

ARQUITEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE NO ROMANCE “NEOPICARESCO” CONFISSÕES DO IMPOSTOR FELIX KRULL, DE THOMAS MANN

Maryson J. S. BORGES

Resumo: O intento principal deste ensaio é demonstrar, próximo de uma linha bakhtiniana, como a paródia funciona na literatura moderna como um gênero autônomo e de perspectivas complexas e renovadoras. O método de trabalho adotado para tal prevê a discussão dos conceitos de arquitextualidade e interdiscursividade no romance *Confissões do impostor Felix Krull*, (1954) de Thomas Mann, e naturalmente uma apreciação da efetividade do matiz crítico-paródico resultante. Cabe ressaltar que diante disso estão, pois, eliminados direcionamentos analíticos que se voltem para uma compreensão do uso da paródia na narrativa de Mann numa ótica meramente comparativa da presença de elementos comuns entre o romance e as obras parodiadas. O que de fato deve se sobressair é a crítica estético-social e a reflexão sobre a literatura moderna obtida da relação desta narrativa com os modelos parodiados e não suas simples correlações de conteúdo e forma.

Palavras-chave: Arquitextualidade; Interdiscursividade; Paródia; Picaresca.

Zusammenfassung: Der grundlegende Versuch dieses Beitrages besteht darin, aufzuzeigen, anhand von Bakhtins Überlegungen, wie die Parodie in der modernen Literatur als eine autonome Gattung mit komplexen und erneuernden Perspektiven fungiert. Die für die Analyse angewendete Methode schlägt die Diskussion der im Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) von Thomas Mann aufzufindenden Konzepte der Architextualität und Interdiskursivität zu diesem Zwecke vor, und daraus folgend die Beurteilung der Effektivität der kritisch-parodischen Textur, die aus diesen Konzepten und ihrer Anwendung resultiert. Es ist wichtig zu betonen, dass angesichts dieser Herangehensweise jegliche analytischen Versuche, die sich dem Verständnis der Verwendung der Parodie in der Erzählung Manns unter dem ausschließlichen Blickwinkel des Vergleiches der existierenden gemeinsamen Elemente von Roman und parodierten Werken zuwenden, ausgeschlossen werden. Die ästhetisch-soziale Kritik und Reflexion über die moderne Literatur, die sich aus der Beziehung zwischen der Erzählung und den parodierten Modellen ergeben, und nicht die simplen Korrelationen zwischen Inhalt und Form, sind es, die hier den Kern der Analyse ausmachen müssen.

Schlüsselwörtern: Architextualität; Interdiskursivität; Parodie; Pikaeske.

Da teoria da paródia aos conceitos de arquitextualidade e interdiscursividade

Para se entender o propósito e a dimensão da paródia em um texto literário ou obra de arte qualquer é necessário ter em mente os elementos básicos que constituem o sistema de relações que iluminam a compreensão da apropriação estrutural ou conteudística pressuposta no gênero. Dificilmente de outra forma os intentos críticos ou referenciais de um autor serão vislumbrados, afinal, sem esta orientação mínima o próprio feitiço paródico do texto, fator norteador de sua gênese e recepção, dilui-se no conjunto de caracteres que apenas denotam tal peça literária. Impõe-se assim, de maneira quase natural e espontânea, um método investigativo “apriorístico” de abordagem do uso da paródia.

Para se chegar à especificidade dos conceitos de interdiscursividade e arquitextualidade a serem empregados na análise, um sucinto preâmbulo para inserção destas

variações paródísticas na tradição crítica do gênero faz-se indispensável. De antemão, se impõe afirmar que uma teoria que contemple as variadas reflexões e aspectos que a paródia pressupõe ainda está longe de ser esboçada. Muitas são as divergências quanto ao que pode ser definido como apropriação, alusão, imitação, intertextualidade, transtextualidade, etc. Noutras palavras, as sutilezas das diferentes conceituações que vêm sendo empregadas pela teoria literária moderna no entendimento de qual vem a ser o âmbito e o sentido da paródia na literatura contemporânea inviabilizam a adoção de uma linha analítica que dê conta da flexibilidade do gênero satisfatoriamente.

Paulo Sérgio Ferreira, em um artigo intitulado “Paródia ou paródias”, presente numa coletânea de ensaios sobre o tema, sentencia:

(...) a paródia não é uniformemente entendida pelos críticos modernos
(...) divergem quanto aos domínios em que a enquadram, à amplitude dos alvos, ao grau de validade, em termos temporais, de cada definição, e aos intuítos que lhes são subjacentes (...) (FERREIRA, 2003, p. 283)

Esta sintomática reflexão é fruto da coleção de um pequeno apanhado das perspectivas mais recentes do entendimento da paródia. Neste inventário, Paulo Sérgio Ferreira refaz o caminho mínimo de desenvolvimento das principais conceituações sobre a paródia na teoria literária contemporânea, passando pelas proposições de seus mais importantes comentadores. Dentre os conceitos abordados temos, resumidamente: a compreensão a partir da enunciação, da produção e recepção contextualizadas, de Linda Hutcheon; o conceito de hipertextualidade de Gérard Genette; a conseqüente caracterização da paródia como transformação lúdica, cômica ou satírica de um texto singular expressa na síntese operacional de Daniel Sangsue; e a compreensão da paródia como gênero ou instrumento literário da italiana Nella Giannetto.

Ainda na busca de uma conceituação mais precisa sobre o sentido e o âmbito da paródia, o incremento da interpretação do seu funcionamento irá estabelecer outros níveis de percepção para esta teoria. Hutcheon, na mesma direção de Philippe Hamon e Catherine Kerbrat-Orrechioni, alude à necessidade do leitor ideal recorrer a um conjunto de competências (lingüística, retórica e ideológica) para decodificar o enunciado paródico, ou seja, a linguagem, o modelo literário e os valores sociais que o impregnam. Noutra perspectiva, teorizadores como Sanda Golopentia-Eretescu e Margaret A. Rose têm definido este discurso paródico como Meta-literatura ou meta-ficção. Neste caso, sua função é reduzida a uma esfera meramente reflexivo-instrumental, tornando-o um texto secundário – quase que coadjuvante - em relação ao texto parodiado. Os formalistas russos, por sua vez, definem a paródia como “refuncionalização” de tópicos estereotipados e decadentes. Neste sentido, Mikhail Bakhtin também pressupõe no conceito de carnavalização literária esta ambivalência regeneradora, uma vez que atribui ao fenômeno de “entronização” e “destronização” do carnaval o papel de renovação paródica das correntes literárias medievais.

Numa linha de interpretação e classificação semelhante da teoria da paródia, J. Candido Martins afirma que, além do consenso quanto a elementos básicos do discurso paródico como natureza intertextual e existência parasitária; competência literária e leitor ideal; intencionalidade da paródia, funcionalidade ambivalente e gramática ou retórica da paródia, pelo menos três correntes básicas destacam-se ao longo da história literária como sínteses das questões acerca de conceituações do tema. A primeira delas pode ser chamada de Retórico-Lingüística e tem nomes como o de Golopentia-Eretescu entre seus

defensores. Nela, prioriza-se o entendimento da paródia a partir da caracterização de uma gramática do funcionamento retórico dos elementos constitutivos do discurso ou gênero paródico. Seus principais enfoques voltam-se, pois, para as partículas lingüísticas e recursos literários que foram dentro da tradição da paródia sendo utilizados com mais recorrência e efeito.

O segundo modelo de reflexão crítica da paródia destacado por J. Candido Martins é o já acima mencionado Semântico-Pragmático desenvolvido por Linda Hutcheon e consiste na abordagem da paródia como um meta-gênero de ethos mais flexível e de perspectivas formais mais amplas.

Numa fase chamada pelo crítico de Pós-Estruturalista, encontra-se o terceiro momento da classificação histórica da teoria da paródia. Trata-se da também já referida perspectiva transdiscursiva ou teoria da paródia carnavalesca de Mikhail Bakhtin. Neste prisma, a função ambivalente da paródia estaria diretamente relacionada com o fenômeno medieval-renascentista da carnavalização. Num só instante, numa determinada época do ano, uma ruptura das hierarquias e a proposição de novas e extravagantes relações colocavam em xeque os valores e paradigmas da sociedade. Transpondo este sentido derrisório da manifestação carnavalesca para a literatura medieval, Bakhtin concebe o texto paródico como propulsor dinâmico e renovador dos modelos canônicos e das formas literárias consagradas, estendendo os limites estético-formais das concepções clássicas da paródia para um âmbito de alcance ideológico e cultural mais determinante.

Muito embora, Bakhtin, controvertidamente, afirme que a paródia moderna herda deste ambivalente processo de “entronização” e “destronização” apenas a face devastadora do gênero, sua contribuição no sentido da substituição de enfoques analíticos puramente estruturais ou conteudísticos dos textos paródicos por uma perspectiva mais complexa e dialética mostra-se decisiva. É dela, pois, que se origina a possibilidade de concepção de paródia interdiscursiva e arquitextual adotada na leitura aqui proposta, conquanto, no caso da arquitextualidade, esta filiação se dê de forma indireta e seja plausível apenas numa ampliação do alcance da relação forma-contexto.

A arquitextualidade está presente na denominação criada por Genette para os tipos de transtextualidades. Ela, dentre os cinco tipos de relações de texto com texto propostos pelo teórico francês, seria aquela que se detém na paródia de um código literário, de um gênero ou o modelo discursivo qualquer sem privilegiar uma obra ou autor em especial. Neste sentido, tal espécie de paródia visa, desabonando, aludindo ou reverenciando a algum estilo ou cânone, ensinar reflexões e renovações de conteúdo e forma, bem como reconsiderar os imperativos contextuais latentes às obras. É neste sentido que sua relação com a carnavalização de Bakhtin se torna viável.

A interdiscursividade, por sua vez, está diretamente ligada a esta concepção carnavalesca do teórico russo. Nela, o alvo a ser atingido no texto parodiado já não é exclusivamente nenhum aspecto estrutural do discurso literário, mas sim o conteúdo ideológico (no sentido clássico) e cultural nele presente. O intento deste tipo de recurso paródico é obviamente promover uma crítica reflexiva a um determinado status quo ou “discurso sócio-cultural hegemônico”, muito embora, esta alusão ao “extra-literário” não inviabilize o dialético questionamento dos aspectos estéticos que compõem o texto e que se fazem presentes no interior da estrutura narrativa. Aliás, esta inversão de “prioridade” de enfoque é, como no caso da arquitextualidade, na verdade, quase que inevitável devido à inexorabilidade do diálogo entre texto e contexto tão próprio do discurso paródico.

Elementos da composição paródica das Confissões do impostor Felix Krull

Superado este pequeno histórico da teoria da paródia e situados os conceitos de arquiteitualidade e interdiscursividade nesta tradição, apresentam-se as obras que constituem o corpus do sistema paródico a ser analisado. A referida obra é, como o título do ensaio já adiantara, *As confissões do impostor Felix Krull*, do escritor alemão Thomas Mann. Trata-se de um romance que foi ao longo de vários anos sendo escrito e reescrito pelo autor para enfim ser editado de forma incompleta nos últimos anos de sua vida. Além de carregar consigo a pecha de ter sido o último texto de Mann publicado antes de sua morte e por ter ocupado tantos anos de maturação entre seus projetos literários, este intrigante livro possui uma certa visibilidade no opúsculo manniano e na fortuna crítica sobre o autor. Não raro, no entendimento e classificação dos vetores que dão corpo à poética de Thomas Mann tal obra é mencionada. Algo aparentemente impróprio tratando-se de um texto, digamos, “incompleto” e de menor profundidade filosófica que por exemplo os renomados *A montanha mágica*, *Morte em Veneza* e *Doutor Fausto*. A explicação talvez possa estar traduzida no diálogo com a tradição e com a própria poética de Mann que o feitiço paródico do romance num só tempo paradoxalmente mascara e revela. O crítico Anatol Rosenfeld foi um dos primeiros a apontar caminhos para esta leitura de Felix Krull, no ensaio intitulado “Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso”. Rosenfeld reverencia o romance por este encontrar-se situado num lugar de destaque no conjunto de publicações do escritor alemão. Segundo ele este destaque se dá porque a temática do disfarce e do fingimento, tão central quanto ironicamente mascarada noutros romances do autor, revela-se agora sem máscara e sem disfarce. O artista que em outras obras era apresentado como um mágico manipulador de realidades intangíveis, mantendo-se, na onírica aura de aspirações estéticas, alheio aos revezes de sua condição, é apresentado satiricamente como um cínico histrião amoral e disposto a tudo para ascender socialmente. O viés paródico desnuda as ambições mais subjetivas do protagonista-narrador e põe em cheque desde a fidedignidade do conteúdo narrado até a própria condição de artista envergada por Mann. Pode-se assegurar mesmo que cabe ao sentido paródico de Felix Krull o efeito crítico obtido e, por tal, para melhor entendê-lo é preciso chegar até os modelos utilizados para obtenção de tais resultados. Noutras palavras, como já ficara estabelecido nas primeiras linhas desta exposição, para suplantar uma leitura primária do romance e galgar um outro patamar rumo à esfera mais significativa de seu sentido crítico faz-se necessário uma espécie de acareação entre o texto paródico e os elementos dialógicos que o justificam. Dentre as Possibilidades aventadas por Rosenfeld, pelo menos duas merecem destaque: o Bildungsroman alemão e o romance picaresco espanhol. Respectivamente, matéria prima e produto da transformação proposta por Mann.

A utilização paródica do romance de formação se dá pela apropriação estrutural de alguns dos traços mais característicos de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de J.W.Goethe, obra publicada entre os anos de 1795 e 1796, considerada pela crítica moderna como paradigma do gênero. Já no caso do romance picaresco, muito embora possam ser atribuídos ao Lazarillo de Tormes, ao Gúzman de Alfarache e ao *O buscão* seus modelos mais primitivos e inauguradores, a paródia se dará numa espécie de rearranjo do gênero num plano mais amplo e de menor relação com uma obra específica.

Configura-se então a equação que irá dar corpo à paródia em Felix Krull. Um romance de formação, deslocado de suas filigranas contextuais, travestido numa autobiografia picaresca também alienada de suas motivações históricas mais caras.

Naturalmente, esse pequeno sistema exposto não propõe qualquer tipo de restrição à ampliação de suas variantes. Aliás, apenas para citar como exemplo, alguns estudos publicados sobre o texto de Mann já há muito enriqueceram este enfoque somando a ele o eco de obras como *As confissões*, de Rousseau ou mesmo *Poesia e verdade*, também de Goethe - vide o trabalho *O cânone mínimo*, da professora Wilma Patricia Maas, especificamente o capítulo intitulado “A tradição consciente”. O próprio Rosenfeld no artigo acima citado alude a relação presente entre *Confissões do impostor Felix Krull* e outra obra de Mann, *José e seus irmãos*. Contudo, no escopo do que este ensaio dispõe-se a realizar, a inter-relação entre estes três prismas do sistema proposto – *Felix Krull*, *Bildungsroman* e *picaresca* – é didaticamente suficiente e satisfatória. Haja vista que não é a prioridade desta investigação deter-se minuciosamente numa dissecação do romance de Mann, mas por intermédio de seu diálogo com os dois gêneros transmutados chegar a apreciações estéticas e contextuais sobre o efeito crítico produzido quando da introdução dos recursos da paródia em sua economia.

As impossibilidades do romance de formação contemporâneo

O uso feito das duas variantes de discurso paródico – arquitecualidade e interdiscursividade - na interpretação do efeito crítico das *Confissões do impostor Felix Krull*, obedece a uma lógica própria intrinsecamente ligada aos dois outros elementos literários aludidos no livro de Mann. Ele revela de maneira crítica, na verdade, as impossibilidades estéticas e contextuais de retomada, enquanto gênero, do modelo de *Bildungsroman* consagrado por Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Num processo dialético, tal inviabilidade traz à tona uma aguda reflexão sobre os rumos da literatura alemã e da própria sociedade burguesa. Esse efeito é obtido com êxito, graças à interpretação paródica de *Felix Krull* como um romance de formação “fora do lugar”. O que caracteriza esta impossibilidade de deslocamento é a condição histórica que afere ao romance de formação sua mais peculiar definição. Para melhor entendê-la é preciso ter em mente a profunda relação de *Wilhelm Meister*, com o contexto.

Seja na herança genealógica do livro, seja nas motivações subjetivas do protagonista, vários e indelévels são os indícios desta sujeição da obra ao contexto. No já mencionado trabalho sobre o tema, a professora Wilma Patricia Maas define este vínculo histórico primeiramente a partir da temporalidade contextual demarcada do romance. Segundo ela, a narrativa reproduz em sua estrutura a “rígida divisão em classes nos Estados alemães, (...) o papel reservado à incipiente burguesia alemã em um contexto de absolutismo” e o anseio de expansão social vislumbrado por esta classe nascente:

É assim que a idéia de um *Bildungsroman*, de uma forma literária que correspondesse aos anseios tanto do indivíduo quanto de sua classe como um todo, precede a fortuna crítica do gênero, historicizando-o e atrelando-o às circunstâncias bastante específicas da constituição do mundo burguês. (MAAS, 2000, p. 21)

Esta motivação histórica também se evidencia no *Meister se*, numa visão retrospectiva, forem considerados os germes de sua classificação como *Bildungsroman*. Herdeiro de uma transição cultural que visa superar o absolutismo tardio alemão e chegar até a emancipação deste novo homem burguês, o romance de Goethe torna-se paradigma

do gênero sobretudo porque os dois elementos que o definem estão profundamente afinados com este processo de ascensão social da classe burguesa:

A palavra 'Bildungsroman' conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e, mesmo, europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista. (MAAS, 2000, p.23)

Como destaca Maas, tanto o termo “formação” quanto “romance” têm suas raízes fincadas num período histórico demarcado, assim como também se atrelam intimamente ao processo de consolidação dos ideais burgueses de organização social.

Se no caso do gênero romanesco, a relação contextual justifica-se porque este momento de afirmação da burguesia alemã coincide no país com a promoção do romance ao patamar das formas literárias dignas e com a adoção deste modelo estético como representante das questões mais próprias desta classe, no caso da formação, esta vinculação se dá porque Goethe insere este ideal humanístico no texto ao pleitear para o protagonista a possibilidade de ascensão social por meio do mérito pessoal em contraposição ao mérito transmitido, baseado em direitos de posse e herança, próprio da aristocracia. (MAAS, 2000, p. 29-30) Em contraponto à conformação cortesã da Alemanha do final do século XVIII, Meister crê na lapidação de uma formação iluminista como meio de se afirmar individual e coletivamente. A personagem, por esta razão, no instante em que encarna o anseio da classe burguesa alemã, carrega consigo a marca dos componentes históricos que, numa genealogia literária, antecedem a gestação do Meister e fomentam o ideal de formação burguesa. Nesta cadeia de influências podem ser apontadas, segundo Maas, principalmente, a concepção de formação iluminista de As confissões e do Emílio, de Rousseau; o relato da “evolução” individual da picaresca e das histórias de viagem e aventura e a tão em voga introspecção espiritual e reflexiva do pietismo.

Estes elos contextualistas estendem-se, por conseguinte, ao próprio conceito de Bildungsroman, gerando uma extensa e controversa discussão teórica sobre a possibilidade de se retomar fora do contexto original os pressupostos que definem uma narrativa como romance de formação. Afinal, considerando-se a especificidade da relação do paradigma com suas condições histórico-sociais, como poderá um novo romance de formação superar o déficit contextual que inevitavelmente subtrairá de Wilhelm Meister o que ele tem de mais próprio?

Felix Krull não supera nem enfrenta o problema. Como numa espécie de trapaça, Mann, ciente da inexistência e da quase total inversão dos imperativos históricos que forjaram Wilhelm Meister, adere às limitações deste entrave formal e dá ao gênero um contorno mais adequado ao contexto no qual está inserido. O sentido iluminista de coletividade de Goethe, por exemplo, dá lugar, na era de Mann, ao individualismo capitalista exacerbado de Felix Krull. Meister via na formação pessoal humanística a meta a ser conquistada para sua qualificação como indivíduo e como classe; Krull almeja uma ascensão baseada no fingimento, na impostura, aliás, única forma de inclusão na fragmentada e egoísta sociedade que lhe é oferecida. Reflete, pois, as condições sociais do homem e da classe burguesa do começo do século XX.

Por isso, longe de almejar uma retomada “pura” do romance de formação, o que Thomas Mann enseja com seu Felix Krull é, parodicamente, uma reflexão crítica sobre o abismo contextual que impossibilita a recuperação estética e ideológica da obra de Goethe.

Um elemento fundamental neste processo crítico é o romance picaresco, pois é na aproximação feita entre este modelo literário espanhol e o Bildungsroman que o viés paródico de Felix Krull irá ser de fato consignado. A picaresca surge na Espanha do século XVI e também tem em seus paradigmas a profunda marca do contexto social e cultural da época, como atesta Mario Gonzáles ao definir algumas das principais características deste modelo literário:

Nós o entendemos como sendo a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. (GONZALES, 1988, p. 42)

O intento satírico presente na gênese da picaresca é, além de um eficiente demarcador histórico, um esplêndido sinal do caráter crítico que desde os mais tenros instantes definiram as peculiaridades destas narrativas. Assim como também é imprescindível, no entendimento de sua função, a percepção do diálogo tácito das atitudes deste herói marginalizado com as condições sociais de toda uma casta. De alguma forma, não há para o herói picaresco opções diferentes de ascensão ou sobrevivência social que não aquelas que o meio lhe coloca à disposição. Isso indubitavelmente reveste suas ações de certa amoralidade e coloca, a despeito de todas as irregularidades cometidas por este anti-herói, a sociedade e todas as suas vicissitudes no centro do julgamento ético do leitor.

Neste sentido, reveste-se de grande significância a paródia arquitectural proposta em Felix Krull. Ao aproximar o romance de formação da picaresca, Thomas Mann apresenta como solução para inviabilidade histórica de retomada do Bildungsroman um modelo literário totalmente diverso no que tange aos propósitos de seu protagonista e às condições sociais que o influenciavam. O que se tem assim é o contraste do projeto humanístico de Meister e da sociedade burguesa alemã do final do século XVIII com os anseios de uma personagem extremamente carente de perspectivas de ascensão social e formação individual. Com efeito, esta arquitecturalidade permite, no diálogo entre os gêneros e espécies de discurso literário, a ratificação da impossibilidade de restauração do Wilhelm Meister na contemporaneidade e, principalmente, a derrisão dos valores humanistas que impulsionaram a trajetória de Meister, o romance de Goethe e toda uma geração do pensamento burguês alemão oitocentista.

Um belo exemplo disso é a maneira como Krull afere ao teatro uma função eminentemente utilitária, desprovida de qualquer valor humanista e por completo distorcida. Em contraste com Meister que via nesta entidade artística a porta de entrada para sua formação individual, o protagonista picaresco de Mann enxerga no teatro apenas a possibilidade de aprimorar e lapidar os arabescos de sua índole fingidora.

Também ligado ao sentido de formação, outro aspecto revela num plano ainda mais amplo a obliquidade da compreensão de sociedade de Meister e Krull. Se por um lado o protagonista de Goethe, em harmonia com o projeto iluminista, acredita que “cada cidadão deveria receber a formação que o habilitaria da melhor maneira para o desempenho de sua função junto à sociedade” (MAAS, 2000, p.32), por outro, Krull, com os recursos que a sociedade pós-revolução industrial lhe concede, não tem qualquer pendor coletivista entre suas diretrizes comportamentais e morais. Sua orientação, justificada pelo instinto de

sobrevivência, é de um oportunismo extremo e de fingimento; revela em síntese o esfacelamento de uma classe e o ethos de uma era pragmática e individualista.

Da paródia arquiteitual - que se dá quando, ciente desta condição histórica determinante do Bildungsroman e da impossibilidade de sua retomada formal por todos os empecilhos e variações contextuais já mencionadas, o autor propõe um novo romance de formação que confirmando sua condição crítica é, na verdade, uma neopicaresca - decorre a superação do perímetro estritamente literário da reflexão e alcança-se a esfera da crítica social à própria época de Mann por meio da paródia interdiscursiva.

Comprovando esta intencionalidade interdiscursiva em Felix Krull, Mann afirmava em suas Confissões de um apolítico - discurso proferido em 1916 no qual o autor desenvolvia um pequeno comentário sobre os rumos tomados pela Europa com o advento da 1ª Guerra Mundial - a impossibilidade contextual de reatamento da literatura de sua época com a subjetividade individualista e auto-reflexiva tão próprias do espírito alemão, como demonstra Maas:

(...) para o Mann de 1916, o romance burguês individualizante de caráter autobiográfico mostrava-se como alternativa contra a coletivização própria de uma civilização de massa, contra uma tendência à auto-reflexão e à estetização da própria existência peculiar ao espírito alemão.

Ao mesmo tempo, porém, em que reconhecia a afinidade do ‘espírito alemão’ como uma forma narrativa interiorizante, subjetiva e apolítica, Mann dava-se conta de que a crescente ‘democratização’ não mais permitia a possibilidade histórica de um ‘romance de formação individualista alemão’. (MAAS, 2000, p. 217-218) Se tem assim, segundo estas reflexões, um Mann envolto em uma, ao mesmo tempo, inquietante e resignada situação. Sua avaliação da queda do humanismo alemão e a proposição de retomada deste romance individualizante e subjetivo como resposta a tais condições mostram-se perspicazes e honestas, porém, a inadequação estética e social deste propósito à sociedade atomizada e individualista que é a Alemanha do começo do século XX, o fazem ponderar sobre a pertinência do projeto. Felix Krull é assim quase que um resultado irônico e resignado desta impossibilidade. Seu sentido paródico encontra-se voltado para a sociedade, para a literatura alemã e para o próprio Mann:

Se por um lado, o romance burguês autobiográfico e interiorizante correspondia à contrapartida estética do ‘espírito nacional alemão’, como afirma Mann em seu ensaio de 1916, uma nova configuração social o transformara em aporia. Gestado em um longo período que se estende de 1911 a 1954, compreendendo, portanto, as duas grandes guerras e ultrapassando ainda em nove anos o final da segunda, o Felix Krull reproduz esteticamente as transformações políticas do período”. Por esta razão, “traz em si mesmo uma indicação das alterações históricas pelas quais o conceito Bildungsroman teve que passar. (MAAS, 2000, p. 230-231)

Numa discreta e elegante ironia, Mann mescla um romance de formação ao modelo picaresco como se esta retomada do modelo de Goethe só pudesse ser feita nestas bases, posto que, assim como o paradigmático Meister fôra gerado por circunstâncias históricas determinadas, qualquer reedição do gênero só se fará a contento respeitando suas

particularidades contextuais. Resumidamente, as condições sociais que já foram os imperativos de Goethe impõem agora que a formação do homem moderno enverede pelos caminhos da trapaça e da impostura.

Encontra-se aí o propósito de uma paródia interdiscursiva que tem, num primeiro plano, como alvo, o extra-literário traduzido no contexto que, por sua vez, irá apontar novamente para a discussão estética. Noutras palavras, num interessante caminho de mão dupla, a paródia interdiscursiva, em sua crítica ao meio social e à ideologia reinante, fornece à reflexão formal o fundamento de seu arcabouço argumentativo no mesmo instante em que a paródia arquitextual, numa teorização estética, denuncia a condenação da Alemanha ao pragmatismo capitalista e à massificação social do mundo burguês contemporâneo.

Ganha força desta forma a paródia porque nela são criadas as condições para a reflexão metalingüística e para a crítica social, além de carregar consigo as possibilidades de renovação do caráter da literatura do século XX:

Em seu caráter crítico-parodístico, o Felix Krull atualiza a forma do romance burguês autobiográfico herdado da tradição. Rebento confesso do conceito de formação da época de Goethe, o Krull o atualiza por meio da paródia e do recurso à picaresca. Desta forma, o romance de Mann concentra em si uma das possibilidades de resolução da grande contradição que acompanha o romance burguês no século XX, canalizando para o procedimento parodístico uma possibilidade que Walter Benjamin viu na época da epopéia e Géorg Lukács no realismo crítico. (MAAS, 2000, p. 231)

O efeito crítico pretendido pelo autor é, então, obtido quando, cômico do declínio dos pressupostos estéticos e históricos que fomentaram a criação e consolidação do Bildungsroman, Felix Krull é travestido em paródia. Neste sentido, pode-se destacar, próximo de uma perspectiva bakhtiniana, a eficácia crítica e restauradora da paródia proposta por Mann em sua retomada do romance de formação em Felix Krull, uma vez que o recurso arquitextual e interdiscursivo torna possível uma nova ponderação dos paradigmas estéticos da literatura na mesma intensidade que coteja os fatores histórico-sociais que suturam os elementos de qualquer criação artística.

Thomas Mann, afinado com as necessidades de seu tempo, faz assim da paródia o endosso da relação entre texto e contexto tão presente no panorama da teoria literária moderna e tão urgente diante do alto grau de especificidade e isolamento a que se restringiram a literatura e as artes a partir do século XX. Indo ainda mais além, como consideração final destaca-se a versatilidade do recurso paródico em Krull, pois, muito embora se possa alegar que um mínimo sentido interdiscursivo da paródia já esteja estabelecido estruturalmente no deslocamento arquitextual de qualquer obra, a crítica estética implícita na retomada “forçada” do romance de formação está neste romance diferentemente contaminada por uma discussão sociológica sobre os rumos da sociedade burguesa alemã porque aqui esta ligação é equilibrada e equivalente. Não há a prevalência de uma intenção crítica sobre a outra, mas sim uma interação. Enfim, neste sentido, a paródia arquitextual dos gêneros redundante em Felix Krull numa questão mais ampla que a especificidade da pura reflexão metalingüística, uma vez que não desvincula dela o complexo de elementos históricos, culturais e sociais que interferem e determinam a compleição dos gêneros literários de uma forma geral.

Referências

- FERREIRA, Paulo Sérgio. “Paródia ou paródias?” In: MORA, Carlos de Miguel (Org.). *Sátira, paródia e caricatura da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro, 2003, p. 279-299.
- GONZÁLES, MARIO. “Nos primórdios da neopicaresca: Memórias de um sargento de milícias” In: *A saga do anti-herói: estudos sobre o romance picaresco e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 278-296.
- _____, *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- GOETHE, J.W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- HAUSER, Arnold. “A Alemanha e o iluminismo” In: *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 596-627.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MANN, Thomas. *Confissões do impostor Felix Krull*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, J. Cândido. *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga: Ed. APPACDM, 1995, 286 págs. (www.ipn.pt/literatura/letras/ensaios.htm)
- ROSENFELD, Anatol. “Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso” In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 201-224.
- SANT’ANNA, Afonso Romano. *Paródia, paráfrase & companhia*. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios)