

VANGUARDA, ROMANCE E ROMANCE DE VANGUARDA: NOTAS ESTÉTICAS SOBRE *FERDYDURKE*, DE WITOLD GOMBROWICZ

Rodrigo Lobo Damasceno
Mestrando em Literatura Portuguesa – Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho apresenta, de início, reflexões sobre o gênero romanesco e sobre suas relações com as manifestações da vanguarda artística do começo do século XX. A partir destas reflexões, propõe uma leitura do romance *Ferdydurke*, do autor polonês Witold Gombrowicz, com vias a demonstrar que seu caráter fragmentário, sua mescla de gêneros textuais e sua postura antiartística são exemplos da repercussão do ideário de vanguarda na produção romanesca do último século.

Palavras-chave: Witold Gombrowicz – *Ferdydurke*. *Ferdydurke* – Romance de vanguarda. Romance e vanguarda do século XX.

Resumen: Este trabajo presenta, de inicio, reflexiones acerca del género novela y sus relaciones con las manifestaciones de la vanguardia artística de inicios del siglo XX. A partir de estos planteamientos, propone una lectura de *Ferdydurke*, novela del escritor polaco Witold Gombrowicz, con el intento de demostrar que su carácter fragmentario, su mezcla de géneros textuales y su actitud anti-artística son ejemplos de la repercusión del ideario de vanguardia en la producción novelesca del último siglo.

Palabras-clave: Witold Gombrowicz – *Ferdydurke*. *Ferdydurke* – Novela de vanguardia. Novela e vanguardia del siglo XX.

Vanguarda, romance e romance de vanguarda

Quando observada em comparação com a que se desenvolveu nas artes plásticas e na poesia, a relação entre as vanguardas históricas e o romance pode ser considerada pouco significativa – afora as produções pontuais e célebres de André Breton e Louis Aragon (que, segundo Cortázar, não eram propriamente romances, já que, na sua perspectiva teórica, um romance surrealista é uma impossibilidade e uma contradição [CORTÁZAR, 1998, p. 132]), as grandes reformulações do gênero foram promovidas por autores que se colocaram à parte dos movimentos: James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf e Witold Gombrowicz, por exemplo, não estiveram diretamente envolvidos com nenhum dos grupos de vanguarda ativos na Europa na primeira metade do século XX. Soa curiosa, portanto, a classificação de “vanguardista” que costuma

acompanhar os seus nomes e qualquer análise de suas obras - indicativo de que, ainda que o romance estivesse à margem das preocupações da vanguarda e os romancistas aparentemente pouco interessados nestes movimentos, houve um inevitável contato entre aquilo que as vanguardas históricas propunham e aquilo que os romancistas do modernismo realizavam.

Uma discussão acerca da definição de um *romance vanguardista* não pode passar ao largo do debate sobre a natureza particular deste gênero que, na definição de Bakhtin, “é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela” ou, ainda, “o único gênero em evolução” (BAKHTIN, 2002, p. 398) – particularidades que tornam o romance apto a refletir “mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (BAKHTIN, 2002, p. 400). É justo afirmar que este caráter movediço do gênero romanesco seja naturalmente propício às reformulações, às redefinições dos limites e das possibilidades das obras criadas dentro das suas fronteiras, que são, ao menos na aparência, muito mais amplas, afeitas, desde suas origens, à harmonização e à confluência dos mais diversos gêneros ou artes literárias – operando por meio de uma espécie de colagem de linguagens, estilos e caracteres de gêneros distintos. Apresentando uma visão muito próxima à de Bakhtin, Gyorgy Lukács observa que “[...] o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (LUKÁCS, 2000, p. 72) – fator que induziu muitos a qualificarem o romance “como uma semi-arte”. Ora, se o gênero romanesco possui uma constituição originalmente aberta e paródica, em evolução constante, que chega até mesmo a suscitar ideias e conceitos como **semiarte** ou **antiarte**, parecerá ainda mais singular que as vanguardas históricas, tão interessadas nestas questões, não tenham procurado se envolver mais detidamente com esta espécie bastarda de arte literária.

Uma consideração sobre o gênero romanesco que se encerre aqui, no entanto, não me parece completa ou atenta à evolução da sua forma - isto porque, em que pese a sua origem acanônica e anárquica no que diz respeito à apropriação de gêneros e formatos discursivos e literários distintos, o romance, ao se desenvolver e ao se consolidar como gênero de maior popularidade e repercussão entre os leitores (e dentro do mercado editorial), terminou por gerar ele mesmo medidas particulares e traços característicos da

sua configuração estética geral. Muito embora um teórico como Bakhtin insista em discernir e indicar aspectos invariáveis na tradição do gênero (BAKHTIN, 2002, p. 403) atentando-se apenas para uma espécie de **invariabilidade plural** ou uma **constância do inconstante**, acredito que, nos poucos séculos de desenvolvimento e popularização do romance, foi possível consolidar formas e fórmulas mais ou menos reconhecíveis em determinadas séries de obras – formas e fórmulas que hoje são consideradas clássicas e inerentes à construção e à estruturação do romance e que pouco ou nenhum espaço permitiam para variações amplas. O indicativo mais óbvio deste processo está no fato de que já não se escreve ou se concebe um romance em versos: a consolidação da prosa foi o primeiro passo para a estratificação do gênero romanesco.

Mais significativos para a análise que pretendo realizar, no entanto, são dois indicativos que se ligam de modo mais íntimo com a estrutura e a composição do romance: a noção de tempo e a organicidade buscada na construção daquilo que se toma por romance tradicional (de extrato realista e oitocentista). Quando considera as origens da *novella* nas literaturas românicas, sobretudo italiana, Erich Auerbach observa que o grande desafio para o desenvolvimento de narrativas mais distendidas era o de superar a condição de “allegoria” que parecia definir a apreensão da realidade no Medievo: segundo o teórico alemão,

Para escrever uma **novella** [...] era necessário resolver o seguinte problema: da infinita abundância dos eventos sensíveis era preciso focalizar um deles em particular, e logo desenvolvê-lo com os seus principais pressupostos de tal modo que pudesse por sua vez ser representativo daquela abundância infinita (AUERBACH, 1984, p. 73)¹.

Tal desafio, afirma Auerbach, é superado a partir do momento em que os narradores passam a se amparar em lógicas causais, tornando-se capazes de desenvolver suas narrativas no tempo, dotando-lhes de certa organicidade. Lukács, por sua vez, embora não considere que o romance possua uma organicidade “legítima”, assume que, neste gênero, “À diferença da epopeia, elas [as partes] têm de possuir um rígido significado composicional – arquitetônico, seja como iluminação por contraste do problema [...], seja como inserção preludística de temas ocultos, mas decisivos para o desfecho” (LUKÁCS, 2000, p. 76), indicando que não há, de fato, uma total independência destas partes em relação ao todo da obra de arte romanesca. É também de Lukács o conceito de

“encobrimento” que Peter Bürger analisa, identificando-o com a “produção da aparência da natureza” (BÜRGER, 2008, p. 147) – ou seja, a produção de uma ideia de totalidade. Ao ler *Notre-Dame de Paris*, Roland Barthes expressa uma noção semelhante, valendo-se inclusive da ideia e de um vocabulário arquitetônicos, pois, segundo ele, o romance de Hugo

[...] assemelha-se muito ao monumento que é sua personagem principal: a mesma mistura compósita de partes, algumas fora de moda, outras de uma beleza ainda viva; a mesma desigualdade de desgaste e, sobretudo, o mesmo prodígio de unidade final, a despeito da diversidade dos detalhes (BARTHES, 2004, p. 127).

O que aqui pretendo demonstrar, com uma análise particular do romance *Ferdydurke*, do polonês Witold Gombrowicz, é que a assunção do caráter naturalmente fragmentário e aberto do gênero romanesco não deve impedir a observação de diferenças essenciais, por exemplo, entre uma obra de Cervantes, uma obra de Victor Hugo e *Ferdydurke*, sendo justo, portanto, referir-se a este como um *romance de vanguarda*, pautado na subversão das referidas fórmulas e formas consolidadas dentro da construção do gênero – entre as quais destacarei a ideia de organicidade, relacionando-a com os efeitos de choque e o ideário da antiarte.

Ferdydurke

Publicado na Polônia em 1937, *Ferdydurke* foi uma descoberta relativamente tardia da crítica e dos leitores da Europa ocidental e da América. Sua popularização e seu reconhecimento, aliás, chegaram por meio das traduções castelhana e francesa realizadas pelo próprio Gombrowicz. Para este trabalho, utilizei a já clássica versão castelhana que o autor produziu na década de 1940, quando vivia exilado na Argentina, com o auxílio de um singular, anárquico e célebre comitê de tradução (que reunia cubanos, ingleses, argentinos, poloneses, brasileiros e muito devia lembrar a configuração colaborativa dos grupos das vanguardas históricas).

Interessado em questionar e ridicularizar os parâmetros culturais e artísticos europeus supostamente elevados de sua época, Gombrowicz escreveu, no “Prólogo para la primera edición castellana” (GOMBROWICZ, 2001, p. 18), que “El supremo anhelo de

Ferdydurke es encontrar la forma para la inmadurez”, declaração que, somada ao argumento central da trama do romance, que é a infantilização do seu anti-herói, um escritor adulto e maduro que subitamente se transforma num pré-adolescente, já é indício da subversão temporal empreendida por Gombrowicz. Pode-se dizer que a peregrinação do seu personagem é a antítese da peregrinação dos personagens que sustentam o *Bildungsroman*, o que já configura uma alteração significativa na forma tradicional do gênero, que foi concebida, segundo Lukács, através da “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, [...], rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Este anti-herói *gombrowicziano*, por sua vez, parece rumar em direção ao desconhecimento de si e daquilo que o cerca: o absurdo toma proporções tamanhas que renunciam, personagens e leitores, a qualquer clareza, qualquer justificativa para as atitudes de outros personagens e do próprio autor, que, sob o pretexto da imaturidade e a partir da subversão do trajeto que concebe a forma tradicional do romance, encontra-se de súbito livre para realizar as mais diversas alterações nesta referida forma.

Estando já estilhaçada a organicidade baseada nas relações de lógica causais e temporais, Gombrowicz inicia então uma desconstrução da organicidade entre as partes de sua obra, subdivididas em capítulos. Neste aspecto em particular, salta aos olhos a inserção de dois contos no corpo do romance. “Filifor forrado de niño” e “Filimor forrado de niño”, publicados pelo autor ainda antes da escrita de *Ferdydurke*, não aparecem de forma tão abrupta porque, antes deles, também no corpo do romance, Gombrowicz introduz os contos-capítulos por meio de prefácios – estes sim abruptos em sua forma e violentos em seu conteúdo, escritos com um nítido tom de manifesto vanguardista.

O efeito de choque produzido, neste caso, parte tanto da linguagem utilizada quanto da organização, da disposição e da apresentação das partes da obra. Gombrowicz, nestes prefácios, ao suspender a narrativa por meio da apresentação de argumentos que debatem a própria composição do seu romance, termina por deixar evidente o caráter artificial da sua obra – algo que, como nos lembra Peter Bürger, era meta de grande parte do trabalho da vanguarda: “ser reconhecido como artefato” (BÜRGER, 2008, p. 147).

Com a narração das peripécias em suspensão, o autor inicia suas invectivas contra a instituição Arte e contra os próprios Artistas. Escreve, por exemplo:

Ante todo, romped de una vez con esa palabra: Arte, y también con esa otra: artista. [...] ¿No será cierto que cada uno es un artista? ¿No será que la humanidad crea el Arte no solo sobre el papel y la tela, sino en cada momento de la vida cotidiana? Cuando la doncella se pone una rosa, cuando en una charla amena se nos escapa un chiste jocoso, cuando alguien se confía al crepúsculo, todo eso no es otra cosa sino Arte (GOMBROWICZ, 2001, p. 100).

Com um tom que oscila entre o desafio beligerante e a galhofa puramente zombeteira, estes prefácios são também marcados pela suspensão não apenas da narrativa, mas da própria figura do narrador. Quebra-se, deste modo, um dos pactos fundadores e mantenedores da ficção, essencial para a criação do efeito de “encobrimento” identificado por Lukács: a ideia da retirada de uma consciência criadora e autoral que determina o andamento e o sentido da narração – sendo este, portanto, de evidente artificialidade. Gombrowicz, em seus prefácios e contos estranhos ao corpo do romance, revela a sua presença, assume seus posicionamentos e, mais do que isso, questiona de forma violenta os preceitos que regem a arte com a qual ele lida e os pensamentos e atitudes dos leitores aos quais ele se dirige. Também por conta deste expediente de apagamento momentâneo do narrador e da narração, alternam-se, no corpo do romance, as próprias pessoas do discurso: uma narrativa desenvolvida pelo próprio personagem infantilizado, em primeira pessoa; uma manifestação sem aparentes mediações artístico-literárias (que não, a princípio, as de estilo) e também em primeira pessoa do autor ou, se se quiser, de um narrador distinto daquele que conta a história e que se assume enquanto compositor e organizador do romance e, afinal, as narrativas dos contos “Filifor forrado de niño” e “Filimor forrado de niño”, realizadas numa inédita terceira pessoa. Cindido o pacto de encobrimento, que busca a referida “aparência da natureza”, *Ferdydurke* é uma obra de montagem explícita, cuja organicidade passa a ser, em verdade, uma atribuição da interpretação particular do receptor – característica que marca, segundo Peter Bürger (BÜRGER, 2008, p. 119), o caso extremo da fragmentação das obras vanguardistas.

Não será gratuito observar que *Ferdydurke*, neste ponto, é um livro atípico mesmo para os padrões dos romances de vanguarda. Em outros dois casos de fragmentação evidente

e até mesmo extrema, as obras do irlandês James Joyce e do brasileiro Oswald de Andrade, são perceptíveis as preocupações formais e/ou filosóficas dos autores em dar certa configuração orgânica às suas produções. No *Ulysses*, por exemplo, esta organicidade se evidencia por meio da comparação e da dívida (paga sob a forma de paródia, no entanto) com a *Odisséia*. O movimento circular, daquilo que está fechado em si mesmo, norteou o trabalho de Joyce – algo também nítido na utilização reiterada de personagens em *Retrato do artista quando jovem* e *Ulysses* e na estrutura global de *Finnegans Wake*. Ainda no *Retrato* e em *Ulysses*, nota-se a já citada forma romanesca concebida através da peregrinação de um personagem em busca do esclarecimento, neste caso na pessoa de Stephen Dedalus. É também por meio deste processo de amadurecimento que são construídas as memórias de João Miramar, memórias cuja “série de fragmentos numerados”, segundo Kenneth D. Jackson, “pode ser lida como um relato cronológico ou histórico de desenvolvimento da vida e do mundo de Miramar” (JACKSON, 1978, p. 24). É justo afirmar que o romance de Oswald já se encontra distante do modelo estrutural e formal do romance oitocentista, mas a sua condição fragmentada exige do leitor **apenas** um trabalho de reestruturação da matéria e das peripécias narradas. Gombrowicz, por sua vez, rompe mais drasticamente, pondo em cheque até mesmo a classificação da sua obra enquanto romance e enquanto peça artística – já que, a rigor, o prefácio não é exatamente um gênero textual classificado como tal. *Ferdydurke* exige do leitor, afinal, um trabalho de reestruturação da ideia de arte e da relação deste leitor com a arte – busca claramente “romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor” (BÜRGER, 2008, p. 158).

Corroborando a tese central do capítulo de Peter Burguer, pode-se dizer que, embora seja difícil confirmar uma verdadeira intervenção de *Ferdydurke* na práxis vital dos seus leitores, a sua forma revolucionária, se não foi responsável direta, ao menos prefigurou as reconfigurações de apreciação ou consideração crítica de certos aspectos e gêneros literários, não apenas do romance. Como exemplo, aponto a curiosa valorização dos prefácios, observada entre os leitores de autores como Jorge Luis Borges (a quem Gombrowicz considerava um antagonista) – prefácios que, despedados dos seus contextos originais, são reunidos em antologias e publicados em separado. A ampliação da arte do romance que existe no corpo específico de *Ferdydurke* pode ser notada, no período que se segue à sua publicação e às suas polêmicas iniciais, em grande parte do gênero romanesco – e a obra de Gombrowicz, parece-me, é parte central de um conjunto

de produções vanguardista que forçou esta remodelagem dos parâmetros tanto artístico quanto crítico dos autores e leitores de romances.

Referências

- AUERBACH, Erich. *La tecnica di composizione della novella*. Roma: Theoria, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 2.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- JACKSON, Kenneth D. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LUKÁCS, Gyorgy. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

Recebido em 27/03/2013
Aprovado em 17/06/2013

¹ Tradução minha.