

## TRADUZIR-SE: DIÁRIOS DE GOMBROWICZ

Olga Kempinska  
Universidade Federal Fluminense

### RESUMO

Partindo da perspectiva da elaboração do diário como um laboratório de subjetividade, o artigo examina as ambivalências específicas dessa forma de escrita pessoal. Ao hesitarem entre a afirmação da intimidade e a procura da interlocução, os diários do escritor emigrante Witold Gombrowicz tornam-se um curioso espaço de encenação de um “eu” como vítima de monstruosas deformações. Leitor dos existencialistas e de Joseph Conrad, Gombrowicz encena em sua escrita a procura de si no contexto da dominação das mais diversas alienações. A exploração crítica e a autocrítica tornam-se possíveis graças aos violentos desdobramentos do “eu”. O exílio, a extraterritorialidade e a resistência ao falso conforto promovido pelos discursos ideológicos aproximam os anseios manifestos nos diários gombrowiczianos da busca do romantismo da neutralidade articulada nos textos de Conrad.

**PALAVRAS-CHAVE:** Forma. Diário. Witold Gombrowicz. Joseph Conrad.

*A minha forma é a minha solidão.*

Witold Gombrowicz<sup>1</sup>

*Mas o senso do absurdo começava,  
finalmente, a exercer sua bem conhecida fascinação.*

Joseph Conrad

Além de descrever a específica violência inerente à condição do emigrante confrontado com as diferenças culturais, genéricas, étnicas e políticas, e de se debruçar impiedosamente sobre as vicissitudes da criação literária, o escritor polonês Witold Gombrowicz dedicou-se também a exprimir importantes considerações que tangem à escrita do diário. Em seus Diários, escritos entre 1953 e 1969, em grande parte durante seus anos de emigração na Argentina, o autor reitera o gesto de se debruçar sobre a feitura do diário não apenas como forma, mas também como experiência. Em nossa triste época, que pensa que “a internet é igual à liberdade” (BAUMAN, 2012, p. 192), Zygmunt Bauman confessou recentemente: “Sinto-me incapaz de pensar sem escrever” (BAUMAN, 2012, p. 8). Gombrowicz concordaria, sem dúvida, com essa afirmação exagerada, que transforma a escrita em uma experiência eminentemente reflexiva, atribuindo-lhe um importante papel epistemológico. Ao mesmo tempo, a vivacidade e a intimidade do “convívio” com as páginas das suas anotações pessoais levaram-no a comparar o diário a um animal de estimação: “cão fiel da minha alma – não uive –, é verdade que seu senhor está a afastar-se, mas há de voltar” (GOMBROWICZ, 1997a, p. 24). Como tentarei mostrar no presente trabalho,<sup>2</sup> o diário, gênero duvidoso, controverso e liminar, originado em anotações relacionadas ao comércio e à administração, que se viu tradicionalmente associado ao exame de si, ao autoconhecimento e ao “diálogo consigo mesmo” (LEJEUNE, 2009, p. 54), adquire no fazer poético de Gombrowicz uma grande importância como um aprendizado da arte da resistência pessoal e como um laboratório de subjetividade.

Longe de ser um simples registro de impressões e acontecimentos cotidianos, o diário íntimo – sobretudo quando não destinado originalmente à divulgação, tal como o de Kafka, publicado postumamente por

Max Brod – desempenha uma função fortemente sublimatória, contendo antes de mais nada tudo aquilo que é “opressivo ou irritante” (KAFKA, 1948-49, p. 327). Escrito ao longo de quase duas décadas, o diário de Gombrowicz não se situa exatamente nessa categoria, pertencendo mais ao tipo de diário “éxtimo” (TOURNIER, 2002, p. 9), tanto pelo fato de se destinar à publicação quanto pela recusa de um simples recolhimento autocomplacente. Publicados a partir de 1953 em Paris pela editora disidente Kultura, os diários, descritos pelo próprio autor como “privado-públicos” (GOMBROWICZ, 2013, p. 8), apresentam seu complemento mais confidencial no conjunto de lacônicas anotações pessoais do recém-publicado *Kronos* (2013). Situando-se no espaço ambíguo, senão transitório, entre um “eu” não ficcional encenado em um diário genuinamente íntimo e um “eu” ficcional – uma “persona ficcional” (FIELD, 1989, p. 5) típica de um diário ficcional –, a elaboração público-privada dos diários destinados à leitura de outras pessoas torna logo visível o problema do desdobramento específico do “eu” gombrowicziano. A perturbadora duplicidade manifesta no processo da publicação fora também encorajada – como tentarei mostrar – pela própria atividade da escrita, e seus riscos não escapavam ao autor que, longe de escamotear o assunto, preferiu aproveitá-lo para se debruçar sobre a relação entre falsidade e sinceridade: “Escrevo este diário com desgosto. Sua falsa sinceridade me cansa. Para quem escrevo? Se para mim mesmo, por que isso vai para publicação? E se para o leitor, por que ando fingindo que estou falando comigo mesmo?” (GOMBROWICZ, 1997a, p. 56).

Ao escapar à dimensão mormente sublimatória, a elaboração do diário – sobretudo quando relacionada a diversas formas da escrita poética e ficcional – tem um potencial para se tornar um precioso instrumento de auto-observação e autocrítica. Compartilhando com muitos autores de diários a desconfiança quanto à emergência, articulação e expressão das emoções – “como duvido da sinceridade da minha emoção” (WOOLF, 1958, p. 33) –, Gombrowicz chegou a transformar a escrita pessoal em uma pesquisa da vulnerabilidade afetiva e intelectual do sujeito. Relacionada ao autoconhecimento e constantemente deturpada pelas vicissitudes daquilo que Gombrowicz chamou de “forma” e que remete ao espaço transubjetivo, a própria sinceridade surge como altamente suspeita: “Sem ser ‘sincero’, posso dizer a mais verdadeira verdade, e ‘sinceramente’ soltar a pior besteira” (GOMBROWICZ, 1997a, p. 144).

Funcionando no conjunto da obra de Gombrowicz como um complemento indispensável da escrita de narrativas e peças, o diário afirma-se ao longo dos anos como um espaço de intensificação de um certo silêncio, transformado em um espaço de uma estruturante intimidade. Trata-se da cessação momentânea do discurso do outro – daquela tola, atroz, sórdida, selvagem e cruel tagarelice “que flui do coração das trevas” (MILLIS, 1995, p. 215). O recolhimento estimulado pela escrita do diário suspende a abjeção inerente ao contato direto com o outro, produzindo uma sensação – passageira, é verdade – de resistência e liberdade, que, por sua vez, torna possível a busca de si. Cabe ressaltar que, longe de ser uma pesquisa pacífica, a procura de si traduz-se antes de mais nada em uma luta violenta consigo mesmo, uma vez que para Gombrowicz nós somos os nossos piores inimigos. Esse é também o motivo pelo qual o escritor polonês explicitamente transforma seu diário em um genuíno palco do “eu”. Nesse sentido, aquelas anotações público-privadas, que constituem também um dos importantes porta-vozes dos escritores emigrantes, fazendo da complexidade geopolítica uma das suas preocupações mais urgentes, surgem como explicitamente desprovidas de pudor: “Eu sou meu mais importante e, quem sabe, o meu único problema: o único dentre todos os meus heróis com o qual me preocupo de verdade” (GOMBROWICZ, 1997a, p. 179). A dimensão teatral do gesto da exposição de si é inegável. O mais eloquente a esse respeito é o próprio início do diário que, em um desdobramento provocador do pronome pessoal, anuncia sem qualquer hesitação o processo da colocação – em evidência, mas também em questão – e da exposição do “eu”:

Segunda-feira

Eu.

Terça-feira

Eu.

Quarta-feira

Eu.

(GOMBROWICZ, 1997a, p. 9).

Se a exploração de si não pode ser reduzida em Gombrowicz a uma mera expressão do “eu” é porque este se vê sempre sujeito a veementes processos de deformação. Sempre fugindo de si mesmas, “as pessoas não sabem o que acontece com elas – justamente porque acontece não dentro e sim com elas” (GOMBROWICZ, 1997b, p. 201). Assim, a escrita do

diário pelo polonês torna-se um gesto muito expressivo de denúncia da tremenda perversidade que caracteriza a relação do ser humano quanto à forma. Herdeira da visão modernista do sujeito como um violento e irremediável “despedaçamento do ‘eu’” (ZAWADZKI, 2002, p. 228), representada desde o primeiro romance, *Ferdydurke*, no qual a única fuga da deformação de si pela “fuça” do outro se dá pela procura desesperada de uma outra deformação (cf. GOMBROWICZ, 2007, p. 264), a subjetividade gombrowicziana está profundamente marcada pela monstruosidade. A vertigem decorrente do encadeamento infernal dos devires em Gombrowicz não passou despercebida a Deleuze, que colocou a escrita do polonês sob o sinal da proliferação e do informe: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2011, p. 11).

Sendo um complexo espaço de experimentação da relação da subjetividade com as poderosas forças deformadoras que a constituem, o diário dificilmente poderia limitar-se à serenidade de um monologismo. O “eu” gombrowicziano surge como um “eu” em crise, que deve ser compreendida no sentido de uma colocação em questão por meio de um desdobramento. O “eu” explora-se refletindo-se, ou seja, desdobrando-se. A construção da liberdade interior é procurada nas páginas do diário por meio da exploração das formas do dialogismo, que em alguns momentos beira, na experiência gombrowicziana, a criação de um *alter ego*: “Existem períodos nos quais se dá em nós um desdobramento da personalidade e uma metade do nosso ser prega peças à outra, uma vez que escolheu um outro caminho e um outro objetivo” (GOMBROWICZ, 1997a, p. 207).

Não estranha então que a reiteração do gesto de colocar-se em crise coincida com a renúncia à afirmação das qualidades próprias e resulte inseparável dos riscos de uma impiedosa exploração das fraquezas. Uma tal pesquisa, ainda que seja dolorosa, acaba por ter como efeito a aquisição de uma força que à primeira vista pode parecer no mínimo paradoxal: “A minha verdade e a minha força consistem em estragar o meu jogo o tempo todo” (GOMBROWICZ, 1997b, p. 228). O movimento de colocar-se em crise parece remeter à necessidade de criar (e recriar) a sua própria forma, sem com ela identificar-se.

Certa vez estava explicando a alguém que para sentir de forma correta a importância cósmica que tem para o ser humano um outro ser humano é preciso evocar a seguinte imagem: estou completamente sozinho no deserto; nunca vi seres humanos e nem imagino que um outro ser

humano seja possível. De repente surge em meu campo de visão um ser análogo, que, contudo, não é eu mesmo – o mesmo princípio encarnado em um corpo estranho – alguém idêntico e ainda assim estranho – experimento então uma sensação de milagrosa complementariedade e, ao mesmo tempo, de um doloroso desdobramento (GOMBROWICZ, 1997a, p. 33-34).

José Carlos Barcellos insistiu na inevitável crueldade inerente aos processos de se “recusar a economia discursiva” (BARCELLOS, 2004, p. 157), que fundamenta e sustenta a identidade nacional, étnica, religiosa e de gênero, e que se vê utilizada como garantia da ilusão de uma ordem. Em Gombrowicz, além de surgir como tema, essa pungente violência remete à encenação de um dilaceramento subjetivo. Se a constituição do sujeito se dá “na” e “pela” linguagem (BENVENISTE, 2005, p. 286), no diário gombrowicziano ela acontece por vezes diretamente entre o “eu” e um outro, que se assemelha nesses casos a um interlocutor imaginário. Falando consigo mesmo, Gombrowicz descreve o processo da escrita lançando mão de um endereçamento: “cada palavra assegura você mais em você mesmo, dando-lhe força interior” (GOMBROWICZ, 1997a, p. 16).

O dialogismo gombrowicziano é impensável sem a afirmação do teor dramático – no sentido aristotélico que relaciona “drama” ao verbo “agir” – da existência. Este dialogismo, articulado e contaminado pelo espaço trans-subjetivo da forma, manifesta-se sobretudo nos gestos: “Vocês jogaram fora tudo aquilo que era em vocês teatro e atuação” (GOMBROWICZ, 1997a, p. 60), reclama o escritor, insistindo na ousadia específica, mas também no potencial criativo da teatralidade dos comportamentos e até mesmo das atitudes emocionais. A muitos daqueles que o conheceram na Argentina parecia que Gombrowicz sempre estava desempenhando algum papel. Se existe algum denominador comum entre esses papéis, talvez seja o de um “debutante” (MARGAŃSKI, 2001, p. 7), de alguém que constantemente retoma o gesto de inaugurar um “eu”. A incansável denúncia da perversidade que marca a relação do ser humano quanto à forma e que faz com que a subjetividade seja um triste processo de alienação e de escravização tornou-se o programa existencial do polonês. Gombrowicz parece compartilhar aquela inquietude próxima do pavor que Brecht detectava nas atitudes ideológicas dos anos 1930 e que lhe fazia escrever em seu diário: “Tenho que mostrar como toda a sociedade afunda na escravidão na tentativa de manter a escravidão funcionando” (BRECHT, 2002, p. 5). Aqueles que conheceram o escritor na Argentina

concordavam que, em virtude do seu comportamento de um “*clown* metafísico” (GOMBROWICZ, 2004, p. 224), no qual se misturavam a contradição, a repetição e a mitologização, Gombrowicz – um existencialista praticante – tinha um verdadeiro talento para fazer inimigos.

Influenciado pela visão ambivalente da imaturidade, que remete em Gombrowicz à resistência à cristalização das atitudes e dos comportamentos, Czesław Miłosz chegou a identificar-se com a falta de forma, em seu ensaio autobiográfico de 1959:

Em certo sentido, posso considerar-me um típico europeu do Leste. Parece verdade que sua *differentia specifica* pode ser resumida como uma falta de forma – tanto interna quanto externa. Suas qualidades – avidez intelectual, fervor em discussão, senso de ironia, frescor de sentimento, fantasia espacial (ou geográfica) – provêm de uma fraqueza de base: ele para sempre permanece um adolescente governado por um súbito refluxo ou influxo do caos interior (MIŁOSZ, 1981, p. 67).

A generalização de Miłosz revela-se em seu caráter de descoberta, e não de mera limitação, quando se leva em consideração a visão complexa que o poeta tinha do Leste Europeu. Quanto às características enumeradas por Miłosz em sua percepção crítica de si, estas parecem ter sido elaboradas conceitualmente por Gombrowicz no contato com as narrativas de Joseph Conrad. Em 1924, quando da morte deste fugitivo do Leste Europeu, que se tornou um homem do mar e que, diferentemente de Gombrowicz, fiel ao polonês, acabou por migrar também linguisticamente, Virginia Woolf captou em seu ensaio a urgência do desdobramento específico elaborado por Conrad em função da dificuldade do encontro dos valores herdados da sua cultura com o outro: “Conrad e mais ninguém era capaz de viver aquela vida dupla, pois Conrad era composto de dois homens; junto com o capitão do mar vivia aquele sutil, refinado e exigente analista que ele chamou de Marlow” (WOOLF, 2007, p. 99). Além disso, acompanhando como uma sombra irônica os personagens austeros, corajosos e movidos pela honra, pela magnanimidade e pela lealdade – valores herdados da condição nobre e de alguns dos ideais românticos –, era justamente Marlow que “tinha um instinto para a deformidade humana” (WOOLF, 2007, p. 99-100).

Em uma das suas primeiras narrativas Gombrowicz abertamente parodiou o tema da viagem marítima, transformando o fôlego vigoroso das aventuras iniciáticas em um sufocante inferno dos “sistemas fechados” (JANION, 1982, p. 17), nos quais reinam o ócio, a burrice e a cruel-

dade. O protagonista da empreitada náutica da goleta Banbury, de 1932, ao fugir da orgia abjeta das dinâmicas humanas, acaba por se esconder dizendo: “Não, não quero saber”; “e preferiria não ouvir os urros frenéticos e desenfreados com que a tripulação saúda todos esses beija-flores” (GOMBROWICZ, 1968, p. 85). Longe de ser simplesmente parodiado, Conrad surge aqui como um dos principais interlocutores de Gombrowicz na formulação do processo das deformações trans-subjetivas. Seria bastante limitador reduzir a recepção gombrowicziana de Conrad a uma mera paródia da “encarnação da falsa perfeição europeia” (JANION, 1982, p. 24), pois aquele que o precedeu nos tortuosos caminhos da escrita extraterritorial, espantada com o outro e horrorizada com o outro em si, foi também um dos mais importantes inventores da articulação do desdobramento da identidade constituída na relação com o outro – a qual Gombrowicz vai chamar de “forma”. E não estranha nesse contexto do uso ambivalente do seu famoso predecessor que, ao citá-lo em seu diário – pouco, é verdade –, Gombrowicz tenha traçado uma relação entre a expressão conradiana “linha de sombra” e a noção de monstruosidade. Esta parece, a princípio, dizer respeito aos excessos da idade e aos exageros da determinação genérica, tendo como seus temas o envelhecimento, mas também a masculinidade e a feminilidade por demais manifestas. A própria insistência com a qual o tema do monstro retorna nas páginas do diário permite, contudo, descobrir que este acaba por referir-se também a experiências subjetivas que beiram o delírio:

Quando é que acabará esse remoinho, esse rebuliço, a loucura das folhas? Quando umas árvores se acalmam, outras começam a uivar, o rumor rola de um lado para outro, e eu, fechado nesta casa, fechado em mi mesmo... e realmente agora, à noite, tenho medo de que “algo” não apareça na minha frente... Algo não normal... pois a minha monstruosidade aumenta, as minhas relações com a natureza vão mal, são frouxas, e esta frouxidão torna-me acessível a “tudo”. Não penso no diabo, mas em “qualquer coisa”... Não sei se ficou claro. E se a mesa deixasse de ser mesa transformando-se em... (GOMBROWICZ, 1997a, p. 278-279).

Para além de um simples medo do escuro, a experiência gombrowicziana relata os riscos psíquicos decorrentes da solidão inerente à situação do emigrante, uma subjetividade marcada pela renúncia à identidade facilmente garantida pelo enraizamento nos discursos conservadores ciosos de preservar as relações de poder vigentes e, com estas, a nitidez dos limi-



tes étnicos, genéricos, sociais e culturais. A identidade dinâmica e aberta a processos de transformação – há quem diga “viva” – torna-se extremamente vulnerável e vê-se, de fato, exposta a deformações potencialmente monstruosas. As consequências extremas de tais deformações serão, aliás, o tema principal da narrativa tardia *Kosmos*, de 1965, na qual “os estranhos e grotescos conjuntos de objetos” (GOMBROWICZ, 1994, p. 157) simplesmente descambam no delírio, no infantilismo e na violência.

Apresentando-se desde o início como um relato pessoal, *A linha de sombra*, de 1917, tem como especificação genérica uma forma de discurso enraizada no Ocidente no âmbito religioso como fala de um culpado, que acredita na possibilidade mediadora de um purgatório: “Eu, pecador, confesso” (SÜSSEKIND, 2003, p. 307). Curiosamente, a nota do autor logo traz consigo uma denegação, afirmando a falta de intenção de “abordar o sobrenatural” (CONRAD, 2003, p. 5). A narrativa inicia-se com a questão da idade e com uma promessa de se operar uma separação entre as diferentes fases da vida, para logo deslizar, confundir-se e acabar tropeçando na própria questão dos limites da juventude: “Apenas os jovens têm tais momentos. Não me refiro aos muito jovens” (CONRAD, 2003, p. 15). À essa primeira impossibilidade de se manter a fronteira entre os domínios “saúdavelmente” separados, senão opostos, somam-se outras, e o protagonista, ao seguir seu inexplicável impulso de largar de um dia para outro seu emprego e sua vida de homem do mar, descobre-se cada vez mais comprometido com os assim chamados “assuntos de terra” (CONRAD, 2003, p. 32). “O verde mal do fim da juventude desceu sobre mim e levou-me embora. Levou-me embora daquele navio, é o que quero dizer” (CONRAD, 2003, p. 17). Com a abolição da fronteira entre os assuntos de mar e os assuntos de terra, algo de intensamente abscosso passa a infiltrar e a corromper todos os outros limites. A tradicionalmente afirmada relação entre a vida dos homens do mar e a glória deixa de ser óbvia, ganhando como seu complemento a expressão “abrangente posto dos fracassados” (CONRAD, 2003, p. 21). O personagem do capitão de prestígio, a quem eram creditadas “aventuras maravilhosas, e alguma misteriosa tragédia de vida” (CONRAD, 2003, p. 26), e cujo cérebro parecia um “depósito de recifes, posições, rumos, imagens de promontórios, formas de costas obscuras” (CONRAD, 2003, p. 24), sofre uma estranha contaminação pelos movimentos intensamente degradantes. Ao longo da conversa com o protagonista, o bravo capitão passa de repente a assemelhar-se a um mero fofoqueiro e, pior ainda, acaba por despertar

uma dúvida quanto ao estado de sua saúde mental: “Nunca me ocorreu que eu não sabia em que exatamente consistia a sanidade mental, e quão delicada, e, do ponto de vista do todo, o quanto era irrelevante a questão” (CONRAD, 2003, p. 34). A essa insidiosa perturbação dos limites da loucura, acrescentam-se ainda diversos distúrbios étnicos e culturais. No porto colonial descrito como “oriental”, “a dificuldade repousava em continuar a ser branco” (CONRAD, 2003, p. 27). Significativamente, o movimento da abjeção, que confunde os regimes e os espaços, ignorando a distinção entre fisiologia e espiritualidade, encontra seus desdobramentos nas imagens da absorção da comida estrangeira e da invasão da intimidade pelo discurso: “Este, pobre coitado, não por estar com fome mas creio sinceramente que somente para recobrar seu autorrespeito, tentara empurrar um pouco daquele indigesto repasto goela adentro” (CONRAD, 2003, p. 28); “Eu estava prestes a ir embora, resguardando minha privacidade das suas pretensiosas e vãs tentativas de verificar qual a substância de que eu era constituído” (CONRAD, 2003, p. 32). A intensa experiência do asco e da vertigem perante a impossibilidade de se resguardar como uma identidade faz com que o protagonista caia em um estado de profundo desânimo: “Não havia nada de original, nada de novo, espantoso, instrutivo, a se esperar do mundo: nenhuma oportunidade de descobrir-se algo por si mesmo, nenhuma sabedoria a adquirir, nenhum divertimento a desfrutar” (CONRAD, 2003, p. 36).

Os limites mal preservados da identidade em crise têm como sua imagem não apenas a diluição de fronteiras entre as etapas da vida e os modos de existência. Existe uma distinção menos visível e, por isso mesmo, mais insidiosa, que articula o desregramento dos sujeitos conradianos: a diferença entre inércia e movimento. Assim, ao passo que em *O parceiro secreto* a imobilidade do navio estimula a experiência abjeta da cumplicidade culpada, os riscos da situação de uma embarcação parada tingem-se de nuances macabramente humorísticas em *Mocidade*:

Eles nos rebocaram até o porto, e nós nos tornamos um acessório, uma atração, uma instituição do lugar. As pessoas nos apontavam para os visitantes como “Aquele ali é o barco que vai para Bangkok – está ali há seis meses – zarpou três vezes”. Nos feriados os meninos passando em barcos gritavam “*Judea*, ó de bordo!”, e se uma cabeça aparecia acima da amurada, gritavam “Para onde vocês vão? Bangkok?” e riam. [...] Era horrível. Moralmente era pior que bombear por nossas vidas. [...] Foi então que, numa bela noite de lua, todos os ratos abandonaram o navio (CONRAD, 1994, p. 21-22).

Ao comentar a relação entre o sofrimento psíquico e a escrita, Hanna Segal atribui uma grande importância às narrativas breves nas quais Conrad representou as situações da busca ou do “primeiro comando” (SEGAL, 1993, p. 98), relacionadas ao ambiente das águas calmas e ao tema do duplo, mas também à questão da sobrevivência psíquica dos protagonistas. As águas calmas remetem nas narrativas de Conrad ao espelho d’água, que encoraja o gesto de se debruçar sobre si mesmo, ou seja, de dobrar o espaço subjetivo. A própria articulação das histórias pela manipulação do ponto de vista de Marlow faz com que o significado da narrativa se encontre não dentro e sim do lado de fora, envolvendo a história. É justamente nessa “contenção envolvente” (MILLER, 1995, p. 202), possibilitada pelo jogo com o desdobramento subjetivo, que deve ser procurado o potencial subversivo das narrativas conradianas, sobretudo no que tange à necessidade de se desafiar os sistemas ideológicos fundamentados em oposições binárias que servem de base para as narrativas de si. Nas narrativas de Conrad, como nos diários de Gombrowicz, um desvelamento sempre incompleto, um “revezamento de ironias” (MILLER, 1995, p. 211) e uma acronia do saber fazem com que a revelação seja sempre postergada.

Uma vez que os gestos narrativos de Marlow multiplicam reversões, inversões e versões da divisão, aparentemente simples, entre a luz e a escuridão, e entre o saber e a ignorância, o aprendizado de Gombrowicz com os textos de Conrad parece ter tido como principal interesse justamente o poder de dobrar, pois este se estende em Conrad também para a articulação do espaço, tanto subjetivo quanto geopolítico. “Como fazer um contrato com o espaço que não seja nem fáustico nem nostálgico?” (DARRAS, 1991, p. 22-23), pergunta-se Jacques Darras em seu belo ensaio que insiste na complexidade da relação de Conrad com o assim chamado Leste Europeu. Ao expressar sua angústia do exílio no contexto de uma opressão política sofrida no próprio país, onde se afirmava o romantismo como uma postura belicosa que “ama os extremos” (SAFRANSKI, 2010, p. 355), Conrad parece optar por um paradoxal “romantismo da neutralidade” (DARRAS, 1991, p. 20). A figura de Marlow, na qual deveria resumir-se a carga nórdica com que discute o deserdado Korzeniowski, revela-se mais próxima de Dostoiévski – como um escritor perseguido pelo tema do duplo – do que desejaria o próprio autor. O desnorteante Marlow corresponde no gesto conradiano da encenação de si ao “poder de dobrar” (DARRAS, 1991, p. 22) – justamente o espaço, tornando-o reversível, senão perverso.

Perguntando-se pelos motivos que levaram Conrad a escrever e insistindo na importância que nos textos conradianos desempenham as diversas “formas de conduta desviante” (LIMA, 2003, p. 324), Luiz Costa Lima ressalta a coincidência da aprendizagem náutica com a aprendizagem da língua inglesa, mas também a complexidade das posições políticas do autor e, sobretudo, o fascínio que neste exerciam “o desequilíbrio entre o homem e o meio” e “a exposição do indivíduo a um mundo que o demanda e ao qual não tem meios apropriados para responder” (LIMA, 2003, p. 148). A deformação revela-se particularmente interessante naqueles personagens excessivos – o Kurtz do *Coração das trevas* é o exemplo mais conhecido – que fazem com que o desvio se sobreponha à norma, confundindo a transgressão com a radicalização do princípio, ou seja, denunciando o funcionamento daquilo que Gombrowicz chama de “forma”.

Assim, a escrita do diário por Gombrowicz, leitor de Conrad, torna-se um importante instrumento que permite preservar o dinamismo subjetivo do escritor e, ao mesmo tempo, evitar os enormes riscos inerentes à reiteração do gesto de se colocar em crise. É nas páginas do diário que esta última pode, de fato, transformar-se em gestos de interlocução ou em afirmações de não saber. Escrever o diário como um espaço “dobrável” relaciona-se à possibilidade de voltar atrás, ou seja, à permissividade de desmentir as próprias palavras, e Gombrowicz não apenas se diz aberto a contradições, como chega a estender esse gesto ao discurso dirigido aos seus discípulos: “Comigo nunca se sabe. A toda hora posso dizer uma tolice ou mentir – em geral, fazer vocês de bobos” (GOMBROWICZ, 1997b, p. 9). E é justamente nesse sentido que as páginas do diário constituem um espaço de experimentação, ou seja, um laboratório. Graças à escrita privado-pública, Gombrowicz torna-se seu próprio crítico, comentador, juiz, mas também seu próprio diretor, no sentido das artes do espetáculo teatral. Nesse processo, trata-se da tremenda ousadia de renovar incansavelmente o gesto de estragar seu próprio jogo para poder reinventar suas regras. Este, por sua vez, é inseparável do aprendizado de se dizer “eu”, que tem como primeiro passo a afirmação da enunciação no singular: “E aquele que deseja alcançar ‘sua realidade’ e nela apoiar-se deve evitar a qualquer custo a forma plural” (GOMBROWICZ, 1997b, p. 108). Ciente dos perigos envolvidos na recusa de assumir os desafios da sua individualidade, o escritor empenha-se em evitar a forma plural a ponto de mal tolerá-la: “a palavrinha ‘nós’ (que trato com tamanha desconfiança que a proibiria a um homem singular)” (GOMBROWICZ, 1997b, p. 22).

Ao debruçar-se sobre as diferenças existentes entre um cientista e um artista, o escritor polonês insistiu no fato de que o artista “quer ser ele mesmo” (GOMBROWICZ, 1997b, p. 139). Essa formulação, à primeira vista ontologicamente rígida, bem resume o caráter paradoxal do estilo gombrowicziano, que garante, afinal, também a estranha eficácia das suas propostas, pois a afirmação e a reformulação do “eu”, assim como a própria busca e a revelação de si, aproximam-se em Gombrowicz inevitavelmente de um gesto de autotraição, movimento que, como veremos, o próprio autor compara à tradução. Não sem importância deve ter sido para essa visão da subjetividade a experiência da alegre transposição de *Ferdydurke*. Eminentemente infiel, a tradução teve seu começo em 1946, envolvendo muitas pessoas e muitas línguas, uma vez que entre o texto em polonês e os jovens tradutores falantes de espanhol ocorria ainda a mediação do próprio autor em francês. O processo de tradução acontecia em meio ao alvoroço dos cafês de Buenos Aires, distinguindo-se pela sua dimensão experimental e lúdica. Como relata um dos seus participantes, a atmosfera proporcionada pela reciprocidade da falta de segurança linguística, “não raramente digna do absurdo de *Ferdydurke*” (GOMBROWICZ, 2004, p. 87), colocava o texto traduzido em uma situação única de risco criativo. Arriscar-se, colocar-se em crise, dobrar-se, trair-se, traduzir-se: a apreensão da paradoxal coincidência entre esses gestos é uma das maiores conquistas da poética dos diários de Gombrowicz, filho travesso do romantismo:

E digo mais, essa passagem da esfera afastada nas mais longínquas profundidades, praticamente no subsolo, para o universo cotidiano é para mim uma questão de grande peso. Quero ser um balão, mas preso, uma antena, mas conectada à terra, quero ser capaz de traduzir-me na linguagem comum. Mas – traduttore, tradittore. Aqui eu me traio, fico abaixo de mi mesmo (GOMBROWICZ, 1997a, p. 55-56).

## TRANSLATING ONESELF: GOMBROWICZ'S DIARIES

### ABSTRACT

In taking as its starting point the vision of the diary making as a laboratory of subjectivity, the paper investigates the specific ambivalences of this form of personal writing. While hesitating between the affirmation of intimacy and the seeking for interlocution, the diaries elaborated by the emigrant writer Witold Gombrowicz become a curious realm of staging of an “I” as a victim of monstrous deformations. In fact, reader of existentialists as well as of Joseph Conrad, Gombrowicz stages in his writing the search for the singular self in the context of the domination of various alienations. The critical exploration and the auto critical movement are due to violent unfoldings of the “I”. The exile, the extraterritoriality and the resistance to the false comfort promoted by the ideological discourses bring the space of Gombrowicz's diaries close to the search for the romanticism of neutrality articulated in the texts by Conrad.

KEYWORDS: Form. Diary. Witold Gombrowicz. Joseph Conrad.

### NOTAS

<sup>1</sup> Todas as traduções da edição polonesa dos diários de Gombrowicz são de minha autoria.

<sup>2</sup> Esse trabalho é fruto do estágio de pós-doutorado (2014) na Universidade Nacional de Trê de Fevereiro (UNTREF) em Buenos Aires.

### REFERÊNCIAS

BARCELLOS, José Carlos. Dos salões de Varsóvia às ruas de Buenos Aires: homoerotismo e crueldade em Witold Gombrowicz. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. p. 155-167.

BAUMAN, Zygmunt. **Isto não é um diário**. Trad. C. A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem: In: \_\_\_\_\_. **Problemas de linguística geral I**. Trad. M. G. Novak e L. Neri. Campinas: Pontes, 2005. p. 284-293.

BRECHT, Bertold. **Diário de trabalho I: 1938-1941**. Trad. R. Guarany e J. L. Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CONRAD, Joseph. **Mocidade e O parceiro secreto**. Trad. M. E. Galvão Bueno. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. **A linha de sombra: uma confissão**. Trad. M. A. Van Acker. São Paulo: O Globo, 2003.

DARRAS, Jacques. **Jospeh Conrad ou le veuilleur de l'Europe**. Paris: Marval, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. P. Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

FIELD, Trevor. **Form and Function in the Diary Novel**. Londres: The Macmillian Press, 1989.

GOMBROWICZ, Rita. **Gombrowicz w Argentynie 1939-1963**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2004.

GOMBROWICZ, Witold. Bakakai. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1986.

\_\_\_\_\_. **Kosmos**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1994.

\_\_\_\_\_. **Dziennik 1953-1958**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Dziennik 1959-1969**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Ferdydurke**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2007.

\_\_\_\_\_. **Kronos**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2013.

JANION, Maria. Dramat egzystencji na morzu. In: GOMBROWICZ, Witold. **Zdarzenia na brygu Banbury**. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982. p. 5-28.

KAFKA, Franz. **The Diaries of Franz Kafka**. Trad. M. Greenberg e H. Arendt. Nova York: Schocken Books, 1948-49.

KLENTAK-ZABŁOCKA, Małgorzata. **Słabość i bunt: O twórczości Franza Kafki w świetle Gombrowiczowskiej koncepcji „niedojrzałości”**. Toruń: Wydawnictwo Mikołaja Kopernika, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **On Diary**. Trad. K. Durnin. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **O redemunho do horror**: as margens do Ocidente. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

MARGAŃSKI, Janusz. **Gombrowicz wieczny debiutant**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2001.

MILLER, J. Hillis. **A ética da leitura**: ensaios 1979-1989. Trad. E. Fittipaldi e K. Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MIŁOSZ, Czesław. **Native Realm**: A Search for Self-Definition. Trad. C. S. Leach. Berkeley: University of California Press, 1981.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Trad. R. Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SEGAL, Hanna. **Sonho, fantasia e arte**. Trad. B. H. Mandelbaum. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: \_\_\_\_\_. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 305-317.

TOURNIER, Michel. **Journal extime**. Paris: La Musardine, 2002.

WOOLF, Virginia. **Journal d'un écrivain**. Trad. G. Beaumont. Mônaco: Rocher, 1958.

\_\_\_\_\_. **O leitor comum**. Trad. L. Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

ZAWADZKI, Andrzej. Autor: podmiot literacki. In: MARKOWSKI, Michał; NYCZ, Ryszard (Org.). **Kulturowa Teoria Literatury**: główne pojęcia i problemy. Cracóvia: Universitas, 2002. p. 217-247.

---

Recebido em: 12/07/2017

Aceito em: 07/12/2017