até orientar suas pulsões. Esse des-prendimento é o que eu gostaria de chamar um “exercício da soberania”, exercício constante e inacabável, em perpétua redefinição, e cuja execução requer colocar em jogo uma agonística. São, portanto, os motivos da guerra gombrowicziana contra o “espírito de comunidade” que este estudo quer redesenhar, realçando a “positividade oca” (ou seja, não nomeada como tal) que ressalta dessa agonística e a conduz em direção ao jogo, ou seja: a transmissão de um claro desejo de singularidade, de soberania.

Um ego pegado no Outro

Gombrowicz jamais teve outra causa senão ele próprio. Eis um enunciado inteiramente exato mas que corre o risco, se não for elaborado, de criar muitos mal-entendidos. Poderia ser o slogan do individualismo mais limitado, esse tipo de individualismo que se pode desmontar facilmente estabelecendo a que ponto o famoso “si-mesmo” que lhe serve de fundamento é totalmente atravessado por “outro”. Ora, Gombrowicz é um escritor cujos textos todos não cessaram de explorar os mecanismos do “ser-para-o-outro”, mais geralmente do *inter-humano*. Em sua obra, nenhuma essência distinta é concedida ao ego que fizesse dele uma entidade autônoma. O sujeito gombrowicziano é um processo ininterrupto, cria-se em situação na imanência do contato com os outros. A *Forma* é o nome dado por Gombrowicz a esse Terceiro, resultado do inter-humano. Ela constitui uma realidade que, embora sendo criada entre os indivíduos, é relativamente independente de cada um deles, precede-o, ultrapassa-o:

Ó poder da Forma! [exclama o narrador-ensaísta de *Ferdydurke*]
Por ela morrem as nações. Ela provoca guerras. Faz surgir em nós algo que não vem de nós. Se vocês ignoram isso, jamais poderão explicar a tolice, o mal, o assassinato. É ela que comanda nossas mais ínfimas reações. É ela que se encontra na base da vida coletiva⁷.

A própria língua, através da qual o sujeito procurará pensar-se e afirmar-se, não lhe pertence como coisa exclusiva, mas lhe é transmitida como um legado. O que quer dizer então, nesse contexto, “ser si-mesmo” ou “lutar por seu ego”? “Sempre fui obrigado, declara Gombrowicz, a afirmar

⁷*Ferdydurke*, p. 335.

meu “ego” em minha literatura, com a maior energia. [...] Mas o que é então esse “ego” que não existe e que o monopoliza assim? Imaginei que é unicamente minha vontade de ser eu mesmo que sustenta meu “ego”. Não sei quem sou, mas sofro quando me deformam, e só”⁸. Esse ego gombrowicziano, como se constata, é nem conceptual, nem identitário, nem cognitivo: não é um objeto de conhecimento brandido por um sujeito que o tivesse identificado e com ele se tivesse identificado. Ele é pura consciência, no sentido fenomenológico do termo, ou seja, uma consciência em si que frequentemente precede a nomeação e a intelecção. Esse “ego”, eu o definiria por meio de três termos: desejo, revolta, gozo. Se eles são e só podem ser (fenomenologicamente falando) próprios ao sujeito, esses *processos* pressupõem todos que havia Outro.

Definindo a Forma como o faz, Gombrowicz permite que sua importância constitutiva seja reconhecida, mas também que o sujeito possa contestá-la: sem a Forma, o humano não pode simbolicamente (nem mesmo imaginariamente) existir; entretanto, a Forma não é todo o Real, não é todo o ser humano, cada indivíduo singular possui em si os recursos para contestá-la, redefini-la, inscrever nela o que ela logo tende a rejeitar. Fazer da Forma uma transcendência levaria a esquecer que ela vem do Outro e a supor que há entre ela e o Real uma perfeita adequação. É contra essa denegação do Outro (do inconsciente, desse resto refratário à simbolização) que se exerce a revolta de Gombrowicz. Seus textos reinfundem o Outro lá onde o discurso tendia imaginariamente a confundir-se com o Real, e ressalta cruelmente sua inadequação, seu engodo, seu grotesco. Para o sujeito gombrowicziano (penso em primeiro lugar em seus narradores, mas também no “eu” do *Diário*), a convocação do Outro efetua-se através do que os greimasianos nomeiam o *tímico*, o que designa o afeto, o sintoma (angústia, excitação, tédio, etc.). O Outro é primeiramente patêmico: significa ao indivíduo que antes de ser *sujeito de* discurso, ele está *sujeito ao* inconsciente. Tudo depende a seguir do crédito dado pelo sujeito a esses afetos que o atravessam. A ética gombrowicziana poderia resumir-se em uma *recusa da denegação*.

Os três processos acima citados estão intimamente ligados entre si, mas a revolta ocupa, no fazer de Gombrowicz, um papel de primeiro plano: é a ela que ele joga à frente, se assim posso dizer: “Mesmo se forças exteriores me malaxassem como a uma boneca de cera, eu continuaria sendo eu mesmo enquanto protestasse contra isso. Esse protesto contra a deformação

⁸Witold Gombrowicz, “Eu era estruturalista antes de todos”, em *Varia I*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 192.

constitui nossa forma autêntica”⁹. Outras passagens de sua obra permitiriam afirmar igualmente que o sujeito gombrowicziano, para sofrer e revoltar-se, não espera que o deformem: já é suficiente que se lhe outorgue uma forma do exterior. É bastante impressionante constatar que Gombrowicz, a partir do momento em que foi “reconhecido” e “incensado”, sentiu necessidade de tomar distância em relação a si próprio, de combater sua própria forma, para não cair na tolice.

Desde que me pus a cultivar a literatura, devo sem cessar demolir alguém para salvar-me a mim mesmo. [...] Mas, quanto mais passam anos, mais minhas palavras, minhas palavras escritas, se afastam de mim [...]. Tornei-me literatura e minhas revoltas também são literatura. A lei *quanto mais sábio, mais burro* aplica-se a mim perfeitamente¹⁰.

No final de sua vida, em *Testamento*, evoca seu retorno à Europa e sua obrigação então de conhecer esse “Gombrowicz” europeu que lá se desenvolveu independentemente dele, uma imagem dele, um “cara” que o precede e que os jornalistas ou mesmo seus admiradores lhe servem. A constatação é dolorosa, é como se o declínio das forças na velhice assinasse o fim da soberania do escritor:

E hoje, eu, indivíduo vivo, eis-me servidor desse Gombrowicz oficial, que fabriquei com minhas mãos. [...] venci, cumpro meu papel, sou servidor. De quem? De Gombrowicz. // Minha revolta de outrora irá ela renascer na imaginação de algum outro, jovem e conquistadora? Não sei. Mas eu? Chegarei ainda uma vez a revoltar-me contra ele, contra esse Gombrowicz? Não tenho muito certeza. [...] Desfazer-se de Gombrowicz, comprometê-lo, destruí-lo, eis na verdade o que seria vivificante... mas não existe nada mais árduo que lutar contra sua própria carapaça¹¹.

Para Gombrowicz, foi o fim: sentia-se acabado. Para nós, leitores, é o contrário: levando o desejo de liberdade até a combater sua própria imagem, Gombrowicz nos dá ainda uma lição de soberania. Essa incessante contestação continua agindo em sua obra, o que a torna propriamente *inacabável*. Entretanto, o impasse vivido por Gombrowicz no final de sua vida merece ser meditado: permite-nos compreender que a soberania é o pró-

⁹*Dziennik*, t. 2. Warszawa: PIW, 179-180.

¹⁰*Ibid.*, p. 538.

¹¹*Testament*, p. 178-179.

prio contrário do poder, que ela não é capitalizável ou utilizável pelo ego, que ela é para qualquer fim paradoxal.

O paradoxo da soberania

Para começar, a exigência do ego em Gombrowicz é uma exigência do real. O que ele descobre em última análise não é o Ego, mas a pequenez desse ego na escala dos fenômenos impenetráveis. A Natureza é vista, por Gombrowicz, mais sob o signo do caos que do da ordem: cosmos-caos que o ser humano procura cativar mais ou menos por meio de rituais, de balizas. Socio-historicamente, poder-se-ia situar a obra de Gombrowicz entre as que tentaram uma simbolização da passagem desses rituais da esfera social à esfera privada: momento angustiante para o sujeito que, alforiado dos universos de leis impostas por uma tradição, deve doravante reinventá-las, para si. Mas atenção, para que esse para-si oriundo da pura liberdade do sujeito possa realmente existir e não ser uma pura ilusão, ele precisa de um mínimo de comunidade, o reconhecimento de um outro. Gombrowicz encontra aqui um tema desenvolvido por Sartre: “O caminho da interioridade passa pelo outro”¹². Estamos, portanto, em face de uma liberdade sempre já alienada.

Essa constatação não pode, entretanto, cercar o alcance do gesto que conduz o sujeito a passar para além das convenções para enfrentar o que um chama o nada, o outro, o cosmos: aquele lugar em que se consome a perda das balizas — lugar de perdição, verdadeiramente — e em que tudo se torna possível. Esse lugar de angústia é também para Gombrowicz — e é sem dúvida o que o distingue mais radicalmente de Sartre — um lugar de Beleza: não poderia haver ali poesia sem esse acesso ao Mistério. Em toda sua obra pode-se seguir o movimento de abertura a esse nada que anuncia uma possível saída dos sistemas sociais avassaladores e se torna, paradoxalmente, uma *chance* outorgada ao sujeito, de experimentar, pelo menos por um instante, o gozo do soberano, ou seja, o contato com o real.

O empreendimento romanesco (a começar por *Cosmos* e *A pornografia*) é o que melhor permite a Gombrowicz simbolizar esse arrombamento, essa *violação* da consciência pelo que dela desborda, mas ainda não se salientou suficientemente, a meu ver, a que ponto o *Diário* também é atravessado por tais acontecimentos. Essas passagens são mais significativas na

¹²Jean-Paul Sartre. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 284.

medida em que o etos geral do *Diário* é o de um Gombrowicz pragmático, “comum”, em diálogo com a cultura de seu tempo. Remeto o leitor a micronarrativas do *Diário*, como aquelas intituladas “O campo dia-a-dia”¹³, “O Rio Paraná dia-a-dia”¹⁴, ou ainda ao episódio da mão do *Chango*¹⁵: elas pontuam de maneira insólita o *Diário*, inscrevendo nele o ficcional, até mesmo o fantástico. Mas para continuar o mais próximo possível do assunto que me ocupa neste momento, deter-me-ei nesta outra passagem que bem traduz a tensão do texto gombrowicziano em direção à nudez, esse lugar da soberania:

Meus mananciais jorram num jardim cuja porta é guardada por um anjo com uma espada flamejante. Não posso entrar. Nunca ali penetrarei. Estou condenado a rodar eternamente em torno desse lugar onde está encerrado meu mais profundo arrebatamento. // Não tenho o direito pois... desses mananciais jorra a vergonha como de uma fonte! Mas uma voz interior ordena-me: aproxima-te o mais possível dos mananciais da tua vergonha! Devo chamar por socorro a toda minha razão, minha consciência, minha disciplina, a todos os elementos da forma e do estilo, a toda a tecnicidade de que sou capaz para conquistar o acesso à porta misteriosa desse jardim atrás da qual floresce minha vergonha. O que é então minha maturidade, senão um auxiliar, um acessório? // Sempre a mesma coisa! Revestir um casaco sumptuoso para poder frequentar o bar do porto! Usar sabedoria, maturidade, virtude, para aproximar-se de algo *diametralmente oposto!*

Proponho que à “vergonha” seja justaposto o “gozo” (o que não é uma entorse ao texto, pois Gombrowicz associa esta vergonha ao seu “mais profundo arrebatamento”). Aqui, a abertura para o conjunto do possível toma a via da cena íntima do sujeito num conflito dinâmico entre a interocepção (imaginação do desejo traduzida por meio de metáforas espaciais) e a propriocepção (afetos provocados por esse movimento da imaginação, isto é, o êxtase e a vergonha), tensão em que o domínio consciente do sujeito desempenha um simples papel de adjuvante visando a permitir, justamente, sua entrada numa zona que escapa ao controle (este equilíbrio entre tensão e relaxamento, domínio e não-domínio, maturidade e imaturidade, profundidade e superficialidade, etc., é um dos pivôs da ética de Gombrowicz). “Cena íntima”, dizia eu, mas em que se desenha em oco a

¹³ *Dziennik*, t. 1, p. 231-237.

¹⁴ *Ibid.*, p. 428-437.

¹⁵ *Ibid.*, p. 653-660.

presença do outro, do social, unicamente porque o afeto retido é a *vergonha*. A vergonha é um afeto que pressupõe o olhar do outro, um código moral integrado pelo sujeito: ela é a fronteira precisamente que assinala uma transgressão, fronteira além da qual o sujeito cai no inominável. Em suma, a vergonha é experimentada pelo sujeito, mas assinala igualmente um “arrebatamento” que a linguagem do social é incapaz de incorporar. Somente a linguagem estética de Gombrowicz permite-lhe ler, senão sua objetividade, pelo menos seus efeitos.

A partir disso, formularei sucintamente o paradoxo da soberania.

Estabeleci a partir de Gombrowicz que a percepção do real só é possível colocando-se como base da percepção e da experiência o indivíduo comum. Vem a seguir a hipótese que faz da soberania o lugar do mais íntimo encontro entre o sujeito e o real. Entretanto, o real é *impossível* para o ego do sujeito na medida em que, se tiver acesso a ele, será para perder-se a si mesmo (perder suas balizas). A soberania é a ruína do ego: do poder outorgado pela experiência soberana o sujeito não pode beneficiar-se: é a experiência do Outro, sempre.

As ideologias, por sua vez, fundam o indivíduo singular no molde de categorias mais abstratas e manipuláveis, obstruem esse contato com o real; querendo-se generalizáveis e universais, negam um dos componentes primordiais da relação do sujeito com o real, que é a *finitude*.

Em *Trans-Atlântico*, o narrador exclama: “Eu sou Gombrowicz”. O que significa esta insistência no próprio nome? Pode-se entender nisso uma reivindicação de originalidade, é verdade, mas é também mais do que isso: o nome *Gombrowicz* ressoa como um ponto de resistência, uma recusa de ser fundido no número, na massa. É o enunciado de uma singularidade, mas essa singularidade é corolário da finitude: ser si é automaticamente não ser tudo.

Ora, o que fazem as ideologias: dão aos indivíduos a ilusão de que, fundindo-se no geral (os princípios gerais, os ideais, etc.), terão acesso à dimensão do Todo, do universal. A resistência oferecida por obras modernas como as de Gombrowicz, de Kafka, de Pasolini, não será, em primeiro lugar, uma recusa do universal? Esta reivindicação da experiência singular desses corpos não será uma recusa das generalizações, da arregimentação sob o báculo do geral? Em outros termos, o Real não é sinônimo de universal, mas antes o que vem fazer burraco e desmembrar nossos sistemas de representação. É um ponto de vista ético que se desenha aqui, pois está claro que o indivíduo sob o estandarte do geral procura proteger seu ego... contra o quê? Contra sua agonia, contra aquela vergonha de que fala Gombrowicz, contra o real impossível. Eis uma postura ilusória que a literatura moderna assumiu a tarefa de desemboscar.

Gombrowicz, a história o político

Resta ver como essas posições epistemológicas se traduzem em termos políticos. A atitude global de Gombrowicz acerca do jogo político é de desconfiança: “A política? Minha política consiste em tomar distância em relação às formas - pouco importa se elas vêm da direita ou da esquerda”¹⁶. Fiel a seu costume, o escritor recusa considerar a questão sob um ângulo abstrato. Como um escritor que, como ele, prega a liberdade a ponto de desconfiar do próprio imperativo de liberdade (Sartre), como poderia aderir a qualquer credo? Somente as motivações humanas o interessam, a maneira com que os indivíduos chegam a criar entre si universos de sentidos destinados a assumirem seus desejos e paixões, mas que acabam, frequentemente, por dominá-los completamente. Em nosso século sobrecarregado de slogans, de palavras de ordem, de análises sofisticadas da História, de doutrinas que se anulam umas às outras, as posições de base de Gombrowicz efetuam uma singular simplificação, como se ele fizesse voltar o pensador de uma só vez, segundo sua expressão, “com os dois pés no chão”. O botão de estofamento dessas posições é a preocupação em preservar a liberdade do indivíduo, ou seja, a possibilidade de tomar distância em relação aos sistemas sociais e, ao mesmo tempo, em evitar a inflação que ganha esses sistemas a ponto de tornar seu funcionamento autônomo dos indivíduos que neles se agitam então em vão num sentimento de irrealidade. Há, pois, um certo realismo na base da opção de Gombrowicz, o realismo pragmático daquele que procura preservar uma margem de manobra; mais ainda: que quer assegurar-se de que a qualquer momento lhe será possível revolucionar sua visão de mundo, auto-ironizar-se, abandonar cada vez mais os roupas com as quais se revestiu ou foi revestido.

Primeira constatação: o universo político limita o campo de percepção do indivíduo. Para um artista, isso só pode ser catastrófico, pois o artista, aos olhos de Gombrowicz, é aquele que enfrenta o Mistério para fazer ver belezas novas, para permitir encarar de outra maneira a realidade, para abrir o horizonte quando este parecia fechado. Segunda constatação: o universo político impõe formas demasiadamente limitadas que amordaçam a subjetividade, o que faz com que o indivíduo aparentemente mais poderoso (por exemplo, o Presidente dos Estados Unidos) seja na verdade o menos poderoso. O fenômeno que mais toca Gombrowicz em suas análises dos grandes homens da política é o da sua mutação de indivíduo em “Poder”. Esta mutação supõe um auto-sacrifício: o indivíduo é engolido

¹⁶ *Testament*, p. 170.

por sua própria personagem, ultrapassado pela força que empregou, forçado a ir sempre mais adiante num papel que o consume. A esse respeito, as páginas do *Diário* sobre Hitler desarmam a personagem de maneira assombrosa. O partido do escritor nessa análise revela seu método diante da história, método que consiste em refazer o percurso das decisões humanas que conduziram à uma situação inumana ou “sobre-humana”. No caso de Hitler, esse método é particularmente bem-vindo, pois descarta qualquer forma de demonização cujo efeito é tornar sempre mais inumano a personagem (o que contribui para perpetuar sua fascinação): “Às vezes o medo, a sua maneira, é uma homenagem. Quanto a mim, teria antes votado para que não se tivesse medo de Hitler *post-mortem*. É sobre o medo dos outros que ele cresceu, que ele não cresça ainda sobre o de vocês”¹⁷. Mais adiante, após ter comentado as etapas do crescimento político do ditador insistindo no crescimento mimético de sua força, Gombrowicz conclui:

Mas o mais estranho nesse desenvolvimento é que ele se deu do exterior; tudo inchava entre as mãos de Hitler, mas ele continuava sendo o que era, um simples indivíduo, com todas as suas fraquezas. Era um anão que assumira a aparência de Golias; um homem comum que, *exteriormente*, se tornara Deus; uma mão louca e humana que batia como uma clava. Hitler estava a partir de então entre as presas desse grande Hitler, não que ele tivesse perdido os sentimentos simples de um indivíduo, as idéias, o bom senso de um indivíduo, mas estes se haviam tornado demasiado limitados, demasiado fracos para lutar contra o Gigante que o investia de fora¹⁸.

A intuição fundamental de Gombrowicz sobre essas questões, e que também se encontra em todos os seus textos de ficção, é que a força do tirano em nossa época não lhe pertence em exclusividade, mas é o produto de uma transferência, de uma delegação sobre ele da força de outrem que se amplifica na medida em que aumenta o número de indivíduos que se deixaram apanhar. Cada ato isolado de abdicação de sua própria subjetividade — em outros termos, de sua solidão, de sua finitude — em proveito da força superior encarnada pelo Fürher contribui para nutri-la a ponto de desbordar da própria pessoa de Hitler.

Partindo desta análise dos fatos, vê-se melhor como se articula a posição ética de Gombrowicz diante do fato político. O gesto aparentemente

¹⁷ *Dziennik*, t. 1, p. 602.

¹⁸ *Ibid.*, p. 605.

simples de dizer que a política não é com ele depende de uma exigência precisa que consiste em querer-se mestre de suas escolhas. Exigência quanto a competência igualmente: quantos indivíduos engajados nas lutas políticas são levados a se pronunciarem sobre campos que eles não dominam perfeitamente, cuja complexidade escapa pelo contrário a seu entendimento? O devir histórico como produto da inconsciência coletiva...

Esta posição de retirada pregada por Gombrowicz conduz efetivamente a um outro tipo de responsabilidade, a do escritor ou do intelectual, verdadeiros *parapeitos* que deveriam ser os primeiros precavidos contra um certo tipo de inflação. Gombrowicz fornece as chaves de sua atitude ética em sua discussão a respeito do grande Chefe de Estado polonês, o Marechal Pilsudski, símbolo da resistência aos invasores comunistas e alemães. Após ter reconhecido a grandeza e a força de seu caráter, que faziam dele um ser fora do comum, Gombrowicz assinala igualmente a impotência de sua política: “Não cabe a mim julgar sua política — ainda que eu esteja disposto a crer que, mesmo se Churchill e Mussolini, ou mesmo Napoleão ajudado por Talleyrand, tivessem estado na época no comando da Polônia, eles não teriam podido fazer muito mais [...]”¹⁹. Mas sua crítica é principalmente orientada para o lado dos intelectuais que, imbuídos pelo ideal romântico polonês do “grande homem”, deixavam de considerar Pilsudski como um homem para fazer dele um “Messias”. Além do valor da pessoa em questão, é, pois, o fenômeno que interessa a Gombrowicz, seu desenvolvimento interno. A devoção era, segundo ele, o pior serviço a prestar ao militar. A análise retoma aqui um tema já abordado acerca de Hitler:

O que mais me chocou, no decorrer dos anos que se seguiram, foi a atitude de Pilsudski em relação com sua própria grandeza. [...] Ora, mesmo tratando os Poloneses sem muito respeito e como dominador, o Marechal era, no entanto, esmagado pela Polônia, em sua dimensão histórica, e ainda mais por sua própria missão — ela se lhe impunha, ele estava de joelhos diante desse Pilsudski-chefe que carregava em si²⁰.

Tais reflexões conduzem-me a tirar da obra de Gombrowicz a possibilidade de uma distinção proveitosa entre a autoridade e a soberania. O chefe desfruta de autoridade, mas não é soberano, pois permanece submisso a sua própria imagem no olhar do outro. Em termos hegelianos, é um se-

¹⁹ *Souvenirs de Pologne*. Paris: Christian Bourgois, 1984, p. 190.

²⁰ *Ibid.*, p. 72.

nhor dependente de seus escravos, tira seu poder do avassalamento dos indivíduos que o cercam: “Sem dúvida era grande — não o nego. O que me chocava a mim não era sua grandeza, mas a pequenez daqueles que se submetiam a ele com tanto zelo [...] era a facilidade com a qual a classe dirigente renunciava a seus direitos à crítica, ao ceticismo e — para empregar uma palavra mais justa — ao controle”²¹. Essas observações do jovem Gombrowicz explicam a atitude provocadora que adotará acerca da Cultura, desenvolvidas mais tarde com tanto rigor em seu *Diário* e em seus romances que se pode falar a propósito delas de uma verdadeira agonística, de uma arte verbal da guerra.

Elementos da agonística gombrowicziana

A agonística gombrowicziana elabora-se a contrapelo de duas “tentativas”: primeiramente, a crença (ou crédito) sob todas as suas formas, religiosas, políticas ou culturais; segundo, a moral do grupo, procedente do avassalamento do indivíduo ao olhar do outro. Assim, não somente a escritura de Gombrowicz enfrenta os discursos autoritários e os poderes políticos, mas empenha-se igualmente em desafiar poderes muito mais sutis, que, desde logo, poderiam parecer aliados do escritor: a tradição cultural, o leitor, os grupos e revistas literários, a solidariedade entre escritores, etc. A crueldade de Gombrowicz exerce-se contra tudo o que, pela censura direta ou pelo reducionismo, quer fazer com que ele não escreva mais, que abdique ou traia seu projeto de escritura (projeto cujo valor é, para o escritor, essencialmente subjetivo).

O principal inimigo de Gombrowicz é o representante, o recitante, aquele que está fundido num papel e não pode mais extrair-se dele, ou aquele que se ausenta como sujeito e deixa falar uma autoridade atrás de si. Há em sua obra uma contestação manifesta da palavra que se apóia num estatuto social ou imaginário, que tira seu poder do uniforme, da posição, do nível, da tradição, etc., de todo “eu” camuflado atrás de um “nós”. O escritor sente menos ódio por esta atitude do que cólera, raiva diante da redução do possível. Mas não é enraivecendo-se que ele a combate; ao invés de “fazer uma cena”, *ergue* uma cena, monta um teatro destinado a pegar na armadilha a palavra convencional, coloca o indivíduo em contradição com o discurso que ele tem e transforma em teatro suas pretensões à realidade.

²¹ *Ibid.*, p.193.

Acrescentemos que esse inimigo, Gombrowicz começa primeiramente a combatê-lo em si mesmo; é precisamente porque o reconheceu em si que o combate. Isso parece muito claro nos romances em que o personagem-narrador expressamente nomeado Gombrowicz ou Witold é mergulhado na inautenticidade tanto quanto os outros.

É necessário insistir em que a agonística gombrowicziana não é uma filosofia “anti”. É tentador transformá-lo em defensor de certas causas ou em franco-atirador que combate a forma, a ideologia, o poder, o nacionalismo, etc. Em 1968, a França quis fazer dele o herói da juventude libertadora, teve a má surpresa de aprender que nada tinha compreendido do estatuto da “imaturidade” em sua obra, que a “juventude” é uma noção íntima e física, até mesmo metafísica, uma força selvagem²², mas sobretudo não uma ideologia ou um conceito racional. Da mesma maneira, a crítica francesa do início dos anos setenta comprazeu-se em ver em Gombrowicz um destruidor da forma e da cultura do passado, sendo seus modelos eram Rabelais, Montaigne, Cervantes. Ora, nada é mais “formado” que um romance de Gombrowicz. Além disso, como o *Diário* atesta, o escritor mostra-se um leitor muito atento dos autores do passado. Impossível, portanto, fazer de Gombrowicz um anticultura, ou um antiforma. Anticatólico? É necessário ler algumas páginas do diário em que ele se confessa de acordo com esta doutrina. Mesmo comportamento de rejeição e de aceitação parciais diante do comunismo. Antipátria? Muitas páginas demonstram seu desejo de uma cultura polonesa realmente original. Antieducação? Certas passagens de *Ferdydurke* criticam a escola, efetivamente, mas jamais o autor incita (como o faria um polemista comum) à reforma da educação e à instauração de programas destinados a eliminar a “cocorocação” e o condicionamento. Tais proposições, é possível imaginar, enfureceriam o escritor, como aliás qualquer palavra que não se destina a um sujeito, mas a uma espécie de entidade abstrata e coletiva. Contra a ciência? Só estrategicamente, e por necessidade de proteger a liberdade.

Em todas as polêmicas conduzidas por Gombrowicz, a questão central permanece a do sujeito do “quem fala”. Já insisti no fato de que o “ego”

²²A “juventude” em Gombrowicz é uma função, é o Outro do sistema, mas esse papel é também desempenhado pelos criados e domésticos. Num artigo muito interessante sobre esse assunto, Jean-Marie Benoist aproxima esta função da do “selvagem” em Rousseau do segundo *Discurso sobre a origem da desigualdade*: o selvagem rousseauiano e a empregada gombrowicziana aparecem como o “buraco” do social, não o contrário da civilização, mas seu impensado. Sua figuração (nesses dois autores) equivale a um levantamento da barra entre o Inconsciente e o Consciente (“L’ancillarité chez Gombrowicz”. In: *Cahiers de L’Herne*, 1971, p. 235-236).

defendido por Gombrowicz nada tem de ego humanista e psicológico, mas que o escritor tampouco cai no excesso contrário que consiste em apagar todo sujeito ou toda consciência. O sujeito gombrowicziano é agônico no sentido em que poderia equivaler ao “Ser” do qual Heidegger assinalava o esquecimento com a invasão da técnica: resistência à instrumentalização. Pois tal é, na base, o modo de agir de todos os poderes, políticos, religiosos e intelectuais: começam primeiramente por fazer com que o sujeito experimente a sensação de sua falta, de sua fraqueza, de sua insignificância, de seu erro; assim, o poder religioso dirá ao ser humano que ele é culpado e mortal e que, se quiser ser salvo, deve ligar-se a tal crença; o poder cultural interdirá ao sujeito pensar por si mesmo, trata-lo-á como ingênuo ou ignorante e obriga-lo-á, antes que lhe seja consentido um desejo pessoal, a examinar o conjunto da tradição (tal é, grosso modo, o sentido da intervenção de Pimko diante dos escritos de Jojo); o poder nacional, enfim, fará crer num supersujeito abstrato (ou polonês) criado pela história, com o qual o indivíduo deve identificar-se e ao qual deve submeter-se, sob pena de ser considerado traidor ou desertor. O primeiro gesto de todo poder é impressionar e opor ao indivíduo a massa compacta dos crentes e, com eles, o conjunto das atitudes a adotar para fazer parte dela, para não ser um *lixo*, uma entidade isolada e inútil. Parece-me possível afirmar que um dos resultados mais notáveis dos escritos de Gombrowicz é revelar o mecanismo da crença, esclarecendo por qual sacrifício do sujeito individual pode constituir-se esse sujeito coletivo fantasmático, tirânico e, mais cruelmente ainda, estrangeiro, até mesmo hostil ao sujeito singular.

A arma da paródia: *Trans-Atlântico*

Não há para Gombrowicz diferença essencial entre os sistemas privados e os sistemas públicos, entre uma relação com outra pessoa e uma relação com conjuntos maiores. Se alguém não chega a libertar-se de guerras miméticas restritas (em família, no trabalho, entre amigos...), como pode pretender libertar-se de sistemas muito mais complexos? Os romances colocam continuamente essa equivalência entre as guerrinhas pueris (na escola, entre associados) e as “grandes guerras” que cada um julga “verdadeiras”, mas que são fundamentadas sobre os mesmos mecanismos e as mesmas funções. *Ferdydurke* prestar-se-ia a esse tipo de análise, mas escolhi analisar *Trans-Atlântico* para evidenciar certos aspectos (bem parciais, na verdade) do trabalho efetuado por Gombrowicz sobre o material histórico.

Gombrowicz escreveu sobre o *Trans-Atlântico* que este foi seu livro mais

corajoso²³. Como se manifesta essa coragem e como a interpretaremos? Que se pense em primeiro lugar que Gombrowicz, no entanto pobre e isolado, tenha arriscado atrair a rabugice do único grupo capaz de sustentá-lo, a imigração polonesa, mais que ganhar seus favores apostando na solidariedade. *Trans-Atlântico* é uma obra oriunda da solidão que não faz nenhuma concessão ao espírito de comunidade. Essa recusa de subscrever o “estilo polonês” é mais polêmico na medida em que se increve no quadro do pior drama encontrado pela nação polonesa, a segunda Guerra Mundial. Acerca da pátria, *Trans-Atlântico* é legível como um panfleto: Gombrowicz acerta as contas, através de sarcasmos e anátemas, com a Polônia que conheceu e a emigração polonesa que é sua realidade desde sua chegada a Buenos Aires. Em segundo lugar, sua simbolização do destino da Polônia durante a guerra, mais que traçar a via ao discurso vitimário, faz dos poloneses os únicos responsáveis pelo desastre que conheceram. Enfim, esse retrato implacável assume o feitiço, no plano estilístico, de uma paródia da única forma literária exclusivamente polonesa, o barroco *sarmate* (sua linguagem oral, enfática e amaneirada), bem como de motivos e símbolos, como o *kulig*, o duelo, a caça com acramento, etc., presentes numa obra emblemática do romantismo polonês, *Pan Tadeusz*, de Mickiewicz.

Encontramos nessa escolha estética operada por Gombrowicz o índice de um outro tipo de coragem, menos aparente, mas muito mais essencial que aquela de inscrever-se como rebelde provocador. Essa coragem, eu a definiria como uma *incorporação do mal*. Que quer dizer efetivamente parodiar? Há na paródia um afastamento, por certo, mas ele não se efetua pelo modo da separação (como na sátira, por exemplo) entre si e o outro: ele supõe, pelo contrário, um momento de identificação com o modelo subvertido. A paródia permite ao sujeito ao mesmo tempo ser e não ser. A divisão só ocorre, portanto, entre ele e seu inimigo, mas bem no interior dele: a fissura paródica inscrever-se-á na própria voz do sujeito, marcada de duplicidade.

Se nos restringíssemos ao Gombrowicz provocador que acerta as contas com a Polônia, isso nos conduziria a uma figura de narrador ativa e autoritária. Conhece-se a forma daqueles romances que se contentam em denunciar, que procedem por retratos-caricatura e descrições desvalorizadoras, que instalam um narrador judicatório capaz de esclarecer a besteira e o ridículo dos *outros*. Tais romances, embora provoquem, solicitam a solidariedade de um certo tipo de leitorado disposto a identificar-se com o narrador, por cuidado em contar entre os “inteligentes” ou

²³ *Dziennik*, t. 1, p.227.

pela atração narcisista que pode representar a postura do dissidente, do rebelde, do *outsider* (levado por esse tipo de identificação, o leitor esquece frequentemente o preço a pagar por representar tal postura em seu próprio nome, e não por procuração). Para um escritor que recusa identificar-se, por exemplo, com os modelos culturais de seu país, julgados por ele medíocres, o método consistiria em julgá-la de um ponto de vista externo, por meio de uma forma tomada de uma cultura forte que seria para o escritor a penhor de sua superioridade, uma maneira de olhar de cima sua própria cultura detestada e de dessolidarizar-se dela.

Para Gombrowicz, tal método é a confissão implícita de uma fraqueza denegada. Alinhando-se ao lado dos poderosos, o indivíduo arroga-se uma força nascida fora dele e impede-se assim de ter acesso a sua própria. Bem diferente é a aposta de assumir e de reivindicar sua fraqueza, sua vergonha, sua falha-a-ser como pontos de partida da individuação e da soberania. Dito isso, outras armadilhas apresentam-se então, aquela, por exemplo, da complacência (“não estou tocante em meu drama?”), ou ainda a do pedido (“diga-me que existo, que valho a pena”). Entre esse dois escolhos, Gombrowicz traça seu caminho e chama seu leitor a segui-lo. Evoco o leitor nesse ponto preciso da reflexão para que se tenha a medida dos efeitos da coragem narrativa de Gombrowicz. Pretendo sugerir que o mais intolerável em seus romances não é a dose maciça de sarcasmo que neles circula, mas o fato de que o sujeito de enunciação - polarização do *etos* do romance - só se apresenta neles alienado, perdido, desmembrado, sendo seu único poder o de continuar a contar sua história. Torna-se impossível tirar uma moral positiva desses textos. Aqueles que o tentassem não o conseguiriam senão pela denegação, justamente, de uma dor com a qual não querem sobretudo identificar-se. A imagem de um Gombrowicz voltairiano, zombador e juiz de seu tempo, é muito mais tranquilizadora que aquela que nos leva a considerar que sua lucidez frente ao poder não foi adquirida senão por ter ousado assumir seu próprio mal, sua perversão, seu estado de alienação.

Se existe uma saída possível dos sistemas e dos discursos alienantes, esta não se pode fazer para Gombrowicz senão do interior; se existe uma maturidade, esta não pode ser atingida senão através do reconhecimento da imaturidade; se a voz do Outro pode imiscuir-se nos sistemas fechados e fazer-se ouvir, isso pode ser o fruto da repetição do Mesmo. É assim que o sujeito gombrowicziano se responsabiliza em relação às formas que o precedem, o atravessam e informam, afetam, limitam sua subjetividade. Em *Trans-Atlântico*, o narrador, por mais revoltado que seja, traz em si todos os males da Polônia. As blasfêmias e anátemas preferidos veleidamente sobre a Pátria e seus representantes não o empedem de

sucumbir, também ele, aos efeitos dos sistemas que odeia. Na medida em que esses sistemas vêm a seu encontro, cercam-no, definem-no, colam-se em sua pele, não pode pretender manter-se longe deles. A respeito de seu romance, Gombrowicz não escrevia: “Se ataco a Forma polonesa, é porque ela é a minha forma ...”²⁴? A paródia responde, portanto, por uma preocupação ética, aquela que tem o sujeito de encontrar sua parte da sombra, de *repetir* o mal até que no seio da repetição alguma coisa diferente se profile. Mas essa *discrepância* que acarreta a recepção do texto como “paródia”, o que é então que a torna perceptível? Se a diegese não conduz o ator-narrador a nenhuma espécie de redenção, como se chega a postular a soberania desse dizer romanescos? A resposta não é simples, mas requer uma distinção teórica entre a voz *narradora* e a voz *narrativa* (ou “voz do romance”). A soberania só tem lugar de exercício no poder de simbolização demonstrado pelo romance, além do dizer explícito do narrador, como se fôssemos levados a ler entre as linhas ou às avessas de seus enunciados, freqüentemente marcados de má-fé, de cegueira e de contradições. Em última análise, nenhuma salvação espera o narrador, mas, simultaneamente ao enunciado de suas misérias, adquire forma a voz de uma resistência que continua a recitar, *apesar de tudo*, e que durante o caminho nomea seus inimigos.

Todo *Trans-Atlântico* é construído sobre a discrepância, o entre-dois, a simetria. Não se contam mais as passagens em que o narrador se vê face a um dilema. A oposição entre o *aqui* (à Argentina) e o *lá* (à Polônia) é onipresente. Witold está dilacerado entre o Pai e o Filho, entre a independência e o avassalamento. É continuamente utilizado como mensageiro ou mediador entre os partidos em litígio. Até o título, *Trans-Atlântico*, que marca com seu hífen esta figura do entre-dois. Essa tensão encontra-se igualmente entre seu dizer e seu fazer: sistematicamente, quando pronuncia seu querer-ser ou seu querer-fazer, faz imediatamente o contrário. Encontra-se já essa discrepância em *Ferdydurke*: “Quis protestar, mas em lugar disso, dobrei o joelho”²⁵. Cabe, pois, ao leitor interpretar esses distanciamentos que o romance faz ver através da voz do narrador, mas cuja motivação escapa a este último (o que cria freqüentemente, aliás, o efeito *burlesco* dos romances de Gombrowicz). A *dupla coação* é uma das figuras que permitem compreender a complexidade dos sistemas relacionais que atrelam o narrador às demais personagens que os levam para situações completamente absurdas. Há dupla coação quando um indivíduo se encontra diante de duas injunções que, embora ambas sejam necessárias, se excluem

²⁴ *Op. cit.*, p. 45.

²⁵ *Ferdydurke*, p. 287.

mutuamente. Não menciono no caso senão os dois principais sistemas alienantes que investem Gombrowicz narrador: a relação com as autoridades polonesas concentradas na Legação e a relação com os empregadores da Sociedade eqüestre e canina. Witold deve recorrer à Legação para não ser submetido ao opróbrio reservado aos desertores. Deve justificar sua decisão de não retornar à Europa onde acaba de estourar a guerra. Já no início, a duplicidade se instala entre seus compatriotas e ele, ditada pela vontade de salvar a pele. Na Legação, um balé maluco se cria entre o Ministro e Gombrowicz, em que se passa do desprezo ao louvor, do avassalamento (“caí de joelhos”) à rebelião (“mando-o para o inferno”). Gombrowicz afirma-se como escritor, o Ministro propõe-lhe uma magra quantia para que ele desapareça, Gombrowicz responde que não é somente um escritor, que é Gombrowicz, mas o ministro não ouve, passa a preocupar-se e a falar da guerra, depois se dá conta de que se abandonou a confidências diante desse “merdinha”, o que o leva a retificar seu discurso, pois, a partir do momento em que falou com esse merdinha, este cessa de sê-lo para tornar-se importante. Ei-lo, portanto, lançado num elogio ditirâmico do “grande escritor polonês” e logo lhe confia a nobre tarefa de representar a Polônia. Gombrowicz está consciente da mentira que condiciona esse reconhecimento, mas é ao mesmo tempo sensível a ela, pois luta há muito tempo para ser reconhecido. E também, tem o dinheiro... esse dinheiro presente quase em cada página do romance, verdadeiro símbolo do poder. É assim que insensivelmente Gombrowicz se encontra numa recepção organizada “em sua homenagem”, mas que servindo em primeiro lugar para magnificar, passando pelo “grande escritor”, uma Polônia ferida no sentimento de sua grandeza ofendida (pois lá, os tanques alemães começam a invadi-la). Mas os argentinos também trouxeram seu “gran escritor” e ali estão os dois escritores erguidos um contra o outro como animais de feira, sujeitos ao imperativo de grandeza imposto por sua comunidade. Gombrowicz perde o certame oratório, é apanhado na ratoeira, sob os olhares desaprovadores dos convivas e começa a andar de um lado para um outro fulminando. É a entrada de Gonzalo que lhe permite sair do círculo infernal, mas logo vê-se associado a esse *puto* que o conduz em direção à inversão, faz resplandecer para ele os encantos da Filistria. Esse encontro mergulha o narrador numa nova série de dilemas que exacerbam sua rebelião contra a Pátria, fazem-no encontrar sua vergonha (o desejo ilícito pelo Filho) e o desviam de sua identidade de escritor.

Simultaneamente, a necessidade de dinheiro levou Gombrowicz a solicitar a proteção de três associados da Sociedade eqüina e canina. Após complexas discussões que dão uma idéia do caráter patológico de seu sistema relacional, os associados o filiam. A entrada de Gombrowicz no universo

da Sociedade é a oportunidade de uma carga sarcástica contra a burocracia, não somente em seus aspectos exteriores (mediocridade dos gestos feitos, tédio dos corpos sentados, onnipresença dos objetos que entulham o espaço e submergem o humano), mas sobretudo em sua dimensão relacional: fiscalização recíproca, clima paranóide, submissão à letra da lei (como na Legação, a ata dita o comportamento dos protagonistas). A leitura histórica de Gombrowicz é perfeitamente clara. Os três associados representam cada um uma classe social: Barão, a aristocracia em declínio, Pickal, a plebe tornada burguesia, e Ciumkala, os camponeses também convertidos ao capitalismo. São os Negócios que os unem um a outro indissolavelmente, mas também antigos litígios não resolvidos. Sua associação é vivida no modo da coação: cada qual desejaria livrar-se dos dois outros, mas não o pode, pois sua existência depende deles. Esse contrato-conflito irá exacerbar-se até sua apoteose encontrada no aparecimento de uma quarta personagem que se imporá com a força de uma nova lei fundada sobre o terror: o Contabilista. Esse último faz eclodir a lógica totalitária da Sociedade. O retrato que dele faz Gombrowicz corresponde em todos os pontos à análise que fazia de Hitler. O Contabilista, “o melhor homem do mundo”, transforma-se em monstro, levado pelo medo, pelo ódio e pela suspeita nutridos no seio da Sociedade. O capítulo XII conta como Gombrowicz se vê apanhado na armadilha da Ordem dos Cavaleiros da Espora conduzida pelo Contabilista. A regra dessa Ordem é a seguinte: “Executarás minhas ordens e zelarás para que os outros as executem escrupulosamente. Não tentes fugir nem trair, serás Esporado, e se pressentires a menor veleidade de trair ou de fugir em um de teus Companheiros, espora-o! Deixa de fazê-lo, e é a ti que um outro esporará”²⁶. O clima de terror é tão poderoso que os membros da Ordem não têm mais possibilidade de fazer o gesto aparentemente mais simples: retirar-se da circulação, virar as costas e ir embora. A alta fiscalização recíproca impede, mata no ovo qualquer ato de autonomia: “Eu não entendia nada: como era possível que eu fosse mantido prisioneiro por Amigos? E numa prisão cuja porta nem sequer estava fechada a chave: teria sido suficiente levantar-se e ir embora. Mas eu tinha medo de ser submetido novamente à Espora, e permaneci sentado lá, imóvel e silencioso. Sentado como os outros”²⁷. O desejo de Terror e de Força é claramente analisado nestas páginas como uma reação à fraqueza real do Contabilista, denegada: esquecer sua própria fraqueza nutrindo-se do medo do outro, este é o processo evidenciado por Gombrowicz, não somente

²⁶ *Trans-Atlantik*. Warszawa: PIW, 19.., p. 936.

²⁷ *Ibid.*, p. 937.

neste episódio, mas em todo o romance.

Mas o mais interessante para nossa análise, que procura definir as “armas do texto” em sua luta contra os sistemas e discursos opressores, é também observar como o narrador se desprende de uma tal situação de dupla coação. Isso nos diz muito sobre o fazer estético de Gombrowicz. Como vimos, seu ponto de vista crítico não poupa o narrador, mergulhado tanto quanto os outros na alienação: mesmo se ele conserva certas qualidades analíticas que lhe dão a ocasião de revoltar-se, mesmo se *sabe* sua alienação, falta-lhe ainda um *fazer* conseqüente a esse saber. Ora, no episódio da Ordem da Espora, Witold consegue escapar recorrendo ao único procedimento acessível face à dupla coação: a “prescrição do sintoma”²⁸. Trata-se de inverter o efeito da dupla coação duplicando sua injunção, ao passo que opor-se a ela frontalmente só teria como efeito reforçá-la. Em outros termos, é necessário apanhar o senhor na armadilha de sua própria injunção, o que o narrador faz propondo matar o Filho, levar o horror a seu auge cometendo um crime gratuito, “sem outro motivo que o Terror nu”:

Foi este meu conselho. Se tivesse sugerido uma diminuição do Horror e da Dor, ter-me-iam tomado por traidor e esporeado. Mas como os incitava a aumentarem o Horror e a se lançarem em alguma Ação, ninguém ousava opor-se a minha Proposta [...] o primeiro que recusasse minha Proposta paga-lo-ia logo com uma esporada, pois isso teria sido confessar o receio que lhe inspirava o Horror²⁹.

É o que lhe permite deixar o porão, pretextando a missão a cumprir, para em seguida escapar.

Nesse contexto, a perversão coloca-se a serviço da verdade. Mas não será assim que se elabora a ficção gombrowicziana quando, desdobrando sua parodização, ela desposa o movimento do mal, dobra o processo de alienação para justamente ultrapassá-lo, para permitir ao sujeito dissociar-se dele, como se a verdade não pudesse ser atingida diretamente, mas se tornasse um efeito desse processo de extração? O narrador gombrowicziano é prisioneiro, e pode-se duvidar no final que ele conheça um dia o estado de liberdade, mas entretentes, seu contar terá permitido pôr a nu os mecanismos do avassalamento e do poder, de maneira mais eficaz sem dúvida do que o teria feito o ataque frontal e a denúncia oriunda de um ponto de

²⁸A esse respeito, ver Watzlawick, P. et alii. *Une logique de la communication*. Paris: Seuil, 1972.

²⁹*Trans-Atlantik*, p. 943.

vista externo. A paródia permite igualmente voltar a tocar um clássico da literatura polonesa, o *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, para deslocar seus significantes, pois o avassalamento do imaginário é tão catastrófico quanto a submissão política. A paródia é uma forma de reconhecimento amoroso que encontra entretanto sua plena expressão na irreverência.

O teatro da crueldade contra o melodrama da História

O tom n' *A pornografia* é totalmente diferente. O romance desenrola-se ao sul de Varsóvia, em 1943. A Polônia é invadida pelos alemães. Vários comentadores têm visto nessa situação apenas um “pano de fundo” para o assunto principal do romance, a sedução exercida pelo narrador e Frederico sobre os dois jovens Hênia e Karol. Uma tal asserção é de visão estreita e eu gostaria de demonstrar que essa ocupação e a resistência que ela acarreta constituem mais que um quadro referencial. O agir dos protagonistas não lhe é estranho. O próprio narrador salienta o tipo de coação que resulta dessa situação, num comentário que se segue ao anúncio de uma “visita”, a de um chefe importante da resistência polonesa:

Atrás dessa “visita”, toda uma rede estava estendida na sombra, que nos encerrava juntos opondo-nos uns aos outros — a clandestinidade. Ninguém mais podia dizer senão aquilo a que estava autorizado — o resto convertia-se em um silêncio, pesado e grave, e em suposições arriscadas. [...] de súbito senti-me como apanhado na armadilha nessa tranqüila morada³⁰.

Com a chegada de Siemian, é a História que faz sua entrada no solar de fidalgo e o efeito é imediato: o que era um agrupamento de amigos torna-se uma associação de cúmplices (portanto, de traidores potenciais), os protagonistas se vêem pegos num desses sistemas relacionais fechados que todos os romances de Gombrowicz apresentam, e cuja característica essencial é aprisionar as personagens e entravar sua liberdade. Em tais sistemas, todos os gestos e não-gestos são codificados, cada um é submetido ao olhar do outro. O modelo lógico que esses sistemas impõem é aquele, como já vimos, da *dupla coação*. É evidente que para o narrador e Frederico a única porta de saída consistirá em criar um espaço de clandestinidade no pró-

³⁰ *Pornografia*. Warszawa: PIW, 19... p. 1070-1071. As referências seguintes, entre parênteses, são todas tiradas desta obra.

prio seio dessa clandestinidade “oficial”. Mas todas as suas escolhas, em última análise, harmonizar-se-ão “na prática” com os imperativos da resistência, sendo a injunção maior liquidar Siemian, o que eles farão com a ajuda dos jovens, dotando seu gesto de uma outra significação somente por eles conhecida.

Essa é a situação diegética narrada. Não podemos, entretanto, ater-nos a essas observações, é necessário também atentar para certas subtilidades dispostas pela voz narrativa. É assim que o pano de fundo fornecido pela guerra e pela ocupação adquire um alcance muito mais geral do que a sorte reservada aos protagonistas. Desde o início do romance, o narrador simboliza os efeitos da situação insistindo no caráter prescrito das realidades que evoca, como se os nomes que ele utilizava para construir uma referencialidade se tivesse esvaziado de sua substância: “ex-Polônia”, “ex-Varsóvia”, “ex-bares”. Esse traço do prescrito não toca só os lugares, mas também os gestos, descritos pelo narrador como formas conservadas apesar de se encontrarem esvaziadas de qualquer realidade: “tentávamos continuar a ser artistas, escritores, pensadores... retomando nossas antigas conversas, nossos ex-debates sobre a arte...” (p. 985). Nesse contexto, pode-se prever que os valores enunciados a seguir, que formam o conteúdo das discussões em questão, estejam também ameaçados de esvaziamento: “Deus, a arte, o povo, o proletariado” (série retomada três vezes em duas páginas). A repetição dessas palavras-chave contribui para mostrar, pela remastigação, sua monotonia, sua irrealidade.

A situação do romance não é, pois, apenas histórica, é também “historial”: concerne à relação dos sujeitos com o sentido, com o Ser, através da linguagem que está aqui ameaçada de gangrena, minada em suas fundações (metafísicas, teo-teleológicas). Essa mutação dos valores afeta a percepção que o narrador constrói da realidade, mesmo das coisas mais concretas, como as paisagens (“[...] uma debilidade repentina acabava de afetar a paisagem e de novo pareceu-me que tudo, permanecendo o mesmo, era ao mesmo tempo diferente” (p. 993-994)), os gestos:

[...] a perversidade dessa excursão [de carruagem] tocou-me de repente, pois tínhamos como que saído de uma imagem de Épinal — uma foto morta do velho álbum de família — e na colina o veículo prescrito era visível de muito longe, o que tornava a região particularmente irônica, de uma desdenhosa crueldade. A perversidade de nossa viagem defunta comunicava-se com a paisagem azulada que insensivelmente girava e mudava à medida em que lentamente avançávamos (p. 995).

A palavra das personagens parece também estiolar-se, como se ela passasse ao lado de sua verdadeira referencialidade: “Frederico conversava da maneira mais amável do mundo com a senhora – mas não seria para não dizer *outra coisa* que ele mantinha essa conversa banal?” (p. 995) Encontra-se um grande número de observações desse tipo na primeira parte do romance. Pode-se ler nisso uma menção da vacuidade do dizer convencional, de uma palavra que esconde suas verdadeiras intenções, mas essa interpretação não cobriria senão a camada mais superficial do fenômeno. Seria preferível falar de uma disjunção radical entre a linguagem e o Ser, de uma percepção pelo narrador da morte de um universo de significação coerente³¹. Os protagonistas estão diante de uma crise maior no plano histórico: essa “outra coisa” faz-se valer, não como autenticidade que mascararia a convenção, mas como um *nada*, a apercepção de um porvir ainda não nominável: é, para retomar uma expressão de Lyotard, uma “frase em suspenso”. O narrador *não sabe* o que pode advir, o próprio Frederico, demiurgo por excelência, não conhece suas intenções, embora tudo fosse intencional: “ele não conhecia senão o início de sua intenção” (p. 1060).

Essas observações dependem, é claro, da percepção subjetiva do narrador, fornecida numa enunciação sutil em que a interoceptividade (ou visão interior) se elabora diretamente na exteroceptividade (percepção da realidade exterior). Para quem senão para o narrador o ritual da missa, na primeira parte, desmoronou para perder-se na indiferença do cosmos? E no entanto, o fato é relatado no modo da objetividade! Concluir-se-á que a ficção gombrowicziana só expõe um simples delírio do domínio da psicologia do narrador? Ainda assim, seria limitar o alcance do texto, ignorar que existe um partido em Gombrowicz em prol do realismo, mesmo que seja acometido pelo fantástico, pelo grotesco, ou ainda pela distorção narrativa que constitui toda a arte d’*A pornografia*. “O que acontecia aqui de horrivelmente significativo não se deixava entretanto compreender, decifrar até o fim. O mundo girava num sentido imprevisto, estranho” (p. 1023-1024). É realmente o mundo que “gira”, e com ele o espírito do narrador que procura suas balizas, mas esse desaparecimento das balizas é um fato historial irredutível unicamente à consciência do

³¹Elaborei num outro texto essa questão da queda da Lei - ou da Referência - em *Pornografia*: “L’agent double du réel (le démoniaque gombrowiczien)”. *Revue des sciences humaines*. Lille, n. 234, avril-juin 1994, p. 159-177.

narrador. Se ele próprio é por vezes tentado a classificar essa estranha fenomenalidade na seção “loucura”, é verdade que, a partir do momento em que ela é percebida por alguma outra pessoa, ela não é mais inteiramente do domínio da loucura. Deve-se também lembrar que o realismo de Gombrowicz não é o da “coisa-em-si”, mas da “coisa-para-si”, e que seu material é o tecido simbólico em que se escreve a relação dos seres com as coisas e com os outros. O terreno de investigação de Gombrowicz é aquele em que se trava o conflito entre a Forma e o Informe; esse terreno não está em nenhuma outra parte senão na psique e na linguagem humanas. Entretanto — e é o que conta para nossa reflexão — o conflito intersubjectivo gera real, materializa-se, por exemplo nas guerras, nas torturas, no assassinato.

Avançar-se-á na compreensão da leitura da história pelo escritor examinando o motivo da *teatralidade* que atravessa todo o romance. Sempre sob o signo do “equivocidade encafuada nas coisas”, encontra-se esta descrição da velha morada de Hipólito:

A casa, branca, de um andar, em forma de mansarda, [...] que nos atordoou como uma aparição de um outro tempo, do tempo findo do pré-guerra... em sua antigüidade inalterada, parecia nos mais verdadeira que a guerra..., mas ao mesmo tempo o sentimento de que não era verdade, de que ela discordava da realidade, fazia-lhe adquirir a nossos olhos o feitio de um cenário de teatro... — enfim, a casa, o parque, o céu e os campos tornaram-se ao mesmo tempo teatro e verdade (p. 996).

Isso para o “cenário”, mas, mais adiante, essas observações sobre o aspecto teatral das coisas concernem à situação vivida pelos protagonistas, mais particularmente no quadro das atividades clandestinas. A alusão ao teatro, nessas passagens, é claramente associada a um julgamento avaliativo pejorativo. Assim, por ocasião da entrada em cena de Siemian, o narrador é dividido entre a consideração do sério do negócio e sua rejeição como “sério de pacotilha”:

Eu sabia o risco que ele nos fazia correr e entretanto não chegava a dominar um vago sentimento de desgosto por todo esse cenário - a ação, a resistência, o chefe, a clandestinidade - bazar tirado de um mau romance, encarnação tardia de sonhos de juventude mais ou menos loucos. Teria preferido, para estragar nossos jogos, qualquer coisa, mas não isso, não isso. A nação e todo o seu cortejo de

romantismos constituía par mim uma mistura absolutamente imbebível, inventada para meu tormento³².

Mais adiante, no momento em que desta vez se trata de liquidar o chefe invadido pelo medo, Witold comenta: “senti passar o sopro teatral da conspiração patriótica” (p. 1087). Um pouco mais adiante, acrescenta: “Por que era necessário que a verdade de nossa luta contra o inimigo e o invasor surgisse nesse traje ridículo — quão humilhante e insuportável! — como que tirado de um velho melodrama, e entretanto marcado de sangue e de morte, uma morte de verdade!” (p. 1088) Como se vê, o narrador não questiona “a verdade de nossa luta”, mas unicamente a forma que ela adota, seu lado programado, seu caráter *kitsch*, ou seja, o gozo convencional de personagens que, ao invés de inventarem um estilo novo, se comprazem na identificação com papéis e com paixões já codificados pela cultura, obedecem a programas narrativos canônicos num movimento em que o real é organizado em função dos imperativos do imaginário, ao passo que Gombrowicz procura precisamente o contrário: ocasionar uma transformação do imaginário expondo-o à contínua movência do real. A hostilidade do narrador precisa-se algumas páginas mais adiante numa descrição de Hipólito que está afiava facas:

Meu Deus! Esse pobre gordo transformado em assassino e preparando-se para degolar era um perfeito palhaço, e repentinamente o ridículo de nossa situação, de nós, pessoas bem educadas, tão desajeitadamente enterradas até o pescoço nesse assassinato, fez-me ver todos esses preparativos como uma cena representada por uma trupe de amadores, muito mais cômica que perigosa [...] Essa tarefa, era preciso levá-la a cabo — mas como já estávamos cansados, desgostosos com o melodrama da História, sedentos de ar puro!

Ao teatro oferecido pela ação política opõe-se o “teatro” erguido por Witold e Frederico. Este último é freqüentemente designado como “ator” e “diretor”. Ele “fez teatro” em sua juventude. Esse paradigma é essencial para a compreensão geral d’*A pornografia*, mas o âmbito do presente artigo obriga-me a reduzir seu alcance a suas repercussões sobre o “pensamento

³²*Pornografia*, p. 1071. Mais adiante, a propensão do narrador em ver no ser-imaginado somente parecer adquire uma expressão humorística, nas linhas em que apresenta Siemian: “Tinha o ar de um oficial - o que ela era, aliás - oficial de cavalaria [...]”. Esta pequena incisa tem algo de perverso: deixa entender que Siemian tem primeiramente o *ar* de um oficial, que o é apenas secundariamente, por identificação com seu próprio papel.

político” do romance. O teatro organizado pelos dois atores principais é continuamente imantado e animado por seu desejo de *outra coisa*, pela tensão que os conduz a rejeitarem o *déjà vu* para ver cumprir-se um impossível: seu encontro erótico com o mundo dos jovens. O gozo buscado aqui é estritamente *estético* (no sentido kierkegaardiano). Aliás, é evidente que Witold, o narrador, retém dos acontecimentos, dos seres e das coisas apenas sua dimensão estética, sensível a qualquer *dissonância* entre as formas, os discursos e a realidade física dos indivíduos. Seu julgamento repousa nos índices proprioceptivos do prazer e do desprazer, da excitação e da repulsa. Sua rejeição agressiva da “realidade” que lhe é imposta não tem outro motivo: esta “realidade” é um teatro que teve sua época, ela faz dele um ser feio e envelhecido. Inversamente, o “teatro da crueldade” de Witold e Frederico perverte a lei que rege a cena oficial com o objetivo de fazer com que tenham acesso a uma outra cena, a de seu desejo: cena em que se elabora, a partir de sua vergonha, um gozo regenerador, lugar “sagrado” que lhes permite transformar sua feiúra em graça e em beleza. Essa atividade, a meu ver, duplica ou simboliza um dos projetos confessos do romance, o de “renovar o erotismo polonês”³³, não que o texto forneça ao leitor novos modelos sexuais (não estamos em terreno positivista!): é o poder simbólico que aqui é renovado, na própria base dessa nova realidade criada pela guerra, que arrastou o sujeito para confins inexplorados, que o tirou dos quadros convencionais que regem as relações sexuais para obrigá-lo a enfrentar a parte obscura do erotismo.

Conclusão

Ao término deste percurso, e apesar de seu caráter fragmentário, eu faria algumas importantes sublinhas. Parece justo afirmar que todas as ficções de Gombrowicz fazem a pergunta: como pode dar-se o acontecimento do encontro com o outro? Interrogação que acarreta o questionamento do elo comunitário. Em *Ferdydurke*, Mientus deseja um contato com o “moço da quinta”, por vergonha de si mesmo, sem dúvida, e por fascinação por aquele corpo do qual ele fantasma a perfeita adequação ao real, mas é também impelido pelo desejo de fazer cair as barreiras, de romper a impermeabilidade da divisão das classes. Sua transgressão provoca uma mini-revolução e seria possível efetuar uma leitura socio-histórica da aventura de Mientus, com a condição de não reduzi-la a uma crítica da aris-

³³Ver *Dziennik*, t. 2, p. 153.

toocracia e a um projeto de emancipação da classe camponesa. A comunidade visada por Gombrowicz é demasiadamente pessoal para ser generalizada; é da roupa das convenções que suas personagens procuram despojar-se, mas em nenhum de seus romances eles chegam em fim de contas a um estado de autenticidade: a relação entre Mientus e o moço de quinta é um puro mal-entendido. Em *Trans-Atlântico*, o narrador leva um pouco mais longe o desejo de Mientus, dando-lhe desta vez uma simbolização mais diretamente política: o Filho impõe-se como superação do Pai (ou da Pátria). Entretanto, essa passagem é vivida no dilaceramento e não tem nada de um programa positivo; à estrutura sacrificial prevista pelo Pai opõem-se a dança e o riso do Filho, mas o parricídio jamais está longe, que faria soçobrar radicalmente a ordem simbólica. É n' *A pornografia* que o assassinato intervém como adjuvante para o encontro, de outro modo impossível, entre os dois adultos e os dois jovens. Aqui ainda, o trágico do romance desdobra-se na separação estanque entre dois universos, num desejo de contato impossibilitado pelas formas sociais. *Cosmos*, do qual eu nada disse, também encena essa impossibilidade de contato com o outro. Eu não quis tentar uma leitura socio-histórica que tivesse explicado essa impossibilidade fazendo-a derivar de um estado particular das relações sociais no universo niilista da modernidade. Antes de extrapolar e de criar redes intertextuais, importava levar em conta a elaboração significativa do texto de Gombrowicz e de ater-se, como ele prescreve, aos mecanismos mínimos da interindividualidade. Ora, parece-me agora possível sustentar que o encontro com o outro, no universo de Gombrowicz, passa primeiramente por uma desconstrução das convenções relacionais, por um reconhecimento pelos protagonistas de uma fratura entre o real e a subjetividade, de uma falha-a-ser que faz do Outro a única mediação efetiva. A comunicação não passa de uma tagarelice “para não dizer outra coisa”, mas esta outra coisa não tem conteúdo específico nem sequer referencialidade: em Gombrowicz, aparece pela via da perversão, pelo “canal do pecado”, em outros termos, como um buraco, um arrombamento “cometido em comum” e tornado real, o espaço de um instante, por um efeito de reconhecimento recíproco por parte dos protagonistas. É no âmbito desse *jogo* consentido que caem as máscaras e que pode ocorrer aquela “comunicação forte” de que falava Bataille, que ele também designava, à maneira de Gombrowicz, como um estado de *nudez*: informe gozo irreduzível ao ego isolado, e obtido pelo jogo da pura forma. Para finalizar, esta encenação tende a sugerir a mais escandalosa das verdades: que nosso gozo, digam ou acreditem o que quiserem, se desdobra sobre o fundo de um indescritível horror.

Traduzido por Cássia Ducati e Ignacio Antonio Neis