

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - DOUTORADO

Alexandre Costi Pandolfo

Tessituras da impostura:
As Confissões de Felix Krull em constelação estética negativa

Porto Alegre
2016

Alexandre Costi Pandolfo

Tessituras da impostura:
As Confissões de Felix Krull em constelação estética negativa

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Ricardo Timm de Souza

Porto Alegre

2016

Alexandre Costi Pandolfo

Tessituras da impostura:
As Confissões de Felix Krull em constelação estética negativa

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor pelo programa de
Pós-Graduação em Letras da Pontifícia
Universidade do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 27 de Janeiro de 2016

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Dr. Ricardo Timm de Souza

Dr. Charles Kiefer

Dr. Marcelo Leandro dos Santos

Dr. Ricardo Barberena

Dr. Rodrigo Duarte

Porto Alegre
2016

Dedico ao meu Nonno
Dalci Antônio Costi,
que me esperou.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador doutor Ricardo Timm de Souza por ter acompanhado minha trajetória durante cerca de 10 anos e também por ter me presenteado (num momento incipiente dessa pesquisa) com seu próprio *Felix Krull*. Agradeço especialmente aos seguintes professores: dra. Ana Maria Lisboa de Mello, dr. Ricardo Barberena e dr. Pedro Theobald, que carinhosamente me receberam no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Ao professor dr. Sérgio Sardi, que em mais de uma ocasião foi importante nessa trajetória. Às secretárias do PPGL Isabel, Tatiana e Alessandra que muito me ajudaram. Ich danke sehr Frau Professorin Ulrike Vedder auch Herr Professor Hans-Joachim Rickes und Frau Sekretärin Sabine Imhof aus Humboldt-Universität zu Berlin. Ich danke auch Rolf Bolt von Thomas-Mann-Archiv von Zürich. Ich möchte besonders Frau Elisabeth Koeln danken. Carinhosamente quero expressar a minha gratidão aos professores que aceitaram participar da arguição desse trabalho. Agradeço aos amigos e colegas Caio Yurgel, Camila Gonzatto, Honatan Fajardo, Camila Alexandrini, Felipe Karasek, Patrícia Silveira, Natasha Centenaro, Charles Dall’Agnol e Juliana Grünhäuser que efetivamente trilharam partes desse caminho comigo. Em nome deles gostaria de agradecer a todos os colegas do grupo de pesquisa “Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares” e do grupo de estudos de Literatura Alemã. Ao Caio Yurgel um agradecimento especial pela disposição, pela paciência e pelo carinho que teve ao ler o texto, enquanto isso estava em construção. Agradeço aos meus amigos do grupo de estudos de Teoria Estética, Jéverton Soares, Robson Almeida e Talins Pires de Souza por todo companheirismo. Agradeço ao Edson Souza o inestimável suporte. Aos meus amigos de muitas horas, meus compadres Carla Alimena e Zé Linck e à Tetê, que ajudaram a cuidar do nosso lar enquanto estávamos em Berlim; ao amigo de muitas horas Moysés Pinto Neto, sempre disposto a ler meus textos e conversar, e também aos amigos de muitas horas Maria Júlia Alles, Salo de Carvalho, Mariana Weigert e Marco Antônio de Abreu Scapini, meu mais afetuoso muito obrigado. De todo o meu coração agradeço aos meus pais Leonel Pandolfo e Eliane Costi Pandolfo, que me ensinaram o amar, e ao meu irmão Thiago Battista, que junto a eles amparou as minhas escolhas e esteve sempre ao meu lado. Aos meus sogros Marco Mattos e Valéria Mattos, eu agradeço com enorme carinho o apoio sempre recebido. À Manuela Sampaio de Mattos, meu amor, esposa e verdadeira amiga, com quem compartilho minha vida e minhas esperanças, agradeço por teres estado ao meu lado e me suportado, por teres lido todo esse trabalho e por formarmos uma família, seja onde for, com o Freud, o Vico e a Gaia.

*A raposa colorida de Franz Marc dorme,
apesar da sua existência.*

Ricardo Timm de Souza, *Sobre estética – 99 aforismos*

RESUMO

Trata-se de um ensaio de expressão estética, escrito para fins de tese de doutorado, que versa sobre a obra *Confissões do impostor Felix Krull*, de Thomas Mann. Para a compreensão dessa obra específica o autor perpassa também por outras obras do escritor alemão. A análise tem como base filosófica central a *Teoria estética* de Theodor Adorno. Os principais conceitos abordados nesse trabalho são a *mímesis*, a subjetividade e a ideia de história natural. Outros conceitos como ensaio, constelação, montagem e modelo também são mobilizados para a compreensão do objeto de tese. Objetiva-se compreender uma determinada estrutura de linguagem hegemônica no mundo ocidental, a partir desta obra singular, cujo início foi escrito em 1910 e publicada finalmente no ano de 1954. O trabalho foi estruturado em três eixos de análise: um sobre a expressão e a linguagem das *Confissões*, outro sobre o sujeito narrador e impostor que confessa e, por fim, a análise de uma cena, buscando a singularidade como expressão crítica e dialética.

Palavras-chave: Confissão; Impostura; Felix Krull; Dialética negativa; Estética.

ABSTRACT

This is an essay of aesthetic expression written for doctoral thesis purposes, and it explores the work *Confessions of Felix Krull*, from Thomas Mann. In order to understand this particular work from Thomas Mann, the author also permeates other works by the German writer. The analysis has its central philosophical basis on the *Aesthetic theory* of Theodor Adorno. The main concepts worked in this writing are mimesis, subjectivity and the idea of natural history. Another concepts such as essay, constellation, montage and model are also mobilized to understand the object of the thesis. The objective is to comprehend a particular structure of the hegemonic language in the western world, taking into consideration this singular work from Thomas Mann, which he had started writing in 1910 and finally published in 1954. The work was divided into three axes of analysis: one on the expression and language of the *Confessions*, the other on the narrator subject and on the impostor who confesses, and, finally, the analysis of a scene where the author sought uniqueness as critical and dialectical expression.

Keywords: Confession; Imposture; Felix Krull; Negative dialectics; Aesthetic.

SUMÁRIO

Introdução	10
0. Ensaio	14
-1. Do conteúdo de verdade das <i>Confissões do impostor</i>	19
a. Confiar, confessar.....	20
b. Tomando a pena	22
c. Epos inautêntico	23
d. Falso Fausto	25
e. A pelo/O papel.....	29
f. “Que maravilhoso dom é a fantasia”	33
g. Matéria refinada	34
h. Fantasia de borboleta.....	37
i. Exercício de imitação.....	45
j. <i>Mimesis</i>	47
k. Firma do pai	54
l. Interior da casa despido.....	61
1. De como se perfaz e se dilacera a subjetividade do impostor Felix Krull.....	67
a. Retomada.....	68
b. Fito secreto	71
c. O trabalho da descrição	72
d. O domínio do espelho	74
e. Figura n	75
f. Figura n’	79
g. Uma operação encantada.....	88
h. Elemento	89
i. Figura n’”	90
j. “ <i>Sie sind ein Zauberer</i> ”	102
-1. Da visita do impostor ao Museu de História Natural	110
Abandono	131
Referências	135

Introdução

Este trabalho tece considerações sobre a obra *Confissões do impostor Felix Krull*, de Thomas Mann, tendo como amparo filosófico para tanto a *Teoria estética*, de Theodor Adorno. Trata-se da análise de uma obra literária específica, mas que não se restringe apenas a uma obra e sim se complementa pela leitura de uma variedade de obras de Mann, entrelaçadas por uma constelação de problemas filosóficos proposta por Adorno. Essa análise se localiza dentro do amplo espectro de abordagem das teorias críticas da literatura e, por mais que tangencie também algumas especificidades da literatura comparada e da germanística, não se encontra protegida pela redoma dessas duas áreas de estudos. Também devo apontar desde o início que a apreciação aqui desenvolvida não se restringe às teorias da recepção da obra literária, ainda que se trate de uma espécie de recepção, certamente enviesada e latino-americanizada, tanto da literatura de Thomas Mann, quanto da filosofia de Theodor Adorno. Mas uma recepção que não determina por si mesma a negatividade da obra que “recebe”, desde um ponto de vista subjetivista. O que eu pude receber de Mann e Adorno encontra-se muito mais sob a forma da herança e, por isso, procurei preservar o conteúdo da responsabilidade com o objeto, com as obras em apreço. A relação de Mann e Adorno tem sido bastante estudada ao longo dos anos por pesquisadores de diversas áreas, principalmente no que tange à obra *Doutor Fausto*, de Mann, na qual Adorno participou com grande ênfase, como é conhecido. A crítica que procuro desenvolver nesse trabalho compreende a importância histórica do encontro ao mesmo tempo pessoal e histórico desses dois grandes pensadores, mas procura se desviar da obviedade da análise dessa obra magna que é *Doutor Fausto*. Tal como procurei compreender o desenvolvimento dessa pesquisa ao longo de quatro anos, instigado por uma intuição que se alimentou da filosofia adorniana, trata-se aqui, de forma geral, de um estudo das condições de sobrevivência de uma dada linguagem hegemônica no século XX, localizado numa abordagem cristal, que se pode ver contemplada numa obra relativamente marginal de Mann. Trata-se de um estudo político de abordagem estética. Para uma proposta como essa, tornou-se evidente ao longo do percurso de pesquisa que a sua exposição precisaria fazer jus tanto à obra especificamente escolhida, o material literário, quanto ao terreno tão movediço que essa obra deixa em si refletir, o material filosófico. Nesse sentido, o que eu procuro apresentar aqui ou o que por si mesmo eventualmente se apresenta no texto a seguir seria apenas uma configuração modelar, de acordo com a forma parcial e fragmentária tal como se construiu o próprio percurso de pesquisa.

Esse trabalho foi montado procurando adequar-se às vibrações internas e às interações de três eixos ao redor dos quais a linguagem aqui estabelecida pretendeu movimentar-se. Primeiramente o eixo da expressão, que é o eixo mais evidente da linguagem e do conteúdo de verdade da obra e que logicamente se dispersa por todo o trabalho; depois o eixo do sujeito que ancora o domínio de si e da realidade exterior por meio de uma determinada linguagem e, por fim, o eixo da coisa, no sentido da particularidade e da não-identidade do acontecimento estético com a linguagem da comunicação em geral nas sociedades tipicamente burguesas. Cada um desses três eixos movimenta a textura da linguagem ao longo de todo o trabalho. Por isso, não seria adequado procurar exegeticamente cada eixo apenas em cada capítulo em específico, ainda que cada um deixe transparecer um eixo dominante. Nesse movimento interno dos eixos uns em relação aos outros, eles são alimentados por autores e teorias que se confrontam como estofos para a montagem do texto. É importante nesse momento apenas citar alguns nomes, implícitos ou explícitos no texto como, por um lado, Kierkegaard, Nietzsche, Lukács e Benjamin e, por outro lado, Molière, Rousseau, Goethe, Heine e Kafka.

Os capítulos foram numerados de acordo com a inteligibilidade da negatividade na dialética estética do trabalho e, por isso, os números tendem a retornar em determinadas ocasiões. No capítulo -1, que se segue ao capítulo 0, eu procurei elaborar o conteúdo de verdade da inverdade tal como se apresentaram nas memórias escritas do impostor. O foco desse capítulo são as *Confissões* propriamente ditas, tendo em vista a não-identidade que a obra de arte requisita contra a mentira da representação. Nesse capítulo, de uma maneira independente das minhas intenções iniciais, acabou tornando-se essencial a ideia de *mimesis*, tal como é dialética-negativamente entendida por Adorno. Por sua vez, o capítulo 1, que se segue ao -1, procurou explorar as vias de constituição e dilaceramento do narrador impostor Felix Krull, propondo debruçar-se sobre a subjetividade moderna permeada pelo mito, pelas tratativas de consolidar a identidade do eu consigo mesmo. O capítulo que vem a seguir será novamente amparado pelo signo negativo: veio a ser capítulo -1 também, porque procurou numa cena específica da obra, num momento singular, cumprir a exigência filosófica de descer até o detalhe e ali expressar algo do conteúdo objetivo do fragmento.

Ao longo da tessitura desse texto fui percebendo que os materiais citados tendem a encobrir a grande quantidade de materiais recolhidos e lidos para a preparação do trabalho escrito, que infelizmente não aparecem citados de todo. Significativamente, isso parece acontecer com aquilo que se encontra mais arraigado no meu processo de aprendizado filosófico e que não se pode restringir apenas aos quatro anos de doutorado. Quero frisar, a

esse respeito, que a importância de referenciar transcende a si mesma nas imposições do texto quando uma filosofia se encontra profundamente inscrita no que se deixa ler como organização da linguagem e permeia de cabo a rabo, de linhas a entrelinhas, a compreensão de mundo do autor. No meu caso, essa compreensão está ancorada no que pude aprender desde há muito com a filosofia do Ricardo Timm e esse trabalho significa uma espécie de amarração das coisas que ele me transmitiu.

0

Ensaio

As situações por meio das quais se configura a impostura na cultura ocidental talvez não exigissem um prólogo a fim de preparar o terreno de um texto no qual eventualmente já estão sulcados determinados motivos para a crítica de uma sociedade aparentemente sempre idem em sua expansão e repetição democrática e civilizatória. Mas um viés da trajetória de pesquisa, tal como se consubstanciou até a etapa de sua escritura, tem o condão de apenas recordar os fragmentos da análise, às vezes remotos, e apresentá-los num jogo de linguagem que faça sentido para o trabalho de elaboração da farsa, um feitiço da sociedade contemporânea. Assim, pois, farsa e impostura, não como sinônimas, fizeram-se objeto de tese. E também outras espécies de objetos devem ser considerados: tanto o sujeito Felix Krull quanto as sujeitas *Confissões*. Por um lado, o personagem embusteiro e sedutor, que ganhou substância na obra tendo em vista as suas relações privadas com a sociedade e, por outro lado, a forma como ele expõe-se objetivamente inclusive para fora da obra, as suas confissões. Desde o início dessa pesquisa sobre a obra de Thomas Mann, o emaranhamento de sujeito e objeto no espírito civilizatório pareceu mostrar-se como parte substancial da análise, tendo sido apenas num átimo que a obra *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* apresentou-se a mim como um todo frente a essa questão, como mônada em cuja imersão pareceu levar além de si a compreensão de um tempo – e foi escolhida como uma espécie de modelo, mas não de forma exegética. A configuração fragmentária das *Confissões do impostor Felix Krull* respeita intrinsecamente, no que tange à sua própria possibilidade de aparição, a forma da constelação. Esse romance inacabado de Thomas Mann aqui serve de objeto palpável para o trabalho de intersecção entre literatura e filosofia, uma intersecção que não se dá de forma meramente comparada, mas de forma expressiva e aguda, e que, por isso, precisa respeitar o brilho muitas vezes altamente reluzente e outras vezes praticamente apagado de algumas partes ou de alguns cacos de uma linguagem não de todo desfeita, mas sim fraturada pelo tempo da sua exposição e fraturada também pelas consequências históricas da hegemonia da ontologia fundamental, politizadas ou apolitizadas, mas ainda hoje evidentes. Conduzindo em sua exigência de leitura e compreensão para outras obras de Mann, nas quais também se encontra o enfrentamento estético da polaridade sujeito-objeto, bem como enfrentamentos outros de fundamentais problemas filosóficos, levando necessariamente para outras obras, a obra sobre a qual se debruça esse texto, e ali colhe algo da forma, algo do objeto e algo do sujeito, traz em sua própria composição interna, em seu material de composição, por assim dizer, particular, os elos com os principais elementos da cultura ocidental e do *logos* hegemônico, elementos os quais, na especificidade da obra aqui em apreço, aparentemente mostram-se

dísparos, desarmônicos e fragmentários em sua mistura de correntes e tradições literárias e de progressões de duplicidades, mas que, articulados sob imagens e conceitos e *visages*, e sob muitos nomes imbricados, conduzem ao âmago de um tempo – uma obra dedicada à preservação do Espírito sem render-se à falsa exposição do mundo, ao qual ainda hoje estamos submetidos. As situações estéticas nas quais a impostura se deixa transparecer nesse texto são compostas por tantos fragmentos quantos se deixam configurar na memória assumidamente voluntária de Krull. Ali são colhidos. Dessa forma, estamos indivisivelmente adstritos ao confessor e ao trabalho sobre a elaboração de uma variação de situações por ele narradas, como objetos materiais que desenham uma espécie de armação, com os seus fragmentos todos reunidos e torcidos, armação por meio da qual se encontra a visada da coisa estética e por meio da qual, eventualmente, o oculto familiar da civilização vem à tona. A própria composição material e temporal da obra em si mesma foi já advento fragmentado. Talvez se pudesse dizer: o advento do fragmento em expressão. Então, o advento se encontra também fora dos limites próprios da obra: a obra impele e expele a crise da organização da vida enquanto tal – que deve também se refletir na tese. A esse respeito, sabe-se que Theodor Adorno aguardou com ilimitada confiança o desfecho de *Felix Krull*, “*mit welchem schrankenlosen Vertrauen ich auf den Abschluß des Krull warte*”, conforme se lê na conhecida carta de 28 de abril de 1952 a Thomas Mann, demonstrando-se (a respeito do caráter espacial e politicamente fragmentado das *Confissões do impostor*), principalmente depois do regresso do filósofo a Frankfurt am Main, insistentemente interessado nos avanços e progressos desse material, cuja genealogia se remonta aos primeiros anos do século XX. A sua insistência ganha corpo na metade do ano de 1950, quando Adorno ironicamente confessa ter se identificado ao máximo com Krull numa determinada situação política na qual fora colocado a par dos detalhes da administração da cidade de Witten pelo secretário municipal dessa cidade: “*...ich mich aufs stärkste mit Ihrem Krull identifizierte*”, ele escreveu para Mann em 1º de agosto. Adorno experimentou sentir-se como se fosse o Krull.¹ E isso é só um detalhe que se apresenta no meio de uma conversa ampla dizendo respeito tanto aos assuntos cotidianos de ambas as suas famílias, quanto estéticos e políticos e dizendo respeito àquilo

¹ Vale notar por meio de parênteses: nesse mesmo período de troca de cartas encontramos o incômodo perguntar de Adorno a Mann a respeito de uma das figurações do Diabo no *Doutor Fausto* – se, conforme teria argumentado Hans Mayer, no seu livro sobre Thomas Mann, realmente a sua figura própria, o de “notável teórico da música”, teria aparecido a Adrian Leverkühn num dos momentos cruciais da obra. Também a respeito dessa interrogação histórica, devemos mencionar a abordagem irônica de Michel Maar, que no seu texto *Teddy y Tommy. Las máscaras del Dr. Fausto*, mostra que a sugestão de Hans Mayer não se “verifica”, e que na verdade era o fantasma de Mahler que se escondia por trás da segunda figuração do Diabo frente a Leverkühn – e por trás dessas cartas de Mann e Adorno, principalmente, sendo assim, por trás da música de Leverkühn. Cf. MAAR, Michel. “Teddy y Tommy. Las máscaras del Dr. Fausto”. *New left review*, nº 20, 2003, 93-110.

que na forma-fragmento interessa à construção desse texto porque interessa à matéria de *Krull* que pode se dar à compreensão: pouco tempo antes de Adorno ironicamente sentir-se como se fosse o Krull, e confessar isso ao criador do Krull, o filósofo endereçara ao escritor o seu manuscrito *Caracterização de Walter Benjamin*, no qual encontramos, tal como Mann reconheceu (na sua carta de 11 de julho), “*ein faszinierendes Stück Lektüre*”, uma peça de leitura fascinante que demonstra um conhecimento profundo da filosofia de Benjamin e mesmo a expressão de um amor também profundo, com o qual Adorno homenageia o amigo. Um trecho que pode ser encontrado fora das cartas entre Adorno e Mann e de certa forma dentro delas, como um fantasma, um trecho colhido desse cativante texto sobre Benjamin de forma mais ou menos aleatória e que em algum momento acompanhou uma daquelas cartas – ali Adorno afirma algo sobre a forma de expor do autor do *Trabalho das Passagens*, dizendo que “o que o fascina [a Benjamin] é considerar o que está vivo de modo tal que se apresente o que há muito já transcorreu, o ‘proto-histórico’”.² Entendo que isso compõe o tema vital da forma do fragmento nas *Confissões do impostor Felix Krull* no que diz respeito ao seu deslocamento temporal, arcaico e Moderno – publicado tardiamente, *Felix Krull* suportou a ocorrência da catástrofe no século XX, o seu texto tendo sido algumas vezes em público recortado até adquirir a sua forma híbrida e inacabada, pouco antes de Thomas Mann falecer. Isso também inquietava o autor naquela correspondência: a autobiografia de um patife sedutor e criminoso, depois de tudo? Para esse trabalho de leitura crítica de uma obra, trabalho de tratamento do objeto, a composição internamente fragmentária de *Felix Krull*, sendo ele próprio um fragmento, exigiu uma forma capaz de delinear o ofuscamento sedutor da falsidade na forma. O ofuscamento inacabado poder-se-ia pensar fazendo justiça ao fantasma de Krull, que não cansa de se fazer evidente. Mas não se trata de esquadrinha-lo extrinsecamente e determina-lo tal como um objeto de análise científico-positivista, aparentemente neutro ou completamente comprometido com a objetividade reinante, seja sintática ou sinteticamente, e, por isso, tampouco se trata de um tratamento biográfico, idealista ou de antemão comprometido com as mais bárbaras espécies de literalidade. Para a leitura crítica, negativa, da composição dessa obra de Mann interessa-me em suma apenas os momentos nos quais se logra a imagem da existência estética. E como isso se dá. Na troca de cartas supracitada, Thomas Mann devolve a Adorno uma citação de Adorno sobre Benjamin:

² ADORNO, Theodor. “Caracterização de Walter Benjamin”. In: *Prismas – crítica cultural e sociedade*, p. 228. No original, o trecho completo: “*Ihn fesselt es nicht bloß, geronnenes Leben im Versteinten - wie in der Allegorie - zu erwecken, sondern auch Lebendiges so zu betrachten, daß es längst vergangen, ‘urgeschichtlich’ sich präsentiert und jäh die Bedeutung freigibt*”. Cf. “Charakteristik Walter Benjamins”. In: *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 238-253.

“*All seine Äußerungen sind gleich nah zum Mittelpunkt*”³, todas as suas expressões são equidistantes a respeito do centro – isso lembrou-lhe Schopenhauer e Nietzsche, “*erinnerte mich sehr an Schopenhauer, der auch nicht, so wenig wie dann Nietzsche, die Grenze zwischen Essayistik und Philosophie respektierte*”⁴ – eles, que tampouco respeitavam a fronteira entre ensaio e filosofia.

³ ADORNO, T. *Charakteristik Walter Benjamins*, p. 242 [227].

⁴ MANN, Thomas; ADORNO, Theodor. *Briefwechsel (1943-55)*, p. 76. Carta número 20, de Mann para Adorno em 11 de junho de 1950.

-1

Do conteúdo de verdade das *Confissões do Impostor*

a. Confiar, confessar

A análise estética das *Confissões do impostor* enquanto obra de arte narrativa assume desde já um dos pontos de partida da estética de Theodor Adorno, segundo a qual, “a arte só é interpretável pela lei do seu próprio movimento, não por invariantes”⁵, uma sentença negativa já bastante conhecida e citada e que significa, à primeira face, para os propósitos dessa análise, a exigência de entrega ao objeto em apreço, à sua forma própria, à sua montagem histórica, nesse caso específico a montagem do comportamento mimético, de implicações políticas e filosóficas, uma montagem diretamente entregue ao *Publikum*, ao leitor incorporado por um narrador evidente, dominante, mas ele próprio função da obra e em função do que produz, as suas confissões. – Esse narrador evidente é Felix Krull. Mas outro narrador é Thomas Mann, *der Erzähler*. Mann tem sua história própria, legando diversas confissões, literárias e não, e que só paradoxalmente vêm à tona nessas *Confissões do impostor Krull*, cujo movimento pôde ser composto pelo *Erzähler* durante um longo tempo, desde a primeira década do século XX, tendo sido finalmente publicado apenas na metade desse século das catástrofes; elas resguardam a sua autonomia até mesmo perante o criador. Essas *Confissões do impostor* jogam um jogo próprio, com o narrador e com todos. Um jogo de testamento e de erotismo e de outros elementos formadores.

Pelas confissões, pela letra, a narração dobra os sinos nessa obra.

E um vigarista é quem assume a pena e dita as regras jogo.

Ele ao mesmo tempo dita e confessa.

Entretanto, testemunharia o anti-herói-narrador uma anti-confissão?

A sua confissão aparente joga um movimento da linguagem dos homens e assim a obra confessa-se propriamente tempo: levando a extremos gestuais o uso da língua em geral e da mera comunicação, desde o início tangenciando a margem do que diz respeito inclusive à possibilidade não-comunicativa da obra de arte eventualmente expressar-se, tais *Confissões*, por meio de um assinante burlador, recolhem como material próprio a ironia e a paródia, espécies de vestígios do sentido tal como ele consegue aparecer por alguns instantes ali ante nós e isso parece colocar em crise a evidência do autor e do uso da língua, da representação e da determinação por meio das quais a dominação é ali performativamente empreendida, logrando todos: metaforicamente essa é a própria realidade da obra. As confissões desse impostor jogam o jogo da aparência, o jogo da falsidade.

⁵ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*, p. 14. Na língua original lemos: “*Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten*”. (ADORNO, T. *Ästhetische Theorie*, p. 6 [versão eletrônica])

As *Confissões* igualmente podem ser pensadas apenas como confissão, no singular, como objeto, material que é, ao mesmo tempo, o que dá forma biográfica à obra. Seria a confissão como um todo, como uma espécie de bloco. Todo espicaçado. E ainda assim jamais *essa* confissão poderia pensar-se abstraindo o caráter de sua aparência. Enquanto confissão ela é a aparência da forma do sujeito na sociedade moderna.

Nesse sentido, parece ser pontual a frase de Adorno, segundo a qual “a aparência não é *characteristica formalis*, mas material, das obras de arte, o vestígio da degradação que gostariam de revogar”⁶. O vestígio do estrago, do danificado. As confissões do impostor devido à sua tensão interna parodiam o uso da linguagem biográfica de formação e educação e de aventura e o que se entende por mundo através dessa linguagem, parodiam enquanto mundo o mundo da aparência e em tais confissões podemos enxergar a pegada da onisciência e da onipotência do narrador, todavia ainda controladora – o rastro da sedução da totalidade, podemos por alguns momentos estar no seu encaço, no encaço do farsante e do logro e talvez da própria farsa-narração. Ali a degradação da existência ao mero ser e a sua equalização ao ter e à fungibilidade universal também se deixam ler, muito bem organizadas e sistematizadas lógica e abstratamente pela linguagem hegemônica e pactuada pela sua comunicação e instrumentalização universais; também essa linguagem em suas exitosas tentativas históricas de se fazer passar por aquilo que não é e não pode ser é parodiada pelo impostor. A paródia é dispositivo nessa obra. O tom cômico e aventureiro das *Confissões do impostor* na metade do século XX transparece certa extratemporalidade. O testemunho de Krull, sua autobiografia confessional, pode também ser entendido, pois, como significando a decadência de uma época, à margem do fim, após um longo percurso. Claro que o narrador, tampouco a esse respeito, deixa a mínima certeza. Além do quê, conhecemos um texto confessional apenas parcial, aberto às portas do novo mundo. Não sabemos o que acontece com Felix Krull “no final”. Assim, a utilização da picaresca como elemento colado ao papel desempenhado pelo narrador-personagem na composição da obra é, a esse respeito, de alguma forma a citação do passado no cenário de uma cidade moderna, conformando essa espécie de texto cristal; o cavaleiro de indústria permitindo mostrar a sua fisionomia por trejeitos os mais implícitos e delicados bem como por gestos visivelmente concretos, por exemplo, por meio da figura e dos atos de um ladrão vagabundo, cujos nomes contemporaneamente não perderam a atualidade do seu vínculo social sub-reptício, e que se permitem aparecer nessa obra sem esquivar-se ao próprio intuito mediador tradicional para usá-los nas confissões, ainda que

⁶ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 167. “*Schein ist nicht die charakteristica formalis der Kunstwerke sondern material, die Spur der Beschädigung, die jene revozieren möchten*”. (ÁT, p. 149)

como meio de uma vantagem outra lograda perversamente pelo narrador. E só aparentemente podemos ver no seu texto algo aquém do controle de Krull. Ali perscrutamos. O criminoso narrador e as suas confissões estão em jogo sob os encantos do autor, Felix Krull. Então, ele conta as suas primeiras façanhas, o farsante sedutor, espiritualmente envolvido com a arte e os deuses. Por um lado, a concomitância do texto ao ideal burguês de ascendência, praticismo e inserção social, os entraves para tal inserção e os meios ardilosos de lograr o reconhecimento, por outro lado, as confissões pontuadas pelo recolhimento narrativo do peso da tradição do *Bildungsroman*, aos moldes das nuances subjetivas que provém do esclarecimento, por descendência grega, a ideia iluminista de formação espiritual do sujeito e de herança cultural, de transmissão – por meio do recolhimento de modelos como Rousseau e Goethe, dentre outros, como Heine e Nietzsche, para compor as confissões – Krull, não sabemos se a ele foi necessário tornar-se, para tanto, um erudito. Frente à sociedade burguesa e ao entrelaçamento nesta sociedade do Romance, deixa em si acionar a paródia como mecanismo por meio do qual as *Confissões*, a obra, alcança o nível da sua inteligibilidade histórica, sem necessariamente equilibrar as suas tensões.

Assim, o labirinto autobiográfico dessas confissões do impostor, os meandros pelos quais confluem diferentes tradições narrativas e fontes de recursos linguísticos metafóricos eventualmente ignorados pelo fingidor narrador no texto que é a última expressão do seu jogo trapaceiro e das suas relações sociais, mas dentro do qual ele próprio permanece mimeticamente aglutinado à força da sua ficção, dá a conhecer a sua vida narrada sob o véu onisciente e, contudo, apenas por meio da transgressão intrínseca dessa onisciência, pois a adstrição às suas memórias em nenhum momento furta-se à aparência de falsidade de tudo o que é confessado.

b. Tomando a pena

“Indem ich die Feder ergreife, um in völliger Muße und Zurückgezogenheit – gesund übrigens, wenn auch müde, sehr müde (so daß ich wohl nur in kleinen Etappen und unter häufigem Ausruhen werde vorwärtsschreiten können), indem ich mich also anschicke, meine Geständnisse in der sauberen und gefälligen Handschrift, die mir eigen ist, dem geduldigen Papier anzuvertrauen, beschleicht mich das flüchtige Bedenken, ob ich diesem geistigen Unternehmen nach Vorbildung und Schule denn auch gewachsen bin. (...) Was aber meine

natürliche Begabung für gute Form betrifft, so konnte ich ihrer, wie mein ganzes trügerisches Leben beweist, von jeher nur allzu sicher sein und glaube mich auch bei diesem schriftlichen Auftreten unbedingt darauf verlassen zu können. Übrigens bin ich entschlossen, bei meinen Aufzeichnungen mit dem vollendetsten Freimut vorzugehen und weder den Vorwurf der Eitelkeit noch den der Schamlosigkeit dabei zu scheuen. Welcher moralische Wert und Sinn wäre auch wohl Bekenntnissen zuzusprechen, die unter einem anderen Gesichtspunkt als demjenigen der Wahrhaftigkeit abgefaßt wären!”

Pegando na pena para, em completo ócio e isolamento – com boa saúde, aliás, embora cansado, muito cansado (de modo que só poderei avançar por etapas, com frequentes intervalos de repouso) –, para começar, pois, a confiar nesse papel as minhas confissões, na caligrafia limpa e agradável que me é peculiar, assalta-me o receio de talvez não estar a altura deste empreendimento intelectual, por causa de minha formação e instrução. (...) Quanto ao meu natural talento para as boas maneiras, desde sempre, como prova toda a minha ilusória vida, pude ter absoluta certeza dele, e penso também poder confiar inteiramente nele, nesta manifestação escrita. De resto, estou decidido a usar da mais perfeita sinceridade nestas minhas anotações, sem medo de ser acusado de vaidade ou despudor. Que valor ou sentido moral teriam confissões escritas com outra preocupação que não a da veracidade!⁷

c. Epos inautêntico

Com as palavras supracitadas abre Felix Krull as cortinas do palco da sua existência, decidido a usar a mais perfeita sinceridade.

– De acordo com Maurice Blanchot, “é verdade que a narrativa, em geral, relata um acontecimento excepcional que escapa às formas do tempo cotidiano e ao mundo da verdade habitual, talvez de toda a verdade”⁸, e que o “excepcional” concomitantemente evoca “o embaraço primeiro do homem”, arcaico e novo, o estranho necessariamente presentificado: acontecendo uma metamorfose. Pois, em sua lei secreta, a obra de arte “narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite a narrativa possa esperar, também ela realizar-se”⁹. Mas tal seria apenas o início dos livros: tanto das memórias de Krull quanto o início dos ensaios de Blanchot, reunidos no

⁷ MANN, Thomas. *As confissões do impostor Felix Krull*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 9-10. MANN, Thomas. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memorien erster Teil*. Frankfurt am Main, 2010, p. 7/8.

⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, p. 08, 09 e 11 respectivamente.

⁹ *Ibidem*. p. 08.

Livro por vir, as primeiras palavras, ainda o eco do canto já calado das sereias que empenham à navegação ousada que é a narrativa, mas não navegam juntas, em seu vínculo ambíguo com a dialética do esclarecimento, conscientes de que estética e politicamente “houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as de simples mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas”¹⁰. O início, quando novo, está articulado genealogicamente ao velho início, ao remoto. Por vias pré-cadavéricas, em *Felix Krull*, o mito falseia seu canto. Mas a reconstrução do tempo, biograficamente, por que mentiria?

A obra de arte narrativa, metamorfose que acontece, não se furta aos ecos da verdade da sua realização material fantasiosa. – As confissões de Krull, por assim dizer, conduziriam à epopéia. Ou a epopéia conduz às memórias de Krull? Não é de todo evidente a orientação de passagem. Seguramente, já no gênero romance isso se deixaria antever em sua decorrência histórica da poesia épica: “o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”, escreveu Georg Lukács¹¹. De forma singular, nas *Confissões do impostor*, devido ao seu tratamento próprio, podemos perceber a passagem dos seus vínculos estruturantes pelas veredas dessa intenção de totalidade: a tradição biográfica daquele que “percorreu o seu caminho de vida”¹². Trata-se, segundo Mikahil Bakhtin, de uma determinada temporalidade cuja característica fulcral é a herança biográfica e autobiográfica antigas, a saber, greco-romanas, sendo o romance burguês dialeticamente envolvido com essa herança em sua síntese de materiais, tal como, por exemplo, o material que apareceu no século II depois de Cristo, em Apuleio, do “homem que se transforma em outro”¹³, e que especialmente podemos conferir em Felix Krull, esse material para o qual já não se sustenta como se sustentava no “romance” grego¹⁴ a identidade consigo mesma enquanto o centro organizador da narrativa. E também outra matéria que encontramos em *Felix Krull*, por sua vez provinda do medievo, meio para a sua síntese inacabada, pode-se encontrar no percurso da história poética tal como conduzido por Bakhtin, tratando-se daquilo que alcança a temporalidade do “mundo maravilhoso num tempo de aventuras”, o que enlaça a obra de Mann aos romances de cavalaria, e depois à picaresca, tendo em vista que outrora naquele tipo de romance medieval um jogo subjetivo com o tempo

¹⁰ BLANCHOT, M. *O livro por vir*, p. 05.

¹¹ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*, p. 55.

¹² BAKHTIN, Mikahil. *Formas do tempo e do cronotopo no romance*, p. 250.

¹³ Ibidem. p. 237.

¹⁴ Ibidem. p. 229.

surgia, segundo o qual não apenas “constata-se a influência dos sonhos sobre o tempo”, por exemplo, mas também, o que é muito curioso, “o desaparecimento de episódios inteiros como se não tivessem existido”¹⁵. É importante, nesse primeiro momento, anotarmos, ainda que minimamente, que as “funções do trapaceiro” vieram agregar complexidade à história da epopeia e do romance, tal qual podemos vislumbrar na Idade Média e na Modernidade, sobretudo por meio do desenvolvimento da paródia e da alegoria.

Assim vão ganhando aparência os meandros que a narrativa percorre, para além de onde o próprio romance, tal como o entendemos contemporaneamente, dá pé. Eles conduzem à vitória de Odysseus, especialmente isso pode ser ilustrado pelo episódio das serias. Vencidas pela técnica e pela organização da linguagem, mas incorporadas no seio da *Odisséia*, “pelo poder da técnica que pretenderá sempre jogar sem perigo com as potências irreais”¹⁶, vencidas pelo protótipo do sujeito burguês, como sabiamente escreveram Horkheimer e Adorno, “se as Sereias nada ignoram do que aconteceu, o preço que cobram por esse conhecimento é o futuro, e a promessa do alegre retorno é o embuste com que o passado captura o saudoso [*den Sehnsüchtigen*]”¹⁷. – Vencidas, contudo, pela letra do narrador emudecidas, elas provavelmente atraíram as *Confissões do impostor* para o falso lugar no qual elas se escondem no atual estado de consciência do mundo esclarecido.

“O lugar central das *Confissões de Krull* na obra de Mann, já que nelas a temática do disfarce se revela sem disfarce”, como apontou Anatol Rosenfeld¹⁸, mostra que a tentativa de compreensão de tal obra deve fazer justiça à magia do amplo tecido pelo qual se compõe a crise do *logos* hegemônico na cultura ocidental no conjunto das obras de Thomas Mann. Os fios narrativos desse romance em forma de autobiografia confessional podem ser tecidos junto ao platonismo, cuja temática é amplamente conhecida nas composições de Mann e que foi motivo para uma das suas obras principais, *A morte em Veneza* [*Der Tod in Venedig*], publicada em 1912, obra a partir da qual, aliás, se pode dizer que o material de *Felix Krull* vivenciou um longo período de soterramento, tendo sido a partir daí constantemente por outros planos suplantado¹⁹ até vir à tona em 1954, só depois das duas Guerras “Mundiais”, depois do exílio. Podemos interpretar o longo afastamento do material de *Felix Krull*, o seu

¹⁵ BAKHTIN, M. *Formas do tempo e do cronotopo no romance*. p. 269.

¹⁶ BLANCHOT, M. *O livro por vir*, p. 06.

¹⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*, p. 39. “*Wenn die Sirenen von allem wissen, was geschah, so fordern sie die Zukunft als Preis dafür, und die Verheißung der frohen Rückkehr ist der Trug, mit dem das Vergangene den Sehnsüchtigen einfängt*”. (DA, p. 18 [versão eletrônica])

¹⁸ ROSENFELD, Anatol. “Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso”. In: *Texto/Contexto I*, p. 204.

¹⁹ NORTHCOTE-BADE, James. *Der Tod in Venedig and Felix Krull: the effect of the interruption in the composition of Thomas Mann's Felix Krull caused by Der Tod in Venedig*, p. 271.

“recalcamento”²⁰, como o tempo durante o qual Krull passou ouvindo os ecos sedutores e sublimes do canto das sereias, por quase meio século materialmente imergido nessa fantasia total ele desfrutou plenamente esse gozo – até que veio à tona: o momento da sua escrita cabal, momento depois do qual a obra não pôde furtar-se ao ensurdecimento.

d. Falso Fausto

Carlota em Weimar [*Lotte in Weimar*] é uma narrativa histórica que se apresenta tecida em vincos junto à consciência do tempo. Por meio dessa obra também podemos compreender alguns elementos fundantes da narrativa do impostor Krull. A história da viagem de Charlotte Kestner para Weimar, em 1816 – a antiga amiga de Johann Wolfgang Goethe transformada em personagem de seu famoso *Os sofrimentos do jovem Werther* – ofereceu a Thomas Mann um motivo terminante para reelaborar, entre os anos de 1936 e 1939, histórica e filosoficamente, o seu passado e a história do seu país, a história da república e das artes e das guerras, e a história de como essa história se justifica. Assim, nesse romance histórico biográfico que tem como personagens o gênio e a sua musa, ou pelo menos uma de suas musas, nesse romance convergem a figura humana de Goethe e a imagem ideal de *genius* que a ele se uniu misticamente, bem como convergem a figura humana de Charlotte Kestner, que de solteira era Buff, com a personagem histórico-literária Lotte – e ambas voltam a encontrar o gênio. Esse histórico romance que é um “romance de exílio”, além de “enfrentar a mitificação manipuladora da figura de Goethe por parte do nacionalsocialismo”²¹, enfrenta também as tensões pelas quais o artista em geral debate-se com a sua sociedade burguesa e com a administração do Estado, e como ele elabora a sua dignidade própria, o que é frequente na obra de Mann. Segundo Richard Miskolci, “a extrema autoconsciência do artista moderno e o sofrimento que isto implica esteve presente desde o início na obra de Mann”²². Claro que o trabalho de figurar Goethe é incomparável com qualquer outra figuração empreendida por Mann, mas é isso justamente o que retorna nesse romance como tematização estética acerca dos limites da obra de arte e das consequências que o seu aparecimento provoca quando se desagrega toda a beleza e a grandeza, e quando o que resta faz figura ante nós. Por esses

²⁰ MAYER, Hans. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 427. Nas palavras do autor: “...ein anderer Plan hatte abermals, wie oft in diesem Arbeitsleben, den Felix Krull verdrängt”.

²¹ PÉREZ, Ana. *Lotte in Weimar: Thomas Mann, Goethe y el exilio*, p. 145

²² MISKOLCI, Richard. *A filosofia da história no Doutor Fausto*, p. 196.

meandros, e pelos modos em que a sua narrativa conjuga-se com *genius* presente ausente hoje, a autoridade perdida do senhor e mestre cai do grande movimento rumo à vastidão e ao mundo e encontra pessoalmente a sua antiga e indelével personagem, que comoveu Werther e a Alemanha inteira. O Goethe representado expressa, “consoante a dimensão verdadeiramente mítica”²³ da sua figura, o âmago dessa exorbitante tentativa de articular com palavras a infinidade do desconhecido e o emaranhado de identificações que subsistem entre o escritor e todos os seus personagens. E digo desconhecido tendo em vista não só as alturas a que ascendeu a sua genialidade e a sua grandeza poética e espiritual, mas também no sentido “cultural” da palavra, imbricando-se com o que nela suportamos do conhecido e da alteridade. A figuração de Goethe é precisamente a figuração daquele que não pode se fazer “representado” em toda a sua “milagrosa personalidade”,²⁴ sendo, pois, a figuração mesma enunciada apenas sob o tremor da língua. E, assim, a sua figuração vai, ali, praticamente ao seu desencontro, para onde a própria Carlota também parece se dirigir com toda a sua angústia. Não evocarei o eterno tormento de nossa linguagem e a eterna nostalgia de voltarmos ao que faz falta e é incomensurável, e a relação de infinitude através da qual se articula em palavras o desconhecido. Acrescentarei, no entanto, as palavras de Maurice Blanchot, constatando que “para o escritor, ‘a época’ é talvez sempre um ‘túnel’, um tempo de intervalo, um entretempo”²⁵ através do qual o artista, o escritor, atento à crise que o atravessa e que atravessa o seu tempo, percebe que o abismo para dentro do qual se vê arrebatado não é apenas aparente. Mas gostaria de dizer também que o sentimento cada vez mais forte de extravio de toda uma civilização e do próprio escritor que recolhe em si e nas suas elaborações a força da dissolução e do desastre cabais da sua época permitem, digo parafraseando Lukács, que ele chame a si mesmo de historiador da sociedade burguesa,²⁶ tal como chamou o próprio Goethe de representante dessa era. Mas “a inquieta sabedoria de Thomas Mann não conhece soluções definitivas, nem sínteses apaziguadoras”.²⁷ A posição do ser espiritual nessa sociedade, seus modos de pensar e sentir, bem como as relações que estabelece com os seus, sob as formas e os disfarces mais variados e pelos quais são transmitidas a filosofia e a língua alemãs, tudo isso se reúne frente a uma única pergunta desesperada, e para a qual talvez não haja tempo de endereçá-la. Refiro-me ao enigma que

²³ CLÍMACO, Marco Antônio. *O enigma da personalidade goetheana, sua apropriação e mimetização nos ensaios sobre Goethe e no romance Carlota em Weimar, de Thomas Mann*, p. 154.

²⁴ MANN, Thomas. “Goethe como representante da era burguesa”. In: *O escritor e sua missão*, p. 72.

²⁵ BLANCHOT, M. *O livro por vir*, p. 341.

²⁶ LUKÁCS, György. *O romance histórico*, p. 35.

²⁷ ROSENFELD, Anatol. “Thomas Mann, o configurador do duvidoso”. In: *Thomas Mann*, p. 125.

durante quarenta e quatro anos manteve-se preservado na consciência de Carlota e a respeito do qual ela gostaria de interpelar seu antigo amigo Goethe. Aliás, quarenta e quatro anos é, coincidentemente, o tempo que também teve de esperar *Felix Krull* para dar-se como realizado. – Tal enigma que ela não pôde digerir durante toda a sua vida, e cujas “consequências e o que daquilo resultou para o mundo do espírito tornam bem compreensível”²⁸, como ela mesma afirmou, o *nível* a que chegaram os seus pensamentos e as suas elucubrações, estimulados sempre com a mesma força original até que o tremor da sua cabeça fosse um constrangimento inevitável, mas sem serem eles próprios compreensíveis em seus motivos mais evidentes a respeito do gênio e da “roda imortal” na qual ela tomou parte mesmo sem querer, e na qual as suas palavras, pronunciadas também sem qualquer intenção poética ou sublime, foram ditas para a eternidade – pois, ela gostaria de perguntar, “qual pode ter sido a sinceridade de um jovem em amar o que floresceu para outro e por outro? – Tinha ele necessidade de receber esmolas?”²⁹ – Carlota questiona-se frente ao Doutor Riemer, secretário e ajudante de confiança de sua Excelência o senhor Conselheiro Secreto Goethe, que ela recebeu, assim como recebeu outras importantes pessoas antes e depois dele, pessoas que só dificilmente podiam vibrar com ela comoções recíprocas.

O dilaceramento da consciência individual se apresenta em *Carlota em Weimar* como farsa, no sentido paródico do termo, lá onde ele se deu tragicamente, em *Os sofrimentos do jovem Werther*. A paródia consiste em abalar os conteúdos e as formas envolvidas: o narrador escolhe um “fato” da vida de Goethe absolutamente imiscuído a seu personagem, o suicida de uma das suas grandes obras, o herói – ele conta esse fato: o gênio realmente criou à sua imagem o sofredor, imagem declaradamente biográfica, assim como em geral é biográfico aquele livro; e, após muito tempo ocorre uma “erupção inoportuna do passado”³⁰: a jovem representada, hoje senhora e viúva, reivindica a amizade do gênio. No romance de Mann não se esconde e também não aparece o fato de Carlota “representar” Lotte nos dois encontros com o Conselheiro Secreto e também em toda a trama, o que fica evidente pelo vestido que ela usou em determinadas ocasiões e pela simbologia da ausência neste de uma de suas fitas. Lotte, a personagem que jamais voltara verdadeiramente a encontrar o seu criador, *genius*. “O encontro com *genius* é terrível”, escreveu Agamben.³¹ Mas é certo que Carlota, a viúva de Kestner, realmente logrou reencontrar Goethe. Agora, Lotte, com que forças poderia, depois

²⁸ MANN, Thomas. *Carlota em Weimar*, p. 94.

²⁹ MANN, T. *Carlota em Weimar*, p. 95 e 98, respectivamente.

³⁰ CLÍMACO, M. A. *O enigma da personalidade goethiana...*, p. 146.

³¹ AGAMBEN, Giorgio. “Genius”. In: *Profanações*, p. 18

de tanto tempo, reencontrar o criador? Trata-se de um “curto-circuito” na relação da obra com o estado das coisas. Para Lukács, frente à grandeza ficcional de *Werther*, quando se compara essa obra com o episódio de Lotte-Buff narrado na autobiografia, “vê-se claramente o que Goethe acrescentou ao romance, em que medida ultrapassou, como ficcionista, o elemento autobiográfico. Em suma, tudo o que fez de *Werther* uma obra ágil e sempre nova é ‘biograficamente inautêntico’”³². Problematizando esse tema crucial para Lukács, coincidentemente na mesma época em que o autor húngaro estava às voltas com o seu *Romance histórico*, na década de 1930, Thomas Mann empreende a tarefa de representar um dos grandes homens da história e assim procura exprimir ironicamente um lance do movimento histórico de afirmação e consolidação do homem, precisamente do homem, no jogo de gênio da civilização. É um trajeto e uma ascensão ao qual o próprio representado, o incomensurável Goethe, já havia percorrido, tendo sido este o objeto de muitas análises de Lukács, que renunciava teoricamente à forma autobiográfica. Lukács nota que tanto Goethe em *Werther* ou em *Wilhelm Meister*, quanto Gottfried Keller em *Der Grüne Heinrich*, fazem correções decisivas nos seus heróis autobiográficos: eles privam seus heróis das suas genialidades, “porque esses dois grandes narradores viram claramente que a figuração biográfica da genialidade, o relato biográfico do surgimento de um homem genial e as suas realizações geniais contraria os meios de expressão épica”³³, à qual eles desejavam ascender. No romance *Carlota em Weimar* são evidentes os traços da comédia e da paródia por meio dos quais se representa o movimento do espírito e a dialética interna desse desenvolvimento. Mas a paródia da biografia é assim uma biografia?

e. A pele/O papel

Os escritos de Felix Krull, por sua vez, provêm das suas próprias experiências. Por isso ele diz dominar perfeitamente o seu tema. Naturalmente, a confiança no seu talento de imitador levou-o a prescindir de algumas regras que o verdadeiro escritor, artista como é, deve lograr produzir, a fim de provocar determinados sentimentos no público. Mas isso não é algo que deveras o preocupa na elaboração escrita das suas memórias, como afirma o enganador na passagem em que Felix, ainda criança, vai pela primeira vez ao teatro com seu pai. O narrador suscita, à beira final dessa lembrança, censurar-se por ter tratado ao longo de

³² LUKÁCS, G. *O romance histórico*, p. 368.

³³ *Ibidem*, p. 369.

tantas páginas, e sem razão estética alguma, daquela sua primeira ida ao teatro. Felix Krull, entretanto, contesta a sua própria dúvida: ele não deve censurar-se, pois escreve as suas confissões em primeiro lugar para o seu próprio desfrute ou distração. As preocupações com tensão, distensão, proporção, atenção, e por vezes, com a higiene do texto, cuidados que, bem usados, devem servir para atrair e distrair e contentar o público leitor com grande eficiência, o narrador dispensa. Mas se ele é tão astuto, por que dispensaria? Naturalmente ele tem os seus meios próprios de enredamento. Então, Felix Krull deixa tais cuidados textuais aos escritores, ele diz: *“Auf Spannung und Proportion richte ich gar kein Augenmerk und überlasse diese Rücksichten solchen Verfassern, die aus der Phantasie schöpfen und aus erfundenem Stoff schöne und regelmäßige Kunstwerke herzustellen bemüht sind...”*³⁴, a saber, os escritores, acostumados a redigir, a compor, a criar a partir da fantasia obras de arte belas e harmônicas não devem, ou talvez não possam, deixar de se preocupar com o movimento interno de sua obra, a dialética entre tensão e proporção, segundo depreendemos de Krull, é capaz de criar a ilusão, enquanto ele, narrador das suas experiências próprias anteriores à danificação em geral da experiência, um prestidigitador, um imitador, não pode dar atenção às tais regras e limita-se, pois, sem tais ferramentas, a meramente articular e contar a sua excêntrica vida: *“...ich lediglich mein eigenes, eigentümliches Leben vortrage und mit dieser Materie nach Gutdünken schalte”*. Ele dispõe da matéria da sua memória a seu bel-prazer. Sabemos que ele desejaria contar cronologicamente as suas experiências e que ao iniciar a sua empreitada narrativa ele está com apenas quarenta anos, entretanto envelhecido e cansado, segundo escreve, vivendo totalmente recolhido.

Ele não gostaria de antecipar nada, porém conta de início que já esteve na prisão, local para onde a narrativa conduz – mas apenas num relampejo.

O seu tema tratava naquele momento da sua reflexão acerca de uma contingente incongruência em sua existência, que incomodou o narrador durante bastante tempo, mas que muitas vezes ele pensou ter claramente compreendido não se tratar realmente de uma oposição ou contradição, eventualmente um paradoxo, mas sim de uma secreta união e conformidade – *“eine verborgene Zusammengehörigkeit und Übereinstimmung”*³⁵ – uma sintonia oculta que, obviamente, em sua própria existência ocorria, entre a sua entrega ao mundo e às pessoas (a sua precipitação juvenil, seu desejo de vida e grande impulso de viver)

³⁴ MANN, T. *BHFK*, p. 35 [36]. O trecho inteiro traduzido pela Lya Luft ficou assim: “Não dou atenção a coisas como tensão e proporção do texto, deixo tais cuidados aos escritores que usam da fantasia e se esforçam por criar obras de arte belas e harmoniosas com material inventado...”

³⁵ *Ibidem*, p. 12-13 [14].

e o seu enorme prazer em dormir, o sabor do sono desfrutado com talento. Krull aponta com certa convicção a relação que há entre o seu comportamento preguiçoso e contrariado no decorrer do seu nascimento, essa óbvia má vontade de trocar as trevas do ventre materno pela claridade do dia – “*mein träges und widerwilliges Verhalten bei meiner Geburt, diese offenbare Unlust, das Dunkel des Mutterschoßes mit dem hellen Tage zu vertauschen*”³⁶ – e a sua extraordinária inclinação para dormir, “*der außerordentlichen Neigung und Begabung zum Schlafe*”³⁷, inclinação de acordo com a qual pegava no sono com facilidade e perdia-se num esquecimento sem sonhos, “[*ich*] *verlor mich weit in ein traumloses Vergessen*”, por vezes dormindo durante longas quatorze horas, – situação que o acompanhara e a qual ele se acomodara praticamente até aquele momento da sua vida, quando, então, confessa perante os seus leitores que vem perdendo a sua capacidade para dormir.

A oculta sintonia, essa consonância inevidente e sub-reptícia entre os seus movimentos alegres de afirmação da vida (que doravante na sua narrativa serão parcialmente apresentados) e o prazer em entregar-se à sombra deliciosa do seu interior, parece trazer à tona algo, talvez inconscientemente, e sem requerer demasiada explanação nem elaboração do narrador, ainda que exigindo ao leitor atenção para o detalhe, no qual, *en passant*, confessa Krull ter vivenciado os seus longos e longínquos sonos sem sonhos. Dormindo, ele pairava no esquecimento de si sem sonhos. Não se trata, nas *Confissões do impostor*, da ilusão de que o narrador e o personagem, assumida a duplicidade através da qual se distanciam no tempo, poderiam contornar a satisfação dos seus desejos por meio da sua realização metaforicamente condensada no sonho. É como se não houvesse espaço para o sonho dentro da totalidade da fantasia tal como se apresenta em vigília na vivência de Felix Krull. O que não se contrapõe à sensação de que, por vezes, as coisas aconteciam para ele tal como normalmente só ocorrem nos sonhos, entregando tal sensação ao colo do leitor. Sabemos que num único e preciso momento o narrador impostor precisará deixar gravado nas suas confissões as inquietantes sensações pelas quais foi tomado inesperadamente – quando, partindo para Lisboa, no trem em pleno movimento, pôde então sonhar. Ou pôde narrar, só depois. – A textura dessa obra também se compõe junto às pregas do século XX. A esse respeito, podemos dizer que o desenvolvimento da sua autobiografia vem a corroborar tudo o quanto na formação de Krull já se encontrava muito atrás. Tornando-se personagem de si mesmo, o narrador também recusa, contudo, a maneira documental de se dirigir às suas experiências. Ele não sai da

³⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 12 [14].

³⁷ *Ibidem*. p. 12 [14-15].

fantasia. Conforme apontou Hans Wysling, desde o seu nascimento Felix Krull foi convencido de ser um sortudo, escolhido, uma “criança de domingo” literalmente, tendo vindo ao mundo no delicioso mês de maio, na “melhor” estação do ano no hemisfério norte: a primavera³⁸. A isso se agrega o significado do seu prenome Felix, o feliz, bem como a sua conformação física delicada e agradável, bela, por assim dizer. Para Hans Mayer, “Felix é um nome da sorte tanto quanto o é Fausto”³⁹. – “*Ja, der Glaube an mein Glück und daß ich ein Vorzugskind des Himmels sei, ist in meinem Innersten stets lebendig gewesen, und ich kann sagen, daß er im ganzen nicht Lügen gestraft worden ist*”⁴⁰. O significado misterioso do seu nome, escolhido pelo seu padrinho, desde cedo manteve viva no seu interior a crença de que ele era um privilegiado dos céus, um protegido – crença essa que de modo geral ao longo da sua vida não foi desmentida – tendo em vista que o seu destino, como assevera, sempre acabou emergindo frente a ele outra vez ensolarado.

Acredito que o texto confessional, o material que acessamos, seja o eclipse desse momento, enquanto que a temporalidade da narrativa ainda resplandece ensolarada, no sentido atribuído por Krull.

Em alguns momentos ela resplandece o apolíneo, devemos dizer. Isso não se inscreve casualmente. A obra atraiu em si, por meio de papéis confessionais, a idéia da beleza métrica, e da forma pura, na literalidade, vê-se apresentada por meio do anti-herói, pela representação da culminância da individuação na figura do herói. Justamente isso é apresentado pela imagem da sua beleza corporal, bio-típica, descrita: harmonia, ordem, proporção – e o som da sua voz, reconhecidamente belo! Krull confessa que quando ainda era infante, quando estava sozinho, ele por vezes deixava a sua voz soar: ela continha algo lisonjeiro ao ouvido, era doce, “*etwas Schmeichelhaft für das Ohr*”⁴¹. Reconhecia-se nos seus próprios ecos a figura do belo, Felix Krull. Mas o belo ali figura sobre alguma pele, apenas como um momento da obra. Figura como momento e não como objeto da reflexão estética em geral, de acordo com o que escreveu Adorno⁴². Trata-se de uma artificialidade no ato de falar, certa aparência encobridora de Felix Krull, cujas consequências são perceptíveis na pele e na voz do anti-herói, isto é, no

³⁸ WYSLING, Hans. *Narzissmus und illusionäre Existenzform: zu den Bekenntnissen Hochstaplers Felix Krull*. (Thomas-Mann-Studien, Bd. V), p. 68. “*Von Geburt an ist Felix von der Glückhaftigkeit seines Daseins überzeugt. Er ist ein Sonntagskind, und er ist im Wonnemond zur Welt gekommen*”.

³⁹ MAYER, Hans. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 432. “*Felix is ein Glücksname, ganz wie Faustus*”.

⁴⁰ MANN, T. *BHFK*, p. 13.

⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

⁴² ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 84-5. “*In dem, worauf ästhetische Reflexion zielt, gibt er einzig ein Moment ab*”. (AT, p. 72)

papel que nele a poética vem representar, por meio do seu corpo fascinante e sedutor e da sua voz e por meio das suas façanhas, a poética ali representa um estágio do deslumbramento contemplativo do *logos* hegemônico na civilização ocidental, tal como podemos compreendê-lo com Nietzsche, a partir da tensão imanente das obras de arte desde os gregos (os princípios apolíneo e dionisíaco), encarnando-se na pessoa do herói jorrado no papel, inicialmente por meio do seu auto-encantamento. Então, poderíamos nos perguntar: “– O que ansiamos, ao ver a beleza? Ser belos: imaginamos que haveria muita felicidade ligada a isso. – Mas isso é um erro”⁴³.

A superfície que recobre a existência de Felix Krull, a narrativa confessional, não anseia meramente o espelhamento da beleza, mas joga com tal espelhamento e com isso é capaz de logr-lo ironicamente, mimeticamente. Mas o espelho da beleza é, nesse caso, um papel. Este, ao tempo em que logra, vê-se logrado. A triunfante existência de Felix. Só a conhecemos porque a narrativa tomou a sua parte inacabada do todo e ousou faltar com a sua palavra sobre o papel, a única prova da sua existência – a “existência estética” das *Confissões*.

f. “Que maravilhoso dom é a fantasia”

“Ich glaube mich wohl zu erinnern, und oft ist es mir erzählt worden, daß ich, als ich noch Kleidchen trug, gerne spielte, daß ich der Kaiser sei, und auf dieser Annahme wohl stundenlang mit großer Zähigkeit bestand. In einem kleinen Stuhlwagen sitzend, worin meine Magd mich über die Gartenwege oder auf dem Hausflur umherschob, zog ich aus irgendeinem Grunde meinen Mund so weit wie möglich nach unten, so daß meine Oberlippe sich übermäßig verlängerte, und blinzelte langsam mit den Augen, die sich nicht nur infolge der Verzerrung, sondern auch vermöge meiner inneren Rührung röteten und mit Tränen füllten. Still und ergriffen von meiner Betagtheit und hohen Würde, saß ich im Wägelchen; aber meine Magd war gehalten, jeden Begegnenden von dem Tatbestande zu unterrichten, daß eine Nichtachtung meiner Schrulle mich aufs äußerste erbittert haben würde. “Ich fahre hier den Kaiser spazieren”, meldete sie, indem sie auf unbelehrte Weise die flache Hand salutierend an die Schläfe legte, und jeder erwies mir Reverenz. Zumal mein Pate

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*, I, § 149, p. 109. No original: “— Wonach sehnen wir uns beim Anblick der Schönheit? Darnach, schön zu sein: wir wähnen, es müsse viel Glück damit verbunden sein. — Aber das ist ein Irrthum”. Conferir a edição digital crítica, onde se encontra a obra completa disponível online: <http://www.nietzschsource.org/>

Schimmelpreester, stets zu Possen geneigt, war mir zu Willen, wenn er mich so antraf, und bestärkte mich auf alle Weise in meinem Dünkel. “Seht, da fährt er, der Heldengreis!” sagte er, indem er sich unnatürlich tief verbeugte”.

Penso lembrar muito bem – e muitas vezes me contaram isso – que, quando ainda usava vestidinhos, gostava de brincar de imperador, e por horas a fio permanecia obstinadamente nessa idéia. Sentado num carrinho de criança, em que minha babá me levava pelas veredas do jardim ou pela estrada da casa, por algum motivo eu repuxava bem para baixo minha boca, de modo que o lábio superior se alongava desmedidamente, e piscava devagar os olhos, que, não só por causa da contração do rosto, mas também por causa de minha emoção interior, enchiam-se de lágrimas. Quietamente, impressionado pela consciência da minha velhice e grande dignidade, lá ficava eu sentado no carrinho; minha babá tratava então de avisar do meu estado a todos que encontrássemos, pois, se não dessem importância a meu capricho, eu ficaria extremamente irritado. – Estou conduzindo o imperador a passeio – anunciava, levando de maneira desajeitada a mão espalmada à têmpora, em saudação, e todos me prestavam reverência. Meu padrinho Schimmelpreester, sempre inclinado a brincadeiras, alimentava minha fantasia quando me encontrava daquele jeito, e fortalecia de todas as maneiras a minha petulância. – Vejam, lá vai ele, o nosso heróico ancião! – dizia, com uma mesura exagerada.⁴⁴

g. Matéria refinada

Nas *Confissões de Felix Krull* somos inicialmente levados às mais remotas lembranças do impostor. Até o tempo onde, no labirinto obscuro da sua memória, ele pode dizer-se no domínio da consciência de si mesmo. A teimosia diabólica de uma criança.

Nenhuma das cenas narradas, contudo, jamais descortinou a audácia da primeira mentira. E mesmo que tivéssemos grande necessidade de saber acerca desse momento, tal conhecimento não seria possível. Estamos sempre no meio da existência que deseja dar-se ao conhecimento intimamente. Todas as suas lacunas são preenchidas pela imaginação do impostor e eventualmente pelo estilo empregado pela sua linguagem. Lemos que o sujeito-personagem quando criança agarrava-se ao devaneio de ser um príncipe ou um rei. E ainda na meninice ele manteve esse jogo. Um jogo, por assim dizer, político. Satisfazia-se com ele, com a sua imaginação solitária e povoada. Empossado de altivez, o menino mantinha conversas com as autoridades do seu reinado, para as quais certamente ele demandava algo, aqui ou acolá, e andava cheio de felicidade por ser o único a conhecer o segredo da sua ilustre existência. E a grande vantagem desse jogo aristocrático, a vantagem inestimável era nunca

⁴⁴ MANN, T. *CIFK*, p. 16 [13-14].

ser Felix Krull obrigado a interrompê-lo, em momento algum. Poderia agarrar-se ao devaneio por vários dias.⁴⁵ Garantia-lhe tal impostação, naquela época, a sua própria imagem refletida no espelho – “*Jedenfalls konnte mir nicht verborgen bleiben, daß ich aus edlerem Stoffe gebildet (war)*”⁴⁶, a saber, ele não poderia ocultar que era formado de material precioso, refinado.

A decisão de contar as suas experiências formadoras e seu destino encontra, nesse sentido, especificamente, um paralelo subjetivo determinante e grandioso na história da civilização ocidental, a saber, *As confissões* de Jean-Jacques Rousseau. Nascido no início do século XVIII, Rousseau ficou praticamente desde a infância entregue a si próprio, podemos dizer, motivo pelo qual a imaginação desempenhou um papel indescritível na sua formação e no seu destino e no romance de sua própria vida. Abrindo as suas *Confissões*, Rousseau escreve que tomou uma resolução que jamais houve exemplo e que jamais terá imitador: ele deseja mostrar aos homens de todas as épocas toda a verdade de sua natureza – “Conheço meu coração e conheço os homens. Não sou da mesma massa daqueles que lidei; ousou crer que não sou feito como os outros”⁴⁷.

Ora, muitos paralelos podem e devem ser doravante relacionados entre ambas as confissões. Como aponta Hugo Friedrich, “a intensidade lírica com a qual Rousseau se abandona ao tempo interior, em particular a sua disposição para uma alma adversa ao mundo circundante, teve uma força que preparou caminho à poesia futura”⁴⁸, essa força acabou se consolidando no romantismo e desembocando, como sabemos, de forma substancial e aguda em Baudelaire e na sua poética representante da modernidade. A matéria refinada do sujeito confessor em Rousseau bem como a sua herança em *Felix Krull* refletem uma espécie de *pathos*, a inclinação incompreensível para lançar-se aos extremos da performance da linguagem no seio da civilização. Ao mesmo tempo o vasculhar e remexer no passado, um domínio sobre tal passado e a retro-organização de si, a tentativa que se dirige para o futuro. A fantasia e a grandeza da inclinação são tais que, devido a sua propulsão interna, atraem e

⁴⁵ MANN, T. *BHFK*, p. 14 [16-17]. “*Ich erwachte zum Beispiel eines Morgens mit dem Entschlusse, heute ein achtzehnjähriger Prinz namens Karl zu sein, und hielt and dieser Träumerei während des ganzen Tages, ja mehrere Tage lang fest; denn der unschätzbare Vorzug solchen Spieles bestand darin, daß es in keinem Augenblick und nicht einmal während der so überaus lästigen Schulstunden unterbrochen zu werden brauchte*”.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 15 [17-8].

⁴⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Trad. Wilson Lousada, p. 13. “*Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. Moi, seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent*”. (Cf. *Les Confessions*, Édition du groupe « Ebooks libres gratuits », p. 4).

⁴⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, p. 24.

perturbam a realidade poética, expressando-a por sua vez. Mas não é direta e determinadamente que as confissões de Krull encontram as de Rousseau, apenas por levarem o mesmo nome, são confissões diferentes. Ainda que chame “ao próprio projeto de ‘empreendimento intelectual’, aproximando-se então de um tipo de escritura que tem seu modelo nas autobiografias intelectuais como *As confissões* de Rousseau e *Poesia e verdade* de Goethe”⁴⁹, as *Confissões do impostor* também são “as decorrências estéticas do reconhecimento da impossibilidade histórica da continuidade de um romance tributário do individualismo burguês romântico”⁵⁰, ou seja, as confissões de Krull dobram-se junto às de Rousseau e Goethe, e muitos outros, como escoamento da posição do sujeito, o cavaleiro de indústria, fascinado por si próprio. É o escoamento da tradição. Irônico.

E belo.

Felix Krull não teme ser acusado de autocomplacência. Ele não passaria de um tolo, uma besta, ou um hipócrita fingido, caso se tivesse tomado por uma pessoa vulgar, ele diz, “*ich müßte ein Dummkopf oder Heuchler sein, wollte ich mich für Dutzendware ausgeben*”⁵¹. Não. – Fiel à verdade ele repete: “*ich aus dem feinsten Holze geschnitzt bin*”⁵² – ele foi esculpido das mais refinadas madeiras.

O padrinho de Felix, Schimmelpreester, o pintor, contribuiu para esse refinamento. Alimentou a sua fantasia. Por exemplo, solicitou muitas vezes a ilustre presença de Felix para poder ter a visão dessa imagem em perfeita harmonia de formas e fazê-la figurar como modelo em quadros artísticos de sua autoria. Seu padrinho era encantador. E Krull confessa que chegou a posar para ele várias vezes como modelo nu para um grande painel de mitologia grega. Seria interessante nos questionarmos em quantos deuses poderia Krull ter se metamorfoseado. – Ele recebeu muitos elogios da parte do artista. O pintor, aquele a quem as mulheres diziam que olhava até o fundo do coração, contudo, não raro expressava as suas opiniões duvidosas sobre a natureza do artista. E justificava-se falando sempre nos mesmos termos, motivo pelo qual Krull jamais pode esquecer a história sobre Fídias, um homem cujo talento acima da média comprova-se pelo fato de sabermos ter sido acusado de roubo e ter estado preso em Atenas – “*er des Diebstahls überführt und in das Athener Gefängnis gesteckt wurde*”⁵³ – pois de fato era culpado de ter desviado ouro e marfim que lhe havia sido confiado

⁴⁹ MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, p. 219.

⁵⁰ Ibidem. p. 218.

⁵¹ MANN, T. *BHKG*, p. 15-16 [18].

⁵² Ibidem. p. 16 [18].

⁵³ Ibidem, p. 25 [27].

para esculpir Minerva; e, tendo fugido, voltou a cometer o mesmo crime em outra cidade. Schimmelpreester refletia sobre a pessoa do artista com base na figura desse grande Fídias. Já podemos antever as consequências dessa lição para a vida ilusória de Krull. E alguma coisa também poderíamos antever na composição do nome do seu padrinho, o seu significado aproximado a “sacerdote do mofo”, como recorda Krull – era assim que seu padrinho e amigo definia o seu nome próprio, invocando a natureza, que nada mais era do que podridão e mofo – “*‘die Natur’, sagte er, ‘ist nichts als Fäulnis und Schimmel, und ich bin zu ihrem Priester bestellt, darum heiße ich Schimmelpreester’*”⁵⁴. Para Felix Krull, quando se vestia com as fantasias mais diversas, com as roupas, perucas e armas que o seu padrinho possuía no seu ateliê, sempre parecia – “*und auch der Spiegel versicherte mich dessen*” (e também o espelho lhe assegurava disso) – como se ele tivesse nascido destinado a esse ou àquele traje, que ele dava o exemplo perfeito do tipo humano cujas vezes fazia; e sobre o tal tipo que representava, o seu padrinho inclusive aludia ao fato de que o próprio rosto de Felix parecia se adequar, conformando-se em suas linhas, acomodando-se às particulares fisionomias de qualquer época e região geográfica: “*daß mein Gesicht mit Hilfe von Tracht und Perücke sich nicht nur den Ständen und Himmelsstrichen, sondern auch den Zeitaltern anzupassen schein*e”⁵⁵.

Felix Krull, em total concordância com os seus encantos naturais parecia agradar orgulhosamente às suas fantasias, sob o beneplácito do seu padrinho. E fosse qual fosse a razão para tanto, a sua fértil imaginação ou a sua beleza natural, as suas confissões dão mostra da alta opinião que ele, desde cedo, formou a respeito de si mesmo, principalmente frente às experiências juvenis que se cristalizaram em sua memória, tal como faz parecer. Mas de todos os castelos no ar que eventualmente Krull poderia construir no que concerne à sua existência, e principalmente à existência das suas confissões, podemos depreender dessa sua arquitetura que à argamassa da sua beleza juntavam-se tijolos sobre um firmamento único de prazer, talvez revivido por meio da sua escritura, e mediante o qual parecia ocupar-se o impostor, em ocasiões sublimes, com o desabrochar dos seus sentidos.

⁵⁴ MANN, T. *BHKF*, p. 25 [26].

⁵⁵ *Ibidem*, p. 27 [28].

h. Fantasia da borboleta

As confissões do trapaceiro Felix Krull não repetem meramente as experiências e as ações que o narrador vivenciou. Elas se apresentam como uma nova aventura. Uma aventura estética. Aventura da metamorfose. Do rosto e da voz que assumem outra forma. Assim as confissões inscrevem a si mesmas como uma espécie de originalidade segunda. E o uso mimético da linguagem poética é a sua nova forma de domínio, mostrando o que já se encontrava sub-reptício. As *Confissões* logram. Elas substituem em causa própria, inegavelmente, a existência material do evento que narram. Mas o falso praticamente não é localizável. Se as confissões podem tornar-se intercambiáveis com o passado eventualmente acontecido é porque o êxito da sua sedução linguística apresenta seu lastro social. E a beleza corporal de Felix Krull perfaz um dos momentos desse lastro, em certo sentido, sendo ela mesma apenas um momento do seu caráter, que foi num todo formado para dar a ver e para conquistar. A *prima facie* da beleza imperturbada é o contraponto da aparência social trazida à narração. Mas o último recurso de Krull para a salvação de si e do engendramento subjetivo da racionalidade hegemônica é um texto híbrido, culturalmente mestiço, impuro e inútil, construto falso-verdadeiro, cópia no qual faz figura a beleza, ainda aquém da evidência histórica da barbárie, como culminância do que se conhece por civilização ocidental no século XX, já que Felix Krull escreveu as suas confissões na primeira sexta parte desse século. As confissões de Krull fingem dar a conhecer, nesse tempo, o íntimo do belo, enquanto apenas expressam a sua pele, a couraça da sua aparência. Ao exprimir a beleza pela imediatidade física do narrador sedutor, ainda que movimente algo em terreno mais profundo, a sua aparência estética não se encontra exatamente aí – apenas a compõe irônica e falsamente. Um pouco diferentes são os casos de outras personagens principalmente conhecidas da obra de Thomas Mann, como Gustav von Aschenbach, de *Morte em Veneza*, ou Hanno Buddenbrook, bem como Tonio Kröger, dentre outros, os quais aparentavam antes a debilidade e a melancolia do artista na sociedade burguesa, contrapondo-se dialética e fisicamente à grandeza almejada para o belo que contemplavam e admiravam e que muitas vezes performatizavam ou direcionavam para a produção de arte, coisa que, em *Felix Krull*, no personagem pseudo-escritor apenas decantou – a degenerescência que o artista representa para a sociedade burguesa utilitarista, desde a acusação de irracionalidade até o sufocamento da utopia, mantém-se e conjuga-se *in extremis* com a aparência apropriada do belo, junto à sedução e às artimanhas, por meio das quais, nessa obra, o sujeito recolhe alegre e

comicamente a desagregação para si próprio e acolhe a sentença para vivê-la aquém das entrelinhas.

A fantasia do belo nessas *Confissões*, desamparada já da justeza e da bondade e da finalidade social, platônica ou kantianamente falando, ainda que aspirando ao reconhecimento em geral, ao mesmo tempo em que se assemelha à paráfrase das consequências do recalçamento mítico da natureza outrora ainda não dominada e assustadora, alcança a ideia do belo enquanto tal como objeto não de todo desinteressado em si mesmo, mas, certamente como fonte de prazer, e que, produzido por uma determinada correspondência entre interior e exterior, mostra algo de impotente frente ao mundo completamente encantado. Trata-se de uma conciliação subjetiva. A fantasia do apaziguamento da debilidade e da superação da tensão, e a neutralização do terror ancestral, da imagem arcaica do medo e do horrível, culturalmente evocada em favor do “despertar do sujeito” – a fantasia do belo, que assim se reconhece em Felix Krull, tem o seu conteúdo sedimentado no desenvolvimento histórico do *logos* hegemônico e pelos meandros da dialética do esclarecimento, num progressivo e latente jogo mimético, por vezes artístico, a subjetividade traveste-se e saboreia a dominação de homens e mulheres. O auto-reflexo no papel, que é o espelho da arte nas *Confissões do impostor*, preserva o esforço romântico de ultrapassar a si próprio, e a fantasia ali é ironicamente reivindicada mesmo após os festejos do triunfo da interioridade sobre o fora, sobre o outro. E bem poderíamos dizer, nesse sentido de acordo com Hegel, que o romantismo que ali atua de forma parcial, procura ainda satisfazer subjetivamente “o sentimento que, enquanto participante do espírito, aspira à liberdade para si e só busca a pacificação no espírito e pelo espírito”⁵⁶. E isso acontece, em *Felix Krull*, paradoxalmente, porque o auto-reflexo do belo no papel não tem o condão de apaziguar objetivamente os ânimos subsumidos na linguagem hegemônica que deseja confundir-se com a linguagem em geral e ser a linguagem dos homens; as confissões do impostor não dirigem a sua energia espiritual meramente à efetivação da sua razão histórica madura, destinada a avançar à realidade e à verdade, apesar de perfazer os meandros desse sentido histórico determinado, por meio do qual tal razão histórica hegemônica se consubstancia. – “Trata-se de se tornar maduro para uma cumplicidade com a razão objetiva”, escreveu Rüdiger Safranski, referindo-

⁵⁶ HEGEL, F. G. W. Estética. In *Coleção os Pensadores*, p. 105. Conferir a ampla citação em alemão: “*Die Kunst, diesem Gegenstande gemäß, kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten, sondern für die mit ihrem Gegenstande einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit, für die subjektive Innigkeit, das Gemüt, die Empfindung, welche als geistige zur Freiheit in sich selber hinstrebt und ihre Versöhnung nur im inneren Geiste sucht und hat*”. (Hegel, F. G. W. *Werke*, Bd. XIII - Vorlesungen über die Ästhetik I, p. 113).

se às relações tortuosas do pensamento hegeliano com o romantismo – e, assim também poderíamos dizer: “num chão instável, a respeito do qual se finge que é firme, começa um grande palavreado”⁵⁷.

As *Confissões*, por meio da retro-satisfação subjetiva alimentada pela fantasia do belo, precipitam-se no movimento abismal do espírito. Tal é a sua modernidade, mantendo-se, contudo, presa a uma espécie de infantilidade, sob cuja rubrica as confissões ali se inscrevem socialmente. Claro que isso não significa a literalidade de um texto infantil. Isso diria respeito, de forma mais evidente, ao próprio sujeito bufão Felix Krull. Mas também se refere obliquamente a um conteúdo de verdade da obra, que pelas confissões não se deixa constringer, nem tampouco pelos princípios formais com os quais o belo travestiu-se na pele de Felix Krull. Então, espelha-se contra Krull no seu texto a presença do feio. Nas *Confissões do impostor*, além do jogo subjetivamente fantasioso do belo, bem localizado e determinado na personagem anti-herói que carrega consigo a herança artística d’um “depósito de fantasias” – “*die Vorrathskammer der Kostüme*” tal como poderíamos escrever com Nietzsche⁵⁸ –, ocorre, nomeadamente advindo do movimento da subjetividade, dando-se objetivamente no texto, a percepção de que o conteúdo de tal fantasia culmina especialmente no sentido histórico que reivindicou para si a unidade entre a identidade e a não-identidade da reflexão filosófica e as consequências da maturidade civilizatória em toda filosofia e nas mais variadas artes; e isso é assumido, por essa obra, na sua forma propriamente encantadora de reflexionar. – A pretensa irradiação do belo, em *Felix Krull*, constringido pela impureza da sua forma ao longo de uma história comprometida com a falsidade da existência coadunada e subsumida ao existente, recorda e reflete a angústia e a desagregação material daquilo que subsiste mergulhado nas sombras, sob os palcos dos templos de prazer. Então, nessa obra, seria importante frisar, “a própria beleza exprime o horrível como o constringimento que irradia da forma. (...) Semelhante constringimento torna-se conteúdo”⁵⁹. E através da reflexão da matéria estética nas *Confissões do impostor*, também poderíamos dizer com Adorno, “os velhos espantalhos subsistem na história, que não redime a liberdade e na qual o sujeito,

⁵⁷ SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*, p. 216.

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. § 223, p 114.

⁵⁹ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 67. Lemos no original a citação sem corte: “*Das Furchtbare blickt aus Schönheit selbst als der Zwang, der von der Form ausstrahlt; der Begriff des Blendenden meint diese Erfahrung. Die Unwiderstehlichkeit des Schönen, sublimiert vom Sexus an die höchsten Kunstwerke gelangt, wird von ihrer Reinheit, ihrer Distanz von Stofflichkeit und Wirkung ausgeübt. Solcher Zwang wird zum Inhalt*”. (ÁT, p. 74).

enquanto agente da servidão, prolonga o fascínio mítico, contra o qual se revolta e sob o qual se encontra. (...). A beleza é o fascínio sobre o fascínio e ele se transmite a ela”⁶⁰.

Ela conta-se entre as impressões da juventude de Krull: era ainda o tempo da preparação do espírito para uma vida extraordinária, quando ele foi pela primeira vez ao teatro, levado pelo seu pai. Nessa ocasião, vemos a corrosão interna do modelo da identidade e da beleza. – “*Man spielte ein Stück von bescheidenem Genre, ein Werk der leichtgeschürzten Muse, wie man wohl sagt, eine Operette, deren Namen ich zu meinem Leidwesen vergessen habe*”⁶¹, isto é, representava-se uma peça de gênero modesto, uma opereta, cujo nome Krull esqueceu, de acordo com o que confessou. Ele se perguntara, no início desse fragmento de memória elucidada, se seria possível a alguém descrever a febre que se apossou da sua natureza, naquela visita ao teatro: “*wer beschreibt das Fieber, das sich meiner Natur bemächtigte*”⁶², questionara-se indiretamente. Nesse momento narra-se a formação do espírito, o deslumbramento de todos os sentidos, pelo qual passou o narrador naquela ocasião. A peça modesta, a qual o jovem Felix finge não se lembrar, mas na qual se deleitou, é *Die lustige Witwe*, a viúva “alegre”, conhecida peça de Franz Lehár⁶³. Nessa ocasião a estrela do teatro era Müller-Rosé. Escreve Krull: “*sein Körper schien bis in das letzte Fingerglied von einem Zauber durchdrungen, für den nur die unbestimmte Bezeichnung ‘Talent’ vorhanden ist*”⁶⁴, isto é, o corpo de Müller-Rosé enquanto atuava parecia até a ponta dos dedos impregnado de um encanto para o qual apenas existe a indeterminada designação de “talento”. Tratava-se de um conhecido de seu pai e, por esse motivo, após o êxtase edificante do espetáculo, Felix ainda teve a oportunidade única na infância de uma criança, de visitar o camarim do ator absolutamente talentoso, cujo prazer na imitação certamente, na opinião de Krull, devia causar-lhe tanta emoção quanto aos espectadores, os quais o artista lograra encantar com o seu júbilo de viver. Nessa ocasião, amplamente entendida e vivenciada em seus extremos de sensibilidade, seja enquanto estava na plateia assistindo encantado à peça, seja quando pôde encontrar o artista em pessoa, Felix experienciou um acesso especial

⁶⁰ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 62. “*Aber die alten Schreckbilder überdauern in der Geschichte, welche Freiheit nicht einlöst, und in der das Subjekt als Agent der Unfreiheit den mythischen Bann fortsetzt, gegen den es sich aufbäumt und unter dem es steht. (...) Schönheit ist der Bann über den Bann, und er vererbt sich an sie*”. (ÄT, p. 67)

⁶¹ MANN, T. *BHFK*, p. 29 [31].

⁶² *Ibidem*, p. 28 [30].

⁶³ MAYER, Hans. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 438. Nas palavras o autor, lemos: “*Wenn sich der junge Felix Krull an der ‘Lustigen Witwe’ delektiert, so spürt man zwar ironische Distanz des Erzählers zu Lehár, doch heitere Empathie für den verzauberten Jungen und sein Idol, den unwiderstehlichen Bonvivant aus dem ‘Maxim’, verkörpert durch denn Operettenliebbling Müller-Rosé*”.

⁶⁴ MANN, T. *BHFK*, p. 31 [33].

ao conhecimento profundo em relação ao mundo e a si mesmo, segundo deixou registrado no início das suas confissões, na parte que cabe ao livro da sua infância, período a respeito do qual se pode substancialmente compreender a formação espiritual da sua existência estética. Ora, sabemos já que Krull não se mantém fiel à cronologia na narração da sua juventude, tanto porque seria muito difícil fazê-lo, quanto porque o próprio narrador prefere tratar desse período da sua vida de um modo geral, – *“worin ich mich nach Belieben bewege”*⁶⁵ – no qual ele movimentava-se ao seu próprio gosto, à vontade para conduzir e se deixar levar pela sua memória. Como afirmou Hans Wysling, tal vivência no teatro “possui o significado de iniciação para o narrador ludibriador”⁶⁶. Pois, concentra-se na narração dessa experiência incrível o momento do encontro com o artista, quando a imagem do esplendor vivenciado pouco antes se confunde com a imagem da abjeção. – Após o término do espetáculo, Engelbert Krull conduziu Felix até o camarim de Müller-Rosé, passando perto do palco já escurecido, no qual trabalhadores desmontavam o cenário. O pai de Krull bateu à porta e pediu permissão para entrar. Ele recebeu como resposta a rude voz que de dentro do camarim provinha, contestando que ele poderia fazer talvez qualquer outra coisa, algo que, especificamente, Felix Krull não se permitiu reproduzir no seu texto, nas suas confissões. Então Engelbert identificou-se já abrindo a porta. E dentro do camarim a voz riu e falou: *“Ach, du bist es, altes Sumpfhuhn! Na, immer ’rein ins Vergnügen! (...) Sie werden ja wohl nicht Schaden nehmen durch meine Blöße”*⁶⁷ – a saber, Müller-Rosé contestou ludicamente Krull-pai: “– Ah, és tu velho pândego! Entre nesse reino de prazer! O senhor provavelmente não será chocado pela visão da minha nudez”. E, quando entraram pai e filho no camarim, a visão que se descortinou para o menino narra-se entre a abjeta miséria do artista e o espectro do seu esplendor – *“ein Anblick von unvergeßlicher Widerlichkeit bot sich dem Knaben dar”*⁶⁸, confessou Krull, a quem, ao menino de cerca de quatorze anos que ele era, ofereceu-se aos seus olhos a “repugnância inesquecível”. Contra toda a beleza e magia do espetáculo encantadoramente oferecido ao público, no camarim, ao fundo do palco já desmontado, Felix Krull deparou-se com a desordem e a sujeira do cômodo e também com o repulsivo corpo desnudo, besuntado e coberto de cravos do artista ainda banhado em suor: *“Die eine Hälfte seines Gesichtes war noch bedeckt mit jener rosigen Schicht, die sein Antlitz vorhin so wächsern idealisch hatte erscheinen lassen, jetzt aber lächerlich rotgelb gegen die käsige*

⁶⁵ MANN, T. *BHFK*, p. 28 [30].

⁶⁶ WYSLING, H. *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, p. 120. “Das Erlebnis hat für Krull initiatorische Bedeutung”.

⁶⁷ MANN, T. *BHFK*, p. 34 [35].

⁶⁸ *Ibidem*, p. 34 [35].

Fahlheit der anderen, schon entfärbten Gesichtshälfte abstach” – “A metade do seu rosto ainda estava tapada pela camada rósea que antes tornara sua face idealizada como cera, mas agora a mostrava – ridiculamente velha e ocre, contrastando com a palidez da outra metade, já sem pintura”⁶⁹. A memória confessa de Krull não foi capaz de guardar o diálogo dos velhos amigos no camarim, pois a experiência daquele momento vivido no interior do deleite talvez não tenha deixado tempo à consciência de Felix Krull para prestar a atenção às palavras que foram trocadas, devido à singularidade do evento e à forte impressão estética na qual seu espírito submergia. “*Denn die Bewegung, die unserem Geist durch die Sinne mitgeteilt wird, ist unzweifelhaft viel stärker als die, welche das Wort darin erzeugt*”⁷⁰, isto é, a impressão moral, o abalo com o qual nosso espírito é comunicado por meio dos sentidos é indubitavelmente mais forte do que aquele abalo produzido pelas palavras, escreveu Krull, que se lembrou, entretanto, que o grande Müller-Rosé a todo instante se questionava se havia agradado. – “*Und wie sehr verstand ich seine Unruhe!*”, ele confessou: como entendia bem Felix Krull a inquietação do artista! A metade derretida do rosto do artista e o contraste com a realização no palco do sonho do belo, tal como vem à tona nesse fragmento de memória, mostram não apenas o momento do feio quando ele aparenta-se, no sentido de irmanar-se, à espiritualização, usando os termos de Adorno, mas principalmente, deixa ver as condições segundo as quais “o cruel emerge, na sua nudez, das obras de arte, logo que o seu próprio fascínio é abalado”⁷¹. Nesse sentido, vale dizer, de acordo com Ricardo Timm, que “o belo lembra a quem o vê aquilo que, apesar de tudo, *ainda existe*, embora ameaçado e feio”⁷². Segundo Hans Mayer, Müller-Rosé mostra-se no camarim como homem corporalmente nojento, um parvo vulgar,⁷³ literalmente “*als körperlich ekelhafter Mann*”. Então, podemos dizer com Márcio Seligmann-Silva, que no percurso estético do romantismo, caminho pelo qual cruzamos com Blake, Hoffman e Baudelaire, para citar apenas poucos e conhecidos nomes, “percebemos uma transformação do sublime na direção do abjeto”⁷⁴. O rastro desse percurso confunde-se com a presença das mais elementares racionalizações civilizatórias, que ainda hoje apresentam-se como justificações do *status quo*. O elemento que se remete ao

⁶⁹ MANN, T. *BHFK*, p. 34 [35].

⁷⁰ *Ibidem*, p. 35 [36].

⁷¹ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 84. “*Nackt tritt das Grausame aus den Kunstwerken hervor, sobald ihr eigener Bann erschüttert ist*”. (ÄT, p. 71). A frase anterior adaptada ao português, lemos: “...*verschwistert das Moment des Häßlichen ihrer Vergeistigung*”. (ÄT, p. 70).

⁷² SOUZA, Ricardo Timm de. “A escola de Frankfurt e o contexto de seu surgimento: inquietações éticas no coração dos dilemas de uma época”. In: *Adorno e Kafka: paradoxos do singular*, p. 70.

⁷³ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 438. “*Müller-Rosé erweist sich in der Garderobe als körperlich ekelhafter Mann und vulgärer Dummfopf*”.

⁷⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: *O local da diferença*, p. 39

horroroso, ao nojento, ao abjeto, assim também ao feio, o cruel, encontra-se na base da justificativa material para a sua repressão e recalçamento pelo *logos* “harmônico”, em vistas à realização da civilização por sobre a natureza. Mas ele vem à tona na obra de arte. E deixa-se ler como imagem sucessora daquilo que não é nominável, aquilo que não se logrou determinar, assim como o sublime, cuja intensidade e poder de abalo relacionam-se com o terrível, que “é a manifestação de um máximo que desarma o nosso arsenal conceitual”.⁷⁵ Com as palavras de Adorno poderíamos escrever: a arte não pode satisfazer o seu conceito: “*sie [die Kunst] kann ihrem Begriff nicht genügen*”⁷⁶. O abjeto, como decorrência estética do sublime, caracteriza-se privilegiadamente por se expressar como emissário da morte, envolvido até as camadas mais profundas com imagens cadavéricas ou moribundas. E mesmo em obras de arte aparentemente felizes ou em estado de graça, ou em obras que provém de épocas de plena harmonia com seu estado de espírito, ainda assim não se pode e nem se deixa compreender ou determinar o repugnante, o abjeto, que do seio da obra nauseou o deleite e o estado apaziguado e existente das coisas. Não o temos, o repugnante, como algo representado ou mesmo representável. Ele seria, assim, ainda mais arcaico. Contudo, colado ao socialmente feio. Contemporâneo. Ao mesmo tempo serviu e ainda serve, capturado, ao acordo dos apologetas do estado de coisas existente, para a sua combinação trágica com o inútil, movimento pelo qual capitulou o belo. A náusea liberada pela não correspondência entre o artista e a sua máscara, por meio das aparências internas e das relações sociais que parodia na obra, expressa valores estéticos dos mais radicais e inassimiláveis, principalmente o choque e o enigma. Na ocasião do encontro com o rosto do artista, tal visada conduziu os pensamentos de Felix Krull a observações profundas sobre o acontecimento estético em geral, certamente com base na pessoa do artista e no desenvolvimento subjetivo dos seus poderes co-naturais.

⁷⁵ SELIGMANN-SILVA, M. *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo*, p. 35. Também conferir, especialmente: SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee”. *ALEA*, v. 12, n. 2, 2010, p. 205-22. Nesse texto, baseado principalmente em Julia Kristeva, escreve Seligmann-Silva: “A questão é que Burke e os teóricos do sublime mantêm o *odious*/detestável e aquilo que Mendelssohn e Kant denominaram de *Ekelhaft*, o asqueroso, fora do campo das representações artísticas. (...) Se o sublime é todo derivado da autopreservação, o abjeto ilumina nosso ser fragmentado: ele também é originário e também dele nasce a nossa vida, mas o foco agora é lançado da ‘outra borda’, ou seja, da margem sem linha do ‘sujeito’ pré-subjetivo, quando o mundo ainda não era mundo. Se no sublime existe deleite, no abjeto existe gozo, *jouissance*, um prazer ambíguo derivado da *catársis* do Outro, que traça ao mesmo tempo a catastrófica topografia do nosso ser. Ou seja, o abjeto é pensado a partir de Kristeva como algo que nos remete ao momento ritual de nossa cultura, ele obriga o simbólico a um ato regressivo para garantir a si mesmo, já que este mundo está desde sempre ameaçado de romper sob a força de uma massa abjeta originária que insiste em vir à tona”. (Op. cit, p. 211-12).

⁷⁶ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 90 [ÄT, p. 77].

Meus pensamentos eram mais ou menos esses: então esse sujeito lambuzado de pomada e coberto de erupções é o ladrão de corações há pouco idealizado pela multidão informe? Esse verme repugnante é a verdadeira imagem da feliz borboleta em que, há pouco, milhares de olhos iludidos imaginavam ver a realização de seu secreto sonho de beleza, graça e perfeição? Não será ele exatamente como um daqueles moluscos que, ao chegar a sua hora, à noite, começam a reluzir fantasticamente? Mas as pessoas adultas, que conhecem a vida, e se deixaram enganar avidamente por ele, não deveriam notar que estavam sendo enganadas? Ou, numa silenciosa cumplicidade, considerarão que não houve logro? É bem possível; pois, pensando bem: quando é que o vaga-lume se mostra na sua verdadeira imagem – quando, poética centelha, esvoaça pela noite de verão, ou quando se retorce na palma da nossa mão, insignificante e vil? Evita fazer julgamento sobre isso! É melhor evocares o quadro que pensavas ver há pouco: aquele gigantesco enxame de pobres mariposas e moscas precipitando-se, silenciosas e enlouquecidas, na chama que as atrai! Como são unânimes na disposição de se deixarem seduzir! Aparentemente ali reina uma necessidade geral que Deus implantou na natureza humana, e que os talentos de Müller-Rosé satisfazem. Aí sem dúvida reina uma ordem indispensável para a administração da vida, que mantém esse homem como seu criado e o paga por isso. Como é admirado pelo que hoje conseguiu executar, e obviamente consegue todos os dias! Domina tua repulsa, e pensa que ele conseguiu comover-te, embora tivesse secreta consciência dessas nojentas espinhas, e embora, é claro, ajudado pela luz e pomadas, música e distância, deixou essa multidão entrever, na sua pessoa, o ideal dela, seu coração animando e confortando-a infinitamente!

Pensa mais ainda. Indaga de ti mesmo o que levou esse pobre-diabo a aprender a arte de se transfigurar cada noite! Interroga-te sobre as origens secretas do encantamento que há pouco impregnava o corpo dele até as pontas, dominando-o todo inteiro! Para responder basta que recordes (pois sabes disso muito bem) que indizível poder instrui o vaga-lume, e não há palavras que o possam descrever com suficiente doçura. Observa que o ser humano não se cansa de ouvir a afirmação de que agradou, realmente agradou sem medidas! Na verdade, o impulso do coração dele para aquela multidão carente foi o que lhe concedeu talento e habilidade artística; se lhes oferece alegria de viver, enquanto eles em troca o saciam com aplausos, não é isso uma satisfação recíproca, um encontro nupcial dos desejos dele com os da multidão?⁷⁷

⁷⁷ MANN, T. *CIFK*, p. 37-8. “*Dies also – so etwa gingen damals meine Gedanken – , dies verschmierte und aussätziges Individuum ist der Herzensdieb, zu dem soeben die graue Menge sehnsüchtig emporräumte! Dieser unappetitliche Erdenwurm ist die wahre Gestalt des seligen Falters, in welchem eben noch tausend betrogene Augen die Verwirklichung ihres heimlichen Traumes von Schönheit, Leichtigkeit und Vollkommenheit zu erblicken glaubten! Ist er nicht ganz wie eines jener eklen Weichtierchen, die, wenn ihre abendliche Stunde kommt, märchenhaft zu glühen befähigt sind? Die erwachsenen und im üblichen Maße lebenskundigen Leute aber, die sich so willig, ja gierig von ihm betören ließen, mußten sie nicht wissen, daß sie betrogen wurden? Oder achteten sie in stillschweigendem Einverständnis den Betrug nicht für Betrug? Letzteres wäre möglich; denn genau überdacht: wann zeigt der Glühwurm sich in seiner wahren Gestalt, – wenn er als poetischer Funke durch die Sommernacht schwebt, oder wenn er als niedriges, unansehnliches Lebewesen sich auf unserem Handteller krümmt? Hüte dich, darüber zu entscheiden! Rufe dir vielmehr das Bild zurück, das du vorhin zu sehen glaubtest: diesen Riesenschwarm von armen Motten und Mücken, der sich still und toll in die lockende Flamme stürzte! Welche Einmütigkeit in dem guten Willen, sich verführen zu lassen! Hier herrscht augenscheinlich ein allgemeines, von Gott selbst der Menschennatur eingepflanztes Bedürfnis, dem die Fähigkeiten des Müller-Rosé entgegenzukommen geschaffen sind. Hier besteht ohne Zweifel eine für den Haushalt des Lebens unentbehrliche Einrichtung, als deren Diener dieser Mensch gehalten und bezahlt wird. Wieviel Bewunderung gebührt ihm nicht für das, was ihm heute gelang und offenbar täglich gelingt! Gebiete deinem Ekel und empfinde ganz, daß er es vermochte, sich in dem geheimen Bewußtsein und Gefühl dieser abscheulichen Pickel mit so betörender Selbstgefälligkeit vor der Menge zu bewegen, ja, unterstützt freilich durch Licht und Fett, Musik und Entfernung, diese Menge das Ideal ihres Herzens in seiner Person erblicken zu lassen und sie dadurch unendlich zu erbauen und zu beleben!*

Empfinde noch mehr! Frage dich, was den abgeschmackten Witzbold trieb, diese abendliche Verklärung seiner selbst zu erlernen! Frage dich nach den geheimen Ursprüngen des Gefälligkeitszaubers, der vorhin seinen Körper bis in die Fingerspitzen durchdrang und beherrschte! Um dir antworten zu können, brauchst du dich nur

i. Exercício de imitação

“Ich zählte acht Jahre, als ich und die Meinen einige Sommerwochen in dem benachbarten und so namhaften Langenschwalbach verbrachten. Mein Vater nahm dort Moorbäder gegen die Gichtanfalle, die ihn zuweilen plagten, und meine Mutter und Schwester machten auf der Promenade durch Übertreibungen in der Form ihrer Hüte von sich reden. (...) Stundenlang kauerte ich auf den Stufen des zierlichen Kunsttempels, ließ mein Herz von dem anmutig ordnungsvollen Reigen der Töne bezaubern und verfolgte zugleich mit eifrig teilnehmenden Augen die Bewegungen, mit denen die ausübenden Musiker ihre verschiedenen Instrumente handhabten. Namentlich das Geigenspiel hatte es mir angetan, und zu Hause, im Hotel, ergötzte ich mich und die Meinen damit, daß ich mit Hilfe zweier Stöcke, eines kurzen und eines längeren, das Gebaren des ersten Violinisten aufs getreueste nachzuahmen suchte. Die schwingende Bewegung der linken Hand zur Erzeugung eines seelenvollen Tones, das weiche Hinauf- und Hinabgleiten aus einer Griffelage in die andere, die Fingergeläufigkeit bei virtuosenhaften Passagen und Kadenzen, das schlanke und geschmeidige Durchbiegen des rechten Handgelenkes bei der Bogenführung, die versunkene und lauschend-gestaltende Miene bei hingerschmiegter Wange – dies alles wiederzugeben gelang mir mit einer Vollkommenheit, die besonders meinem Vater den heitersten Beifall abnötigte. Dieser nun, gut gelaunt unter dem wohltuenden Einfluß der Bäder, nimmt das langhaarige und fast stimmlose Kapellmeisterchen beiseite und verabredet mit ihm die folgende Komödie. Eine kleine Violine wird billig erstanden und der zugehörige Bogen sorgfältig mit Vaseline bestrichen. Während sonst für mein Äußeres nicht viel geschah, werden jetzt in einem Basar ein hübsches Matrosenhabit mit Fangschnur und goldenen Knöpfen, dazu seidene Strümpfe und spiegelnde Lackschuhe fertig angeschafft. Und eines Sonntagnachmittags, während der Kurpromenade, stehe ich, so ansprechend ausgestattet, zur Seite des kleinen Kapellmeisters an der Rampe des Musiktempels und beteilige mich an der Ausführung einer ungarischen Tanzpièce, indem ich mit meiner Fiedel und mit meinem

zu erinnern (denn du weißt es gar wohl!), welche unnennbare, mit Worten nicht ungeheuerlich süß genug zu bezeichnende Macht es ist, die den Glückwurm das Leuchten lehrt. Beachte doch, wie der Mensch sich nicht satt hören kann an der Versicherung, daß er gefallen, daß er wahrhaftig über die Maßen gefallen hat! Lediglich der Hang und Drang seines Herzens zu jener bedürftigen Menge hat ihn zu seinen Künsten geschickt gemacht; und wenn er ihr Lebensfreude spendet, sie ihn dafür mit Beifall sättigt, ist es nicht ein wechselseitiges Sich-Genügte-Tun, eine hochzeitliche Begegnung seiner und ihrer Begierden?” (MANN, T. BHFk, p. 36-7)

Vaselinbogen tue, was ich mit vordem mit meinen beiden Stöcken getan. Ich darf sagen, daß mein Erfolg vollkommen war”.

Tinha oito anos de idade quando eu e os meus fomos passar algumas semanas de verão em Langenschwalbach, uma estação de águas vizinha. Meu pai tomava banhos de lama para combater os ataques de gota que por vezes o atormentavam, enquanto minha mãe e minha irmã provocavam comentários na rua devido à excentricidade de seus chapéus. (...) Horas a fio eu me acorava diante dos degraus do delicado templo da arte, deixava meu coração encontrar-se com os ordenados círculos de tonalidades, seguindo ao mesmo tempo com os olhos interessados os movimentos com que os músicos manejavam seus diversos instrumentos. Especialmente o violino me agradava, e no hotel divertia a mim e aos meus imitando fielmente, com ajuda de dois pausinhos, um curto e um comprido, os gestos do primeiro violinista. O movimento oscilante da mão esquerda para a produção de uma bela melodia, o deslizar acima e abaixo da outra mão, numa postura de quem agarra, a agilidade dos dedos em passagens e cadências virtuosísticas, o movimento flexível e macio do pulso direito manejando o arco, a expressão absorta e atente do rosto com a face encostada ao instrumento – eu conseguia reproduzir tudo isso com uma perfeição que recebia os maiores aplausos, especialmente de meu pai. Um dia, bem disposto com a influência benéfica dos banhos, ele chamou de lado o maestrinho de cabelos longos e voz fraca e combinou com ele uma comédia que consistia em fabricar um pequeno violino barato cujo arco seria cuidadosamente untado de vaselina. Embora normalmente não se importassem muito com minha aparência, compraram-me prontos numa loja um belo terno à marinheira, com galões e botões dourados, meias de seda e lustrosas sapatos de verniz. E, certa tarde de domingo, durante o passeio, puseram-me assim trajado ao lado do pequeno maestro, na rampa do templo da música, participando da execução de uma dança húngara, fazendo com meu violino e meu arco cheio de vaselina o que antes fizera com dois pedaços de pau. Devo dizer que meu sucesso foi absoluto.⁷⁸

j. *Mimesis*

A imitação em *Felix Krull* foi, literalmente, desde a infância do narrador, um caminho que conduziu à interioridade. Esse romance inacabado parece apenas empurrar uma porta aberta, a fim de perscrutar em si as origens secretas do encantamento – assim, avança a sua linguagem até os extremos da expressividade.

As relações estéticas que envolvem a farsa e a coisa imitação e que são trazidas à tona pelas *Confissões do impostor* como o desvelamento de algo surgiram há muito no horizonte filosófico da tradição do pensamento ocidental. Segundo Jean-Pierre Vernant, “ainda hoje, filosofar supõe que nos integremos a essa tradição, que nos coloquemos no interior do

⁷⁸ MANN, T. *CIFK*, p. 23-4 [21-23].

horizonte intelectual descortinado pelo movimento da filosofia”⁷⁹. Interrogar esse movimento por dentro da própria obra significa interrogar externamente a existência mesma da arte no mundo completamente “desencantado” e, pois, significa colocar em questão não apenas na obra de arte a aparência dos vestígios do ente, mas na própria realidade objetiva interrogar a ontologia da falsa consciência e os reflexos do encantamento como consolação do desencanto, de acordo com os termos de Adorno⁸⁰ – interrogar, pois, as práticas da imitação e mesmo a imitação prática, a saber, nas palavras de Márcia Tiburi, “a manipulação organizada da mimesis, por sua vez substituída pela práxis racional que é o trabalho, [a] forma – até certo ponto – mais organizada da manipulação e da autoconservação”⁸¹. A capacidade mimética que é o substrato da racionalidade hegemônica na cultura filosófica ocidental aparece, nesse sentido, composta de forma múltipla em todos os domínios das *Confissões do impostor*. A *mimesis*, a “arte” da imitação, da representação e do fingimento, tal como é entendida e desqualificada pelo menos desde Platão, retorna nessa obra como material de composição e como meio de ação do narrador, remetendo-se a uma problemática tanto estética quanto política. Nesse retorno, determinadas características materiais da sociedade burguesa transparecem, principalmente o arcaísmo da sua estrutura de linguagem e de realidade bem como seu praticismo utilitarista, que são sub-repticiamente trazidos ao texto e enredados às atividades do fingidor, imiscuindo-se ironicamente às disposições fundamentais do pensamento lógico e ordenador coincidente com as intenções e aspirações subjetivas do narrador. – A sombra efetiva do mundo revolve-se confessadamente, tão profundamente ancorada ela está na ilusão do rigor lógico.

É importante frisar, de acordo com Rodrigo Duarte, que “a isso se liga a diferenciação, frequentemente desconsiderada, entre mimesis e mimetismo (*Mimikry*)”⁸², tal como é possível

⁷⁹ VERNANT, Jean-Pierre. “O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade”. In: VERNANT; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p. 214.

⁸⁰ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 36. Expressão retirada de um longo trecho no original: “*Daß inmitten der bilderlosen Welt das Bedürfnis nach Kunst, auch das der Massen, ansteigt, die durch die mechanischen Mittel der Reproduktion erstmals mit ihr konfrontiert wurden, weckt eher Zweifel, langt jedenfalls, als ein der Kunst Auswendiges, nicht zu, deren Fortbestand zu verteidigen. Der komplementäre Charakter jenes Bedürfnisses, Nachbild des Zaubers als Trost über die Entzauberung, erniedrigt die Kunst zum Exempel des mundus vult decipi und deformiert sie. Zur Ontologie falschen Bewußtseins rechnen auch jene Züge, darin das Bürgertum, das den Geist ebenso befreite wie an die Kandare nahm, hämisch auch gegen sich selbst am Geist gerade das akzeptiert und genießt, was es ihm nicht ganz glauben kann*”. (ÄT, p. 27)

⁸¹ TIBURI, Márcia. “Uma outra história da razão: a dialética do esclarecimento, o anti-semitismo e o ódio ao outro”. In: *Uma outra história da razão*, p.94.

⁸² DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor Adorno*, p. 136. “Para a compreensão desse processo, no qual o domínio do real na natureza é formulado, necessita-se do conceito de espiritualização (*Vergeistigung*): ela inere ao processo de autonomização da arte e garante também a sua realização, apesar de imitar o perigoso procedimento da ciência, isto é, exercer a mimesis de sua racionalidade questionável. A espiritualização funciona, portanto, como corretivo do domínio da natureza

deprender da dialética do esclarecimento. – A esse respeito, “a proteção pelo susto é uma forma de mimetismo”, afirmaram Adorno e Horkheimer⁸³. Tratar-se-ia, então, de uma reação fisiológica, orgânica. Segundo Verlaine Freitas, “o mimetismo seria algo realizado sem a mediação da consciência, de modo automatizado, como um ato reflexo. (...) [Ele] tornar-se-ia mimesis quando a submissão à natureza torna-se a *técnica* da dominação desta”⁸⁴. É em virtude desse movimento, pois, que o conceito de *mimesis* possibilita a crítica dialética da proto-história da formação da consciência e da constituição da própria racionalidade, já que “foi no enrijecimento contra isso [contra as possibilidades dos homens se perderem nas flutuações da natureza ambiente] que o ego se forjou”⁸⁵ e abriu caminho para o que se compreende modernamente como indivíduo e como individualidade. A *mimesis* está imiscuída à trajetória do esclarecimento, no sentido paradoxal ao qual se refere o pensamento de Adorno à *Aufklärung*, fazendo-se expressão nas suas principais obras, desde a *Dialética do esclarecimento* até a sua *Teoria estética*, passando obviamente pela sua *Dialética negativa*. E para a sua compreensão – não só imanente ao pensamento de Adorno, mas filosófica e historicamente de acordo com os movimentos internos da racionalidade hegemônica no curso privilegiado de dominação da natureza, da alteridade e da realidade – apenas é possível oferecer uma explicação parcial, o que exige, muitas vezes fisionomicamente, trazer a inverdade e as dimensões da mentira e da ilusão de um modo geral intrínsecas às sociedades ocidentais do capitalismo tardio à consciência de si mesmas. Mas a intenção aqui, como em

externa, de modo a promover uma interiorização daquele na obra de arte. Com isso relaciona-se a categoria de mimesis, que na versão adorniana distancia-se de sua concepção tradicional, tanto platônica, como aristotélica. Para esses últimos, a mimesis significa, antes de tudo, imitação da natureza: para Platão, com um sentido negativo, de modo a ser concebido o artista como uma espécie de mentiroso; para Aristóteles, ao contrário, o imitar é conatural ao ser humano, e só através dele, ele adquire seus primeiros conhecimentos. Apesar de, para Aristóteles, mimesis não se restringir ao processo de imitação, mas assumir papel ativo, produtivo em todo desenvolver-se da arte (agora no sentido de *techné*), a imitação atua como elemento propulsor nesse processo. Entretanto, a maior diferença entre a concepção tradicional de mimesis e a proposta por Adorno só se tornará clara a partir da explanação da problemática relativa ao belo natural. Salta aos olhos, de antemão, que nele, a mimesis é concebida com tal envergadura, que abrange toda a problemática das relações do homem com a natureza” (DUARTE, *Mimesis e racionalidade*, p. 136).

⁸³ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p. 149. “Schutz als Schrecken ist eine Form der Mimikry”.

⁸⁴ FREITAS, Verlaine. *Para uma dialética da alteridade: a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Theodor Adorno*, p. 30.

⁸⁵ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p. 149. É importante conferir a citação extensa: “Zivilisation hat anstelle der organischen Anschmiegung ans andere, anstelle des eigentlich mimetischen Verhaltens, zunächst in der magischen Phase, die organisierte Handhabung der Mimesis und schließlich, in der historischen, die rationale Praxis, die Arbeit, gesetzt. Unbeherrschte Mimesis wird verfemt.(...) Gesellschaftliche und individuelle Erziehung bestärkt die Menschen in der objektivierenden Verhaltensweise von Arbeitenden und bewahrt sie davor, sich wieder aufgehen zu lassen im Auf und Nieder der umgebenden Natur. Alles Abgelenktwerden, ja, alle Hingabe hat einen Zug von Mimikry. In der Verhärtung dagegen ist das Ich geschmiedet worden. Durch seine Konstitution vollzieht sich der Übergang von reflektorischer Mimesis zu beherrschter Reflexion. Anstelle der leiblichen Angleichung an Natur tritt die ‚Rekognition im Begriff‘, die Befassung des Verschiedenen unter Gleiches”.

todo o trabalho, não é uma revisão exclusivamente bibliográfica de um ou outro conceito de Adorno ou de uma ou outra imagem de Thomas Mann, e sim apenas apresentar algumas ideias que compõem um todo, que é parte. É claro que uma breve genealogia do comportamento mimético, como já alertou Verlaine Freitas, não deve pretender “fazer o que o próprio Adorno não fez, ou seja, fornecer uma teoria detalhada e completa do conceito de *mimesis*”⁸⁶. O caráter negativo da noção de *mimesis* em Adorno, “o surgimento ‘sempre-já’ dessa palavra peculiar, que se comporta como se já a conhecêssemos”⁸⁷, segundo afirmou Fredric Jameson, como se houvesse preexistido em todos os textos, reforça o excesso de significação dessa noção “onipresente como uma atividade arcaica”, uma vez que ela é “sobretudo o ponto no qual a questão da continuidade ou descontinuidade da história da assim chamada razão ocidental se joga”⁸⁸.

Trata-se, pois, de voltar-se incessante e refletidamente ao rastro do movimento processual do *logos* hegemônico, cuja linguagem aparece historicamente engendrada à doutrina das semelhanças, tal como podemos dizer com Walter Benjamin: “o dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança”⁸⁹. É preciso, pois, de acordo com Benjamin, levar em conta que tal capacidade não desapareceu meramente, em proveito do pensamento abstrato e racional e que tampouco permaneceu inalterável, ao longo da história, a força de produzir similitudes e aparências: na linguagem que não pode ser fixada em palavras escondem-se as tensões anteriores a todo idioma. “O idioma seria a etapa suprema do comportamento mimético e o mais perfeito arquivo de similitudes imateriais”⁹⁰. E é na obra de arte que a relação de “semelhança” entre *mimesis* e racionalidade encontra o seu ponto cristal – dele não advém a conciliação, mas uma imagem enigmática, um quebra-cabeças. Nesse sentido, dizemos que os impulsos miméticos que integram e desintegram a obra das *Confissões do impostor* tornaram-se linguagem. A sua linguagem poética “exprime, portanto, o surto violento do irracional no contexto do discurso

⁸⁶ FREITAS, V. *Para uma dialética da alteridade*, p. 20. Lembra Freitas que o próprio Adorno reconheceu a “imprecisão” desse conceito em suas *Terminologias filosóficas*. “O conceito de *mimesis* nos possibilita, sim, pensarmos, não somente a pré-história da formação da consciência, mas, também, da constituição da própria racionalidade, ou seja, a *mimesis* não somente é um passo para a construção da identidade conceitualmente fundada, como a própria conceitualidade se estabelece mimeticamente com o mundo” (FREITAS, op. cit. p. 21).

⁸⁷ JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*, p. 140.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 140.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras escolhidas, I*, p. 113.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *A capacidade mimética*, p. 52. Conferir, no mesmo sentido, *A doutrina das semelhanças*, onde se lê: “A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis”. (Op. cit. p. 111).

racional, o ressurgimento do mito em meio ao *logos*⁹¹. Nessa aparição, o que seria *mimesis* desprovida de linguagem torna-se isso mediante a sua objetivação na obra. Segundo Márcia Tiburi, “a *mimesis* é, em última instância, a responsável pelas metamorfoses ocorridas no interior da razão. A dialética entre *mimesis* e racionalidade é o momento de auto-esclarecimento recíproco entre arte e filosofia, entre razão e arte⁹². A relação entre *mimesis* e racionalidade, assim, não se mostra indiferente à sua forma de apresentação, pois o seu momento expressivo, a memória da natureza dominada e recalcada, momento mimético-conceitual, só por meio da sua apresentação objetiva enquanto obra é capaz de expressar o tanto que exatamente não se deixa dizer. Então, torna-se a arte “refúgio do comportamento mimético⁹³ na sociedade regida pelo nome da ontologia fundamental, na qual a *mimesis* recalcada também retorna organizada na prática do domínio mítico travestido de racionalidade. Ora, “a arte é a antítese social da sociedade” – e a sua “identidade” com a realidade existente torna-se “também a identidade da sua força de atração que reúne em torno de si os seus *membra disiecta*, vestígios do ente⁹⁴ – assim, no momento de irrealidade, o momento, por assim dizer, do não-ente na arte que vibra relações com a realidade e não se encontra liberto do ente, a obra “exercita uma *mimesis* formal sobre o terror da sociedade⁹⁵. Dessa forma, segundo Martin Jay, “a arte expressa não apenas o sofrimento dos homens, causado pela injustiça social, como também o sofrimento da natureza que os homens dominaram de forma tão inflexível⁹⁶”.

Então, “no surgimento de um não-ente como se isso o fosse, a pergunta sobre a verdade da arte tem o seu impulso⁹⁷”, escreveu Adorno.

Historicamente, o recalco da *mimesis* operou-se desde a luta original da filosofia hegemônica contra o seu outro por excelência, a saber, a realidade propriamente dita, e de acordo com a inequívoca lógica dessa filosofia, lógica de equivalências escusas entre ser, pensar e dizer, tal racionalidade mobilizou o seu abstrato aparato conceitual a fim de

⁹¹ ROSENFELD, A. *Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso*, p. 214.

⁹² TIBURI, Márcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*, p. 84.

⁹³ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 88. “*Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens*”. (ÄT, p. 76).

⁹⁴ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 19 e 18, respectivamente. Ambas citações: “*Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft...*” – “*Die Identität des Kunstwerks mit der seienden Realität ist auch die seiner zentrierenden Kraft, die dessen membra disiecta, Spuren des Seienden, um sich versammelt, verwandt mit der Welt ist es durch das Prinzip, das es jener kontrastiert und durch welches der Geist die Welt selbst zugerüstet hat*”. (ÄT, p. 13).

⁹⁵ DUARTE, R. *Mimesis e racionalidade*, p. 122.

⁹⁶ JAY, Martin. *As idéias de Adorno*, p. 140.

⁹⁷ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 131. Tradução levemente modificada. “*Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoß*”. (ÄT, p. 115)

amortecer as impressões dissonantes e equilibrar as pressões provenientes do choque com o que ainda não era idêntico a ela mesma, atendendo, assim, ao seu movimento próprio de dominação, racionalmente evidente para si e elementarmente demonstrável por si para si e pretensamente para o outro, não apenas, por exemplo, contra o discurso sofista em geral, mas principalmente contra a racionalidade poética, eventualmente equivalendo-os, pois ambos, no seio do resplandecente mundo esclarecido, preservavam relações singulares com o *pseudos*, o falso – o que não seria admissível. Sabemos, por outro lado, que na perspectiva trágica “o homem e a ação humana se perfilam, não como realidades que poderíamos delimitar e definir, mas como problemas que não comportam resposta, enigmas cujo duplo sentido está sempre por decifrar”⁹⁸. A tragédia, assim, “desempenhou um papel decisivo na tomada de consciência do ‘fictício’ no sentido próprio; foi ela que permitiu ao homem grego, descobrir-se, na sua atividade de poeta, como puro imitador, como o criador de um mundo de reflexos, de aparências enganosas”⁹⁹. Os sofistas, a esse respeito, podemos dizer com Maria Cristina Franco Ferraz, devido ao seu “ser” e agir, teriam ofendido gravemente o *logos* hegemônico no mundo grego clássico da palavra laicizada, “porque diriam o falso com a intenção de enganar, de seduzir, de persuadir, utilizando todos os recursos do *logos* para obter êxito rentável”¹⁰⁰. Associada a *mimesis* ao perigo da multiplicidade e da perda da identidade e do *proprius* de uma realidade determinada pela racionalidade epistemologicamente organizada, a dialética platônica considerou – e a filosofia hegemônica ainda hoje, como espécie de consequência lógica, considera – ameaçador o caráter ilusório dos discursos sofistas e dos discursos poéticos, aos quais a potência mimética parece cingir-se, privada de razão. O impulso mimético, então, encontrar-se-ia ali ainda aquém do domínio da linguagem e da necessidade da verdade, pensada meramente de forma lógica e em acordo com os desígnios da vida prática imediata. (Em outra esfera, certamente superior, não devemos deixar de notar como se expressam as relações íntimas entre o exercício da ficção poética, os discursos sofistas e as práticas retóricas, e por outro lado, o saber que ancora o nascimento das formas jurídicas de controle social na civilização ocidental. Mas aí, a *mimesis*, reaparece em outro avesso, seguramente trajada e oralmente controlada, cuja feição corresponde não somente ao *métier* jurista, mas também ao médico e, principalmente, ao dos governantes. – “É curioso que Platão, por um lado, se indigne com o aspecto ilusório da arte, mas, por outro, defenda com

⁹⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *O sujeito trágico: historicidade e transitoriedade*, p. 215.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 215.

¹⁰⁰ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*, p. 10.

unhas e dentes o direito que os governantes têm de mentir”¹⁰¹ – então, a fraude seria “legitimada”). De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, com efeito, na filosofia platônica, “a imagem mimética é, primeiro, definida na sua falta essencial de ser”¹⁰². Da mesma forma, pois de acordo com o mesmo *logos* que é o *logos* do mesmo, também a retórica foi degradada ao engodo, associada à sofística e jogada ao campo da ausência do conhecimento do ser e da impossibilidade da ascensão à verdade. – “Deslocada e degradada a um meio para a produção de um efeito, ela [a essência linguística da filosofia proscrita como retórica] portou a mentira na filosofia”¹⁰³. O desprezo da tradição filosófica ocidental pela sofística, pela retórica assim como pela poética, no que se refere às possibilidades do saber, epistemologicamente falando, está em conformidade com um dos traços mais arcaicos do esclarecimento: a alergia contra a expressão. “É com ofuscação que a filosofia sacrifica com a linguagem o espaço no qual ela se comporta em relação à sua coisa de uma maneira diversa da meramente significativa”¹⁰⁴. A expressão, que absolutamente não repousa em si mesma e que se opõe à quietude acolhedora dos conceitos filosóficos que endossam o curso indigente do mundo, tampouco se manifesta pressupondo a fungibilidade e a comunicabilidade determinada entre palavras e coisas, tendente ao equacionamento das palavras e ao esquecimento das coisas, tal como exige a linguagem da mera comunicação dos membros com o poder, de acordo com o seu empreendimento de sentido estritamente literal: o instrumento do pensamento. – A expressão, segundo Rodrigo Duarte, “adquire um sentido muito específico ligado à habilidade da obra de arte, através de seus aspectos formal e mimético, de dar voz ao sofrimento humano”¹⁰⁵. Assim, a mistura das feições éticas e estéticas na expressão do que se deixa expressar sem exatamente confundir-se com as palavras que diz alcança incerta profundidade de sentido da

¹⁰¹ DUARTE, R. *Mimesis e racionalidade*, p. 23.

¹⁰² GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”. In *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 81. “Poderíamos dizer que a imagem mimética é, na filosofia de Platão, muito fraca, muito irreal, ilusória e, ao mesmo tempo, muito forte e ativa. O seu perigo devastador vem dessa contradição. (...) Apesar de faltar totalmente ao ser verdadeiro, a *mimesis* tem uma força de arbatamento a qual toda a filosofia de Platão procura resistir”. Segundo Gagnebin, deve-se também atentar para duas observações: Primeiramente, “como vários comentadores ressaltaram, a própria filosofia de Platão repousa profundamente sobre uma concepção mimética do pensamento (...). Há portanto em Platão um gesto mimético originário. Uma segunda observação: essa crítica platônica antecipa todas as críticas posteriores. Nelas também, a *mimesis* intervirá como fator de engano e de ilusão” (Op. cit, p. 82).

¹⁰³ ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*, p. 54. Cito o trecho estendido, como no original: “*Durch die sei's offenbare, sei's latente Gebundenheit an Texte gesteht die Philosophie ein, was sie unterm Ideal der Methode vergebens ableugnet, ihr sprachliches Wesen. In ihrer neueren Geschichte ist es, analog der Tradition, verfehmt worden als Rhetorik. Abgesprengt und zum Mittel der Wirkung degradiert, war es Träger der Lüge in der Philosophie. Die Verachtung für die Rhetorik beglich die Schuld, in die sie, seit der Antike, durch jene Trennung von der Sache sich verstrickt hatte, die Platon verklagte*”. (ADORNO, T. *Negative Dialektik*, p. 61).

¹⁰⁴ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 55. “*Verblendet opfert Philosophie mit der Sprache, worin sie zu ihrer Sache anders sich verhält als bloß signifikativ*”. (ND, p. 62)

¹⁰⁵ DUARTE, Rodrigo. “Expressão como atitude filosófica”. In: *Dizer o que não se deixa dizer*, p. 33.

linguagem e transcende a tarefa comunicativa de conteúdos conhecidos e já fixados “de acordo com o mecanismo de defesa da consciência reificada”¹⁰⁶. Expressão e *mimesis* confluem à não-identidade. O aspecto não literal. A imagem desprovida de ser. Vias negativas pelas quais a “natureza” se infiltra fundo na arte e ali desmente racionalmente a onipotência da racionalidade que organiza industrialmente a realidade.

Decerto, a alergia à expressão tem a sua mais profunda legitimação no facto de que, na expressão, sobretudo no equipamento estético, algo tende para a mentira. A expressão é *a priori* uma falsificação. A confiança latente na expressão de que ao ser proclamada ou apregoada, tudo seria melhor é ilusória, um rudimento mágico, uma crença no que Freud chamou polemicamente a “onipotência do pensamento”. Mas a expressão não permanece inteiramente sob o encanto da magia. O facto de ser dita e de aí ganhar uma distância em relação à imediatidade cativa do sofrimento, transforma-a da mesma maneira que o brado atenua a dor insuportável. A expressão objectivada em linguagem persiste inteiramente, o que um dia foi dito dificilmente se esvanece de modo completo, tanto o mau como o bom, tanto o *slogan* da solução final como a esperança da reconciliação. O que acede à linguagem integra-se no movimento de algo humano que ainda não é e se agita em virtude da impotência que constringe à linguagem.¹⁰⁷

k. Firma do pai

As *Confissões do impostor* procuram se apropriar do momento em que “algo” ainda não é, encantadas por todas as possibilidades racionais de lograr – isso que virá a ser.

No romance autobiográfico do fingidor, a *mimesis* como comportamento social vem à tona, não só de forma abstrata e oblíqua porque filosoficamente má-determinada, mas também corporal e dinâmica em sua assimilação “dos esquemas arcaicos da autoconservação”¹⁰⁸ que

¹⁰⁶ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 55. “Die Allergie der gesamten approbierten philosophischen Überlieferung gegen den Ausdruck, von Platon bis zu den Semantikern, ist konform dem Zug aller Aufklärung, das Undisziplinierte der Gebärde noch bis in die Logik hinein zu ahnden, einem Abwehrmechanismus des verdinglichten Bewußtseins”. (ND, p. 62)

¹⁰⁷ ADORNO, T. *Teoria estética*. p. 182. “Wohl hat die Allergie gegen den Ausdruck ihre tiefste Legitimation daran, daß etwas in jenem, vor aller ästhetischen Zurüstung, zur Lüge tendiert. Ausdruck ist a priori ein Nachmachen. Illusionär das latent ihm innewohnende Vertrauen, es werde, indem es gesagt oder herausgeschrien wird, besser, ein magisches Rudiment, Glaube an die von Freud polemisch so genannte “Allmacht des Gedankens”. Aber nicht durchaus verbleibt der Ausdruck im magischen Bann. Daß es gesagt, daß darin von der gefangenen Unmittelbarkeit des Leidens Distanz gewonnen wird, verändert es so, wie Brillen den unerträglichen Schmerz abschwächt. Vollends der zur Sprache objektivierte Ausdruck persistiert, das einmal Gesagte verhält kaum gänzlich, das Böse nicht und nicht das Gute, die Parole von der Endlösung so wenig wie die Hoffnung auf Versöhnung. Was Sprache gewinnt, tritt ein in die Bewegung eines Menschlichen, das noch nicht ist und kraft seiner Hilflosigkeit, die es zur Sprache nötigt, sich regt”. (ÄT, p. 163)

¹⁰⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*, p. 149. [“...archaische Schemata der Selbsterhaltung”]. É importante citar a esse respeito Rodrigo Duarte: “...chegamos ao núcleo propriamente dito da teoria sobre o anti-semitismo exposta na *Dialética do Esclarecimento*. Ele inicia com a discussão sobre o

endossam o curso do mundo enquanto este ainda se encaminha em direção à catástrofe. Nessa obra, a confissão da dominação comunicativa pode expressar o avesso da relação tradicional entre racionalidade e impulso mimético. A fração do percurso do impostor que compete à sua confissão, que compete às suas letras, portanto, avassalada pelo comportamento mimético, torna-se algo a partir do que o espírito se incendeia. Em *Felix Krull*, a *mímesis*, tomada como pré-espírita meramente, cujo signo bárbaro convém ao mundo civilizado recalcar, faz a dobra de si na realidade completamente regida pela racionalidade burguesa. Essa dobra a reestimula em suas energias interiores e, ali, volta-se a compor de modo evidente um movimento do espírito. O jogo da farsa e da imitação tradicionalmente desqualificado em seu poder de ascense ao ser imita infantilmente, como confessa, inclusive o conhecimento profundo do ser, objetivamente falado e subjetivamente sentido.

Erra-se de uma vez por todas numa existência estética,
existência que não é. A das confissões.

Ali, o mal-entendido a respeito do que é ou foi e do que não é torna-se matéria. Confunde-se com as letras que diz. De forma imanente, isso pode representar um dos temas preferidos na literatura de Thomas Mann, a saber, dentre a sua constelação de objetos e temas e variações, o mecanismo do disfarce no seio da civilização em decadência, numa espécie de resposta irônica àquela tentativa da filosofia socrático-platônica (tal como esta filosofia pôde alcançar as reflexões de Mann, através de Nietzsche e Schopenhauer) de neutralizar as potências incomensuráveis da outra racionalidade, nesse caso, tida como irracionalidade: a poética – ostracizada e neutralizada por ter se dedicado a criação, às vezes demoníaca, do que não pode ser, mas aparenta. Nas *Confissões*, devido a sua apresentação particular, aparentemente alegre e cômica, a expressão poética logra para a farsa um lugar relativamente acomodado no íntimo vazio dos valores morais da burguesia no mundo do final do século XIX e início do século XX, o que há tempo já se deixava ler como máscara e ideologia em outras obras de Thomas Mann, das quais principalmente devemos lembrar, nesse momento, do seu caráter trágico, como em *Der Bajazzo* (traduzido para o português como “O diletante”), *Morte em Veneza* e *Tonio Kröger*.

‘comportamento mimético’, ou seja, a atitude das pessoas que, obedecendo a ‘esquemas arcaicos de conservação’, se empenham em tornar-se, a todo custo, iguais ao seu meio ambiente. Para os autores, essa é uma tendência normal na natureza humana, mas, tratando-se de pessoas expropriadas de qualquer capacidade de pensar e agir por si próprias, o comportamento mimético transforma-se numa patologia coletiva e isso explica por que aqueles que não foram obrigados a deixar a Alemanha perfilaram-se quase que imediatamente com os psicopatas nazistas...” (DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do esclarecimento*, p. 48).

Materializa-se dessa forma, internamente, nas *Confissões*, a ironia perante a herança civilizatória de um mundo que parece querer ser enganado: “*mundus vult decipi*”, tal como se deixa ler uma anotação que colheu Thomas Mann¹⁰⁹ para a composição das *Confissões*, ainda do período anterior à *Morte em Veneza* e que corresponde aos seus primeiros anos de trabalho com o material de *Felix Krull* e corresponde também à influência, na sua concepção do impostor, da autobiografia do farsante romeno Georges Manolescu (intitulada *Gescheitert – Aus dem Seelenleben eines Verbrechers*, isto é, “frustrado/fracassado – da vida espiritual de um criminoso”, obra da qual Mann extraiu para o seu caderno de anotações tal citação que remontaria a Petrônio a quem, curiosamente para os propósitos desse trabalho, atribui-se a autoria de *Satyricon*, no século I depois de Cristo). – Também Theodor Adorno, pelo menos por duas vezes em sua *Teoria estética*, refere-se a essa sentença latina, espécie de adágio, cuja conclusão, bem conhecida historicamente, é a de que se o mundo quer ser enganado, que seja enganado: *mundus vult decipi, ergo decipiatur*. Uma das referências de Adorno às consequências sociais e filosóficas dessa sentença já foi oportunamente trazida à nota de rodapé, sem ter sido, entretanto, a expressão latina particularmente analisada. Segundo Adorno, na sociedade burguesa que aceita saborear perfidamente aquilo em que não pode acreditar completamente a arte é rebaixada ao nível de exemplo do mundo que quer ser enganado e transforma-se logicamente numa empresa governada pelo lucro: no “reflexo do encantamento como consolação do desencanto”¹¹⁰, a arte deve ser agradável e facultativa – e “na medida em que a arte corresponde a uma necessidade social manifesta” ela passa, por meio de uma aceção universalmente fungível, a ser fabricada, no século XX e adiante, expressamente com a intenção de explorar em proveito próprio o consumidor que não suspeita da sua não-liberdade e tampouco suspeita da não-liberdade da arte na sociedade. Assim, o *mundus vult decipi* no capitalismo tardio, trazido para dentro das *Confissões*, desmente a *contrario* a má ilusão de que arte deixa de ter “sentido” “depois que [as necessidades dos homens] foram integradas e tornadas falsas pela sociedade falsa”¹¹¹. Dessa forma,

Os consumidores aceitam a trapaça porque suspeitam secretamente de que o princípio do seu próprio realismo saudável é a trapaça do igual em igual. Em tal consciência, ao mesmo tempo falsa e antiartística, desenvolve-se o momento de

¹⁰⁹ MANN, Thomas. “Notizblatt 583”. In: WYSLING, Hans. *Nazißmus und illusionäre Existenzform*, p. 417 (Dokumentation).

¹¹⁰ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 36.

¹¹¹ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 36-7. “*Vertrauen auf die Bedürfnisse der Menschen, die, mit der Steigerung der Produktivkräfte, das Ganze zu höherer Gestalt brächten, trägt nicht mehr, seitdem die Bedürfnisse von der falschen Gesellschaft integriert worden sind und zu falschen gemacht*”. (ÄT, p. 28)

ficção da arte, o seu caráter de aparência na sociedade burguesa: *mundus vult decipi* é o que significa o seu imperativo categórico para o consumidor da arte. Cobre-se assim toda a experiência artística pretensamente ingênua com um véu de corrupção; nesta medida não é ingênua. A consciência predominante é objetivamente levada a este comportamento obstinado porque os indivíduos socializados devem apagar-se perante o conceito de maioria, mesmo de maioria estética, postulado pela ordem que reivindicam como sua e que mantêm a todo o custo. O conceito crítico de sociedade, que é inerente às obras de arte autênticas sem a sua ajuda, é incompatível com o que a sociedade tem de figurar-se a si mesma para continuar a ser como é; a consciência dominante não pode libertar-se da sua ideologia sem prejudicar a autoconservação social. Eis o que confere a sua relevância social às controvérsias aparentemente para-estéticas.¹¹²

As históricas relações da obra de arte com o falso e com a farsa repetem-se na sociedade regida pela homogeneidade burguesa. Em detrimento da obra e da arte. O desejo de que a arte deixe de ter sentido, presente, por exemplo, em todas as perguntas acerca do “para quê isso?”, normalmente “realistas” e “práticas”, adequam-se bem ao caráter de aparência da ficção na sociedade burguesa, hegemonicamente orquestrada e acomodada ao sistema de normas e à “a-nomia” fundante, sobre a qual se erguem as construções e ficções jurídico-políticas e sociais, construções que subjazem como o solo sobre o qual cai espezinhada a obra de arte. Mas a arquitetura social da trapaça ou da burla por meio da letra das *Confissões* desenvolve-se junto à oposição da obra de arte à falsa consciência. E, paradoxalmente, os fatos confessados instalam-se na superfície do processo social do capitalismo tardio como se estivessem em casa, não exatamente entregues a uma representação da essência, na qual, de acordo com a dialética da história da narrativa moderna, o narrador impostor apenas aparenta afundar cada vez mais profundamente num espaço interior vazio, o que lhe poupa, escritor, o passo em falso no mundo exterior, cuja estranheza lhe é familiar. O burlador aventureiro e cavaleiro de indústria narrador, ele próprio está desintegrado e cindido. E, não obstante, é a sua impostura que integra a identidade da experiência tal como essa deixa-se ver no século da culminância da desintegração da identidade da experiência, que cobre, descobre e recobre estados sociais de realidades históricas concretas. A justificação verossímil da letra do

¹¹² ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 355. “...den Betrug nehmen sie in Kauf, weil sie insgeheim ahnen, daß das Prinzip ihres eigenen gesunden Realismus der Betrug des Gleich um Gleich ist. In solchem falschen und zugleich kunstfeindlichen Bewußtsein entfaltet sich das Fiktionsmoment der Kunst, ihr Scheincharakter in der bürgerlichen Gesellschaft: mundus vult decipi lautet ihr kategorischer Imperativ für den künstlerischen Konsum. Davon wird jegliche vorgeblich naive künstlerische Erfahrung mit Fäulnis überzogen; insofern ist sie unnaiv. Objektiv wird das vorherrschende Bewußtsein zu jenem verstockten Verhalten bewegt, weil die Vergesellschafteten vor dem Begriff der Mündigkeit, auch der ästhetischen, versagen müssen, den die Ordnung postuliert, welche sie als die ihre beanspruchen und um jeden Preis festhalten. Der kritische Begriff von Gesellschaft, der den authentischen Kunstwerken ohne ihr Zutun inhäriert, ist unvereinbar mit dem, was die Gesellschaft sich selbst dünken muß, um so fortzufahren, wie sie ist; das herrschende Bewußtsein kann von seiner eigenen Ideologie nicht sich befreien, ohne die gesellschaftliche Selbsterhaltung zu schädigen. Das verleiht scheinbar abseitigen ästhetischen Kontroversen ihre soziale Relevanz”. (ÁT, p. 323)

narrador, no que tange ao caráter empírico do que é narrado e à herança realista do romance, assim, contribui para a divisa principal dessa obra, segundo a qual o engodo da arte narrativa coopera para a satisfação substitutiva na sociedade falsa. Poderíamos dizer, então, que esse romance inacabado suporta um realismo ímpar, um estranho realismo, em cuja racionalidade preserva-se a repulsa, o asco contra a lógica da época burguesa, de acordo com a qual o isolamento ontológico da arte e a abstração a que são reduzidas as relações sociais conduzem à interiorização das fruções e à substituição das necessidades por mercadorias. A esse respeito, Adorno referiu-se à crítica filosófica de Siegfried Kracauer e ao seu realismo de tipo estranho, curioso, na época da racionalização instrumental, cujo “*dégoût*”, o desgosto de Kracauer, a sua repulsa, “costura-se junto à assinatura dos séculos: os homens não são simplesmente enganados pela ideologia, mas sim obedecem inteiramente a sentença latina, querem ser enganados, e tanto mais ferrenhamente quanto mais tormentoso seria olhar a situação nos olhos”¹¹³. A narrativa das *Confissões do impostor*, contudo, não deduz meramente nas suas linhas a objetividade do estado da decadência regozijado com a ilusão de que tudo vai bem. Tal objetividade, ali, tem o seu tempo para brotar. Tempo para iludir. A trapaça da letra confessional mantém, porém, a sua evidência política, o movimento segundo o qual a obra de arte sói ser apaziguada pela falsa consciência do mundo administrado e torna-se “separada” do “mundo real”, às vezes sacralizada e petrificada, outras vezes marginalizada e envergonhada.

Assim, apresentam-se as memórias de Krull como uma folha de papel em branco, dispostas a ser isso ou aquilo, ou mesmo a ser o momento em que isso é aquilo – tal como podemos dizer a respeito da novela “indiana” de Thomas Mann, *As cabeças trocadas* [*Die vertauschten Köpfe*] – como produto do seu próprio punho, certamente letradas pela consciência histórica da razão filosófica que guiou até o século XX e além, o exercício trágico da dominação da natureza. O papel da farsa nesse romance irresolvido confunde-se, pois, entre a performatização de gestos, atos e falas mimeticamente desenvolvidos de forma instrumental pelo personagem embusteiro e charlatão e a cristalização fractal na obra de arte do caráter enigmático da sua linguagem, em última instância, incapaz de imitar qualquer coisa senão a si mesma; concomitantemente incapaz de mentir e de eliminar a ilusão que é inerente ao seu rigor lógico: ela obriga à reflexão.

¹¹³ ADORNO, Theodor. “O curioso realista: sobre Siegfried Kracauer”. In: *Notas de Literatura*, p. 43 (Tradução modificada). Lemos na língua original: “*Sein dégoût aber heftet sich an die Signatur des Gesamtzeitalters: daß die Menschen nicht einfach von der Ideologie betrogen werden, sondern daß sie vollends dem lateinischen Spruch gehorchen, betrogen werden wollen, und zwar desto verbissener, je leidvoller es wäre, dem Zustand ins Auge zu sehen*”. (NL, III, p. 98).

Trata-se “de uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador”¹¹⁴. Conforme escreveu Adorno, a ironia enigmática de Thomas Mann se torna melhor compreensível no seio de uma reflexão que, rompendo a pura imanência da forma do romance, não se reduz a mero sarcasmo derivado do conteúdo, mas age enquanto recurso de construção da própria forma. Isso deixa-se ler de modo mais evidente na sua fase tardia, como por exemplo, em *O eleito* [*Der Erwählte*] e em *A enganada* [*Die Betrogene*], ambas obras de interesse fundamental para a compreensão das *Confissões do impostor*, e que tendo sido publicadas em anos imediatamente anteriores à publicação final desta, a começar pelos seus títulos, sugerem a possibilidade da tessitura de um diálogo literário imanente a respeito do jogo de espelhos no qual está metido o narrador nos romances do século XX. Em *O eleito* e em *A enganada*, assim como em *Felix Krull*, o autor compõe e dispõe de um narrador que devolve à narrativa o seu caráter de chiste e brincadeira (certamente diferente da ironia empreendida na composição de *Doutor Fausto* e *Montanha Mágica*, por exemplo) – “o autor, com gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma das suas palavras pode, entretanto, escapar”¹¹⁵.

As *Confissões* perfazem a mediação da expressão

na obra por meio do vínculo interno que esta possui com o espírito

na letra.

Normalmente referidas à verdade.

Felix Krull descreve como concatenava ideias e materializava-as corporalmente, dispondo de maneira harmônica seus pensamentos, suas abstratas projeções e seus desejos, intimamente revolidos, trilhando e retrilhando, nos dias e semanas seguintes àquela sua ida ao teatro, o caminho que seu espírito percorreu, excitado e fervoroso no camarim de Müller-Rosé. E mesmo muitos anos depois, certamente, quando escreveu as suas memórias, Krull ainda parece poder voltar, esforçando-se, àquela embriaguez e alegria tão intensas. “*Eine tiefe Ergriffenheit war stets die Frucht dieser inneren Forschung*”¹¹⁶, a saber, uma emoção, um choque profundo foi sempre o produto resultante dessas buscas interiores. – Essa sensação,

¹¹⁴ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*, p. 60. “[Es] ist Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung, eigentlich gegen den Erzähler selbst”. (NL, I, p. 68).

¹¹⁵ ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 60. “Der Autor schüttelt mit dem ironischen Gestus, der den eigenen Vortrag zurücknimmt, den Anspruch ab, Wirkliches zu schaffen, dem doch keines selbst seiner Worte entrinnen kann”. (NL, I, p. 68)

¹¹⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 37 [39].

um sentimento de profundo abalo no peito, tomava-o naquelas ocasiões infantis com tanta força que, até certo ponto, deixavam-no sim enfermo, dando-lhe motivos para escapar à escola. Alimentando tais desejos intimamente, desejos que desde cedo o impingiam a fugir dessa instituição hostil, (“*dies feindselige Institut*”), atribuiu-se Felix um longo e divertido exercício de imitação da letra do seu pai, “*eine lange spielerische Übung, die Handschrift meines Vaters nachzuahmen*”¹¹⁷, a fim de lograr comunicar à escola algo que normalmente dizia respeito à sua saúde e que pretendia abonar a sua ausência em determinado dia. Ele tinha a intenção de furtar-se à disciplina educacional, ao saber institucional agressivo à sua liberdade de espírito.

Parece inevitável na folha de papel do farsante da memória, a reflexão.

Imaginamos

culturalmente apoiar-se até tomar para si a letra do pai.

Felix Krull, que só sabe viver sob as condições da liberdade de espírito e da fantasia, justifica o que acha supérfluo justificar: a sua conduta e sua repulsa pela escola, dizendo que aspirava pertencer ao mundo adulto e, apoiando-se numa misteriosa afinidade e semelhança física com seu pai, orgulhava-se em apoderar-se das propriedades do seu gerador, permitindo-se estender-se até a letra deste. A esse respeito, parece-me, e a fim de melhor compreender as relações estéticas em poder das quais as *Confissões* jogam o jogo do falso, podemos adiantar, nos passos de Nietzsche, que o sinal característico da honestidade na farsa e na trapaça deve-se ao seu poder interior, tendo em vista que “no próprio ato do embuste, com todos os preparativos, o tom comovedor da voz, da expressão, dos gestos, em meio ao cenário de efeitos, são tomados da *crença em si mesmos*: é ela que fala de modo miraculoso e convincente aos que estão a sua volta”¹¹⁸. Krull não saberia dizer quantos papéis cobriu segurando a pena de seu pai tal como ele próprio a segurava, procurando imitar de memória os traços da sua letra – o que não era difícil, “*das war nicht schwer, denn mein armer Vater schrieb eigentlich eine Kinderhand*”¹¹⁹, pois seu pobre pai escrevia verdadeiramente como uma criança, mania a qual Felix prontamente se apoderou com intenções as mais

¹¹⁷ MANN, T. *BHFK*, p. 38 [39].

¹¹⁸ NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*, I, § 52, p. 53. “Der Punct der Ehrlichkeit beim Betrüge. — Bei allen grossen Betrügern ist ein Vorgang bemerkenswerth, dem sie ihre Macht verdanken. Im eigentlichen Acte des Betruges unter all den Vorbereitungen, dem Schauerlichen in Stimme, Ausdruck, Gebärden, inmitten der wirkungsvollen Scenerie, überkommt sie der Glaube an sich selbst: dieser ist es, der dann so wundergleich und bezwingend zu den Umgebenden spricht”.

¹¹⁹ MANN, T. *BHFK*, p. 38-9 [40].

ludibriadoras – “*ich rasch aufs täuschendste habhaft wurde*”¹²⁰. Um pai é sempre um modelo natural e mais próximo ao menino, refletia Krull. Esse modelo hereditário, biologicamente reconhecido através das feições em comum e admirado de forma não de todo consciente, antes apoiado por uma secreta afinidade, cuja assinatura “E. Krull”, concebida de maneira tão ingênua e simples, barroca e infantil em sua inventividade, podia ser imitada por Felix à perfeição – esse modelo hereditário, o autor original da letra (“*der Urheber*”), escreveu Felix Krull orgulhosamente, teria reconhecido aquelas falsificadas anotações da sua letra como produto do seu próprio punho: “*‘Mein Sohn Felix’, schrieb ich, ‘war am 7ten currentis durch quälendes Bauchgrimmem genötigt, dem Unterricht fernzubleiben, was mit Bedauern bescheinigt – E. Krull’*”¹²¹, a saber, atesta com lamento Engelbert Krull que o seu filho Felix (cujo recado foi escrito pelo próprio) foi obrigado a faltar à aula em determinado dia, devido a uma terrível (talvez vexatória) dor de barriga.

1. Interior da casa despido

Para onde quer que o levassem, a Felix Krull, as asas dos mais ousados pensamentos e a ponta da sua ludibriosa pena, abria-se diante dele um mundo já feito e todavia ainda por fazer.

Não raro em sua infância, ele tomou as decisões concretas para pertencer somente a si mesmo, era a decisão de pertencer à liberdade, segundo afirma. Em determinados dias de aula ele ficava em casa, pretensamente enfermo, ou saía pela cidade a caminhar e desbravar, aventureiro, burlesco – “*nicht ohne innere Berechtigung*”¹²² – não sem justificação interior, argumenta. Sobre as letras confessionais de Felix Krull é possível dizer o mesmo que o narrador de Jean Cocteau dissera de seu Thomas, “aconteceu com ele o mesmo que acontece com as crianças quando brincam. Acreditou na brincadeira. Condecorou-se com uma divisa”¹²³. O caminho até a divisa, em seu múltiplo sentido, da insígnia à fronteira, foi o caminho que percorreram as suas *Confissões*, interrompidas literalmente ante o novo mundo, isto é, interrompidas antes de Krull deixar Lisboa, após a sua visita ao Museu de História Natural, já não sob o seu nome próprio, Felix Krull, mas chamando-se Marquês de Venosta.

¹²⁰ MANN, T. *BHFK*, p. 39 [40].

¹²¹ *Ibidem*, p. 39 [40].

¹²² *Ibidem*, p. 40 [41].

¹²³ COCTEAU, Jean. *Thomas, o impostor*, p. 20.

O percurso para tanto, ainda não demasiado longo, antecipa-se nas letras, contudo. Pois, o que conta no livro da sua infância é que já nesse período ele enganava a sua família fingindo-se doente e lograva inclusive o próprio médico da família, a quem ironicamente denuncia em suas confissões ter intimamente anuído em tornar-se cúmplice no fingimento, pois, segundo escreve, seria o dr. Düsing (o médico da família) uma pessoa dada à corrupção, ao privilégio e ao falso testemunho, alguém que preferencialmente atendia antes aos ricos que às pessoas simples, por exemplo, o que satisfaria, de forma comum, a representação da formação não vocacional e estritamente ligada às vantagens sociais e econômicas que muitas vezes corresponde ao vulgar senso de realidade dos médicos em geral nas sociedades burguesas. Mas isso não deve, nesse momento, ser de forma estrita objeto de abordagem, pois o percurso do destino de Krull, nesse caso, trará ainda a possibilidade de rearranjo dessa experiência com os médicos, com o máximo respeito e literal estudo de caso da parte do narrador charlatão e para além de qualquer pré-conceito. É importante apenas observar, para os casos em que se trata de fingir uma efemeridade com realismo ou, também com realismo, falsificar a letra e a mensagem do pai, que, segundo a “teoria” de Felix Krull, o fingimento que não se fundamenta numa verdade mais alta não passaria de tosca mentira, de algo grosseiro – *“nur der Betrug hat Aussicht auf Erfolg (...), der den Namen des Betrugs nicht durchaus verdient, sondern nicht ist als die Ausstattung einer lebendigen (...) Wahrheit”*¹²⁴ –, pois, somente tem possibilidade de sucesso, de êxito e fortuna, a simulação, a falcatrua que em absoluto não faz jus ao nome próprio, por assim dizer, a simulação que não merece o nome de simulação, mas que é a apresentação externa ou o equipamento de uma verdade com vida.

Felix Krull jamais fingiu imediatamente quaisquer estados que fossem na frente dos seus espectadores, como se prescindisse de preparo espiritual e corporal, mas agiu sempre primeiramente sozinho, por vezes imaginando e treinando a cena mentalmente e alimentando a coragem para representa-la com verdade, como confessa. Talvez isso possa transpor-se para a pretensão poética das suas confissões, ainda que jamais possamos dizer que tenhamos vislumbrado de forma objetiva a vivência estrita de tal pretensão, para além das experiências estéticas manipuladas pelo impostor, o preparo espiritual da linguagem para a composição das suas memórias não chegou às linhas da narrativa de Felix Krull. As experiências pontuais concretas que subsidiaram estritamente as suas intenções poéticas não puderam, pois, dar-se à representação, não obstante o peculiar caráter de aparência ilusória da sua vida e mesmo da sua linguagem, que em suas camadas oculta a concepção de uma vida inteira como escritura.

¹²⁴ MANN, T. *BHFK*, p. 40 [41].

Ora, que algo ali seja escrito e não propriamente vivido, que seja feito de palavras e não de experiências concretas, é ao mesmo tempo a trapaça e o recurso espiritual do qual se utiliza e os quais anuncia Krull implicitamente com a sua pretensão, através da forma das suas confissões. Que ele tenha privilegiado uma versão, uma faceta em detrimento das muitas versões a respeito da sua vida de simulação ignóbil não é o que opõe estritamente a sua figura contra a figura do literato em voga. Nós poderíamos questionar Felix Krull e também os narradores em geral e, em certo sentido, questionar a nós mesmos, seguindo a ironia de Mario Vargas Llosa: “¿hubiera [él] podido intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos?”¹²⁵ – Exprimindo a negatividade e a particularidade, poderíamos dizer com Adorno, que “nas obras de arte, nada é literal, menos ainda as suas palavras; o espírito é seu éter, o que através dela fala ou, mais rigorosamente, delas faz uma escrita”¹²⁶. Pela letra de Felix Krull torna-se evidente que em nenhum dos momentos narrados e impalpáveis ele prescindiu da experiência espiritual que, em tempo, subsidiou cada um dos seus logros. Sabemos que tal experiência, tendo em vista a amplitude poética que alcança dentre as variações de Thomas Mann, pode vincular-se tanto às diversas formas de ocultismo na sociedade moderna, das quais Krull poderia muito bem ter se servido, se lhe aprouvesse, quanto às estratégias político-psicológicas de controle e dominação das massas nessa mesma sociedade, cuja tensão se mostra evidente, por exemplo, em *Mario e o mágico* [*Mario und der Zauberer*], sendo tal novela capital a esse respeito, dentre outras obras de Mann, como o “ensaio” da mesma época denominado *Experiências ocultas*, bem como a própria *Montanha mágica* [*Der Zauberberg*], na qual, por sua vez, a espiritualidade envolve-se mais intensamente com a expressão filosófica, por assim dizer. Utilizando para um diálogo, nesse sentido, a imagem final de *Mario e o Mágico*, uma das mais conhecidas dentre as suas novelas “italianas”, poderíamos dizer que o movimento espiritual junto ao qual pendulam as letras das *Confissões do impostor* – entre a descida deslumbrada à sua própria interioridade e a literalidade do domínio inquietante e sedutor sobre o outro – que esse movimento beira magicamente a sua própria dissolução, a dissolução da aparência num pacote de ossos contorcidos – como o que restou do mágico Cipolla, o “impostor” e hipnotizador ocultista, que “podia comandar os divertimentos em sua imaginação”¹²⁷. Certamente outros paralelos podem ser estabelecidos entre ambas narrativas, seja no que diz respeito às diferentes

¹²⁵ LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*, p. 11.

¹²⁶ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 138. “Negativ sagt das, es sei nichts an den Kunstwerken buchstäblich, am letzten ihre Worte; Geist ist ihr Äther, das, was durch sie spricht, oder, strenger wohl, zur Schrift sie macht”. (ÄT, p. 121).

¹²⁷ MANN, Thomas. *Mario e o mágico*, p. 50.

posições do narrador, no que tange à contemplação e ao fascínio diante da coisa narrada, ou no que diz respeito às imbricações sociais que tendem a submergir cada vez mais fundo na interioridade objetiva de cada uma das obras. A experiência espiritual das *Confissões*, entretanto, envolve-se tanto mais profundamente com o peso opressor da empiria quanto mais disfarçadamente age em acordo declarado com o presente, sem estar nele realmente. Enquanto realização impossível do gesto que lhe daria unidade como confissão do que realmente foi, cada um dos fragmentos trazidos para a elaboração protesta contra a sua utilização eventualmente referida de modo demonstrativo. Ilusoriamente, as *Confissões* dissolvem-se em cada momento junto ao lugar de onde provieram. As experiências espirituais do impostor Felix Krull, por fim reduzidas ao seu domínio poético, operam aí enquanto força mimética do sujeito, enquanto *mímesis* da constituição subjetiva de uma interioridade já praticamente desfalecida, e que, não obstante, empunha uma pena. A experiência espiritual que poderia satisfazer-se sensivelmente na medida em que o mundo exterior torna-se cada vez mais aparição de uma interioridade, como se deixa ler de modo evidente nas *Confissões do impostor*, por outro lado, estética e negativamente, tal experiência liberta a linguagem da obra do engodo de vir a se confundir com a sua literalidade.

Por esses meandros, nas *Confissões do impostor*, é o narrador o sujeito-objeto de seu próprio texto, e ali a arte radicalmente espiritualizada parece ser ainda possível.

Krull vivia intimamente envolvido na sua própria fábula. O segredo da sua identidade simulada a partir de si mesma está imiscuído ao paradoxo específico da configuração da subjetividade como uma espécie de reino interior das imagens infantis da modernidade, da qual provém a duplicidade da linguagem do narrador impostor junto ao primado da sua pretensão literária. A “filosofia” existencial própria desse narrador, também ela confessada, apaixonada pelo existente, transpõe no *modus* pelo qual o sujeito sedutor decide-se sempre e apenas consigo mesmo, intimamente. A solitária subjetividade foi o lugar no qual se refugiou. Todas as suas aspirações provém aparentemente dessa espécie de fantasia interior. Então, talvez seja possível dizer dos fragmentos de memória de Krull, aproximadamente, aquilo que Adorno escreveu sobre Kierkegaard, “a interioridade assume a luta consigo mesma. (...) Na imagem do homem concreto, a subjetividade salva apenas os destroços do ente”¹²⁸. Seria importante citar, aliás, a referência que o próprio Thomas Mann fez a Kierkegaard no seu conhecido “romance sobre um romance”, intitulado *A gênese do Doutor Fausto* [*Die Entstehung des Doktor Faustus*] escrito na época em que se seguiu a publicação

¹²⁸ ADORNO, Theodor. *Kierkegaard: construção do estético*, p. 77.

dessa obra magna que é o *Doutor Fausto* e planejado com a intenção de dirimir questões acerca da complexa originalidade dessa obra, principalmente contestada pelo genial compositor austríaco Arnold Schönberg; esse romance sobre um romance foi baseado enormemente nos cadernos de anotações de Mann, nos quais se encontra inclusive referências importantes à *Felix Krull*, especialmente no que diz respeito ao impulso de continuar ou não esse romance, que acabou sendo novamente preterido para que viesse à tona, então, a grande obra de Mann sobre os descaminhos da civilização ocidental no século XX. Segundo Mann, “esse instinto poderia ser formulado assim: é melhor fazer outra coisa antes!”¹²⁹. Para além das afinidades internas reconhecidas pelo autor entre ambas as obras, sobretudo ancoradas no motivo da solidão e no caráter de paródia biográfica que assumem, para esse momento seria interessante apenas registrar que Thomas Mann, como revela, “nessa fase, estava aprendendo muito sobre Kierkegaard, estranhamente antes mesmo de decidir ler sua obra. Adorno tinha me enviado o seu importante trabalho sobre ele”¹³⁰. Então, chegou a Mann *Entweder...oder*, do escritor dinamarquês, e ele o estudou com cuidado: “seu louco amor pelo *Don Juan*, de Mozart... A música como esfera demoníaca, ‘genialidade sensível’... A afinidade de meu romance [o *Dr. Fausto*] com o mundo mental de Kierkegaard, sem que dele eu tivesse o menor conhecimento, é mesmo impressionante”¹³¹, anotou Mann num de seus cadernos de trabalho. É certo que uma entrada no trabalho de Kierkegaard deveria exigir, mesmo de Thomas Mann, muito mais do que a apreciação de uma ou outra obra desse autor de vários pseudônimos e que subsidiou as principais construções ontológicas do século XX, a partir do enfrentamento subjetivo do pensamento hegeliano. Para os propósitos desse trabalho, devemos nos contentar com a interpretação de que “o estético ocupa um lugar estratégico na obra de Kierkegaard” e que a análise do momento estético “descreve a trajetória realizada pelo ser humano em suas andanças, encontros e desencontros”¹³².

Nesse sentido, quanto ao trajeto do narrador impostor, bem como o percurso das suas *Confissões*, não saberemos se o desaparecimento de Felix Krull, depois que pela última vez ele encontrou-se nas letras da sua autobiografia, não foi causado pelo choque real com o desespero, avassalando qualquer reconciliação, quando então, talvez, já não lhe bastasse a subjetividade como eixo da sua ação própria. Por outro lado, até onde as suas *Confissões* se contam, envolvidas às pretensões poéticas e, por definição, distintas daquilo que meramente é,

¹²⁹ MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto*, p.22.

¹³⁰ MANN, T. *A gênese do Doutor Fausto*, p. 71.

¹³¹ *Ibidem*, p. 85.

¹³² ALMEIDA, Jorge Miranda; VALLS, Alvaro. *Kierkegaard*, p. 37 e 38.

apresentam-se elas impregnadas de uma manipulação que encaminha um enredo de consequências, por assim dizer, conhecidas. Por meio da sua burlesca e encantadora linguagem, Felix Krull parece tentar se confessar reconciliado com o destino, e contra todo o espírito rigoroso, ele se mostra de certa forma convicto de que a sua existência corresponde etimologicamente ao seu nome próprio. Essa ilusão persegue a sua letra. O papel da realidade, da exterioridade no engendramento literário das suas vivências não conduz a literalidade ao questionamento e à crise da experiência da subjetividade. A sua imensidão interior, desde cedo cultivada e ao alcance das suas mãos, apenas com o suicídio do seu pai, devido à falência empresarial e à posterior bancarrota da família, deu por chancelada a ocasião lógica e iminente para a saída da casa paterna, uma abertura real mas aparente para o mundo desconhecido – a saída da casa esvaziada da infância, cuja sensação jamais abandonou o narrador, talvez se apresente no seu impulso irreprimível de narrar e encontre intimamente, contudo, não a casa esvaziada, literalmente, o vazio interior sem objetos tal como pôde vê-la Felix pela última vez, mas a plena e inultrapassável infantilidade, protegida nas recônditas fantasmagorias que um dia já se acomodaram sob o teto de uma casa burguesa, pois, Krull, quando seguiu em frente, e por mais que tenha se afastado da casa paterna deixando para trás a sua terra, ainda assim, ele confessa, a imagem ridiculamente familiar dessa interioridade infantil não pode senão permanecer no fundo de sua consciência, a saber, *“doch bleibt ihr lächerlich-übervertrautes Bild in den Hintergründen seines Bewußtseins stehen”*¹³³.

¹³³ MANN, T. *BHFK*, p. 78 [79].

1

De como se perfaz e se dilacera a subjetividade do impostor Felix Krull

a. Retomada

Felix Krull convoca o leitor algumas vezes durante o percurso escrito das suas memórias, para que de certa forma testemunhe a constituição poética da sua existência e, pois, testemunhe a tentativa de reconstituição plástica da subjetividade desde o centro de orientação e gravidade da sua vivência. Essa tentativa de organização lógica das suas experiências já levava o narrador a dar por concluído o chamado livro primeiro das suas *Confissões* justamente no momento trágico do suicídio de seu pai – então, literalmente, a primeira terça parte dessas confissões como um todo inacabadas termina com uma recordação praticamente estática: tapando os olhos com as mãos e pagando em abundância o tributo das lágrimas, Felix ficou parado junto ao corpo do seu progenitor, que esfriava – ele escreveu, “*stand ich, mit der Hand meine Augen bedeckend, an der erkaltenden Hülle meines Erzeugers und entrichtete ihm reichlich den Zoll der Tränen*”¹³⁴.

O caminho da sua existência fictícia até esse momento já havia conseguido expressar por meio de algumas interessantes ocasiões a convocação do leitor, a fim de que “ele” (ou seria melhor “isso”?) não apenas acompanhasse as letras da experiência de formação ainda infantil do narrador impostor, mas também, de acordo com a sua infinitude característica, pudesse o desconhecido leitor – *der “unbekanntes Leser”*¹³⁵ – de certa forma julgar, aparentemente autônomo, se gostaria ainda de continuar folheando e lendo as páginas que se deveriam seguir. Felix parece querer jogar com a forma de proceder de Felix, capturando fora o leitor. Duas dessas ocasiões podem ser consideradas nesse trabalho, a fim de melhor compreender a trama na qual, enredado o leitor, estendem-se os fios condutores do domínio histórico da identidade; domínio por vezes travestido de cores e nomes arquetípicos e sutilmente caracterizado pela retroalimentação de determinadas imagens da subjetividade, divinas ou heroicas, as quais confluem e deixam-se ler, pois, tanto na lírica dos furtos de Felix, bem como na síntese narrada dos momentos em que arditamente se serviu da doença.

Só depois.

No que tange ao ponto de passagem para o segundo volume de suas memórias, à invocação do leitor e aos momentos que parecem querer adiante advir, descortina-se propositalmente no colo do leitor a expectativa literária do texto, não sem o narrador, de forma irônica, questionar a validade de tal empreendimento, a fim de poder recuperar o espírito das suas *Confissões*, e trazê-lo, previamente, de volta ao domínio estrito da sua razão.

¹³⁴ MANN, *BHFK*, p. 64 [63].

¹³⁵ *Ibidem*, p. 53 [53].

A narrativa de Felix Krull foi, então, retomada pelos idos dos seus quarenta anos, quando, após um ano de desânimo e dúvidas, ele reabriu os papéis que estiveram trancados, guardados à chave, ou, por assim dizer, ocluídos por longo tempo, como ele confessa, “*lange haben diese Papiere unter Verschluss geruth*”¹³⁶. – Para retomar o fio da narrativa, procurando o lugar em que a deixara, certamente dentro de si, além dos papéis, Krull fez determinadas invocações que coincidem com a afirmação da subjetividade através da interioridade cabalmente reservada somente a si mesma, pensada estritamente no núcleo da falsa presença a si mesma. Por um lado protegido do mundo, por outro, desfrutando-o. E, numa rápida escansão de memória, racionalista e sedutora, por meio da qual Krull quer retomar o fio da meada, estamos diante da veracidade do sujeito. Na medida em que poderia ainda progredir em direção à interioridade, tecnicamente, por efeito do tempo da sua reflexão no espírito subjetivo, o narrador aprendeu a dispor cada vez mais de si mesmo. O conteúdo heterogêneo da sua experiência, fagocitado por uma liberdade e independência que se acreditaram cada vez maiores, metamorfoseia-se assim no material manipulável com o qual o narrador administra internamente a subjetividade.

Contudo, isso ainda é o caminho que conduz a situação para hoje, o estado no qual não apenas o narrador, mas principalmente o sujeito pode ser reencontrado. É compreensível que, nesse caminho, Felix Krull tenha optado pelo recurso que já Rousseau utilizara, quando iniciou a segunda parte das suas *Confissões*. Vale dizer, ele justifica o tempo que esteve ausente à moda de Rousseau, sem precisar usar devidamente os seus argumentos, nem compartilhar exatamente da mesma angústia, tão intimamente vinculada ao porvir. Isso novamente conduz para a literalidade o seu preparo espiritual. O que ameaça, então, é a própria escrita da memória, o jogo reflexivo da imagem fantasmática que espreita as *Confissões* desde as primeiras palavras. É um momento de evidência, a esse respeito. Nele também podemos perceber o viés da paródia nessa obra.

De acordo com a sua personalidade imaterial, sujeito narrativo de um romance, Krull intervala o curso da sua história para privar com o seu leitor. Arditamente. Isso, então, diferencia-se e particulariza-se em relação à convocação do leitor que faz Rousseau nas suas *Confissões*, seja porque a constituição da personalidade do sujeito precisou, ela própria, desde os fundamentos da revolução burguesa francesa decorrer até remontar-se, rearranjar-se, em Felix Krull, seja porque política e esteticamente o rastro de tal modernidade abriu uma espécie de passagem literal do trágico à farsa. É certo que a convocação do leitor se encontra também

¹³⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 65 [67]

em outras passagens, em ambas as *Confissões*. Espalhadas. A entrada recortada do capítulo e o compromisso de retomada do texto das suas memórias, em *Felix Krull*, agravam formalmente, contudo, a relação de conhecimento da obra, quando nela um tal ponto de passagem se destaca na forma. O breve capítulo de que necessita Felix, como um sopro após o fôlego, contrasta formalmente, nesse sentido, com o longo capítulo que precisou escrever Rousseau, talvez porque este gostasse de preparar muito bem o seu texto e o seu leitor, a fim de recolher o estado de espírito correto (“enquanto filosofava sobre os deveres do homem”¹³⁷) para anteceder a grave confissão da entrega dos seus filhos recém-nascidos às instituições públicas de acolhimento e cuidado. Enquanto o cavaleiro de indústria Felix Krull facilmente apenas procura a persuasão, a comoção mais refinada a respeito de si, sem exatamente preocupar-se com a gravidade do que diz, substituindo-a pelo maior cuidado quanto à pureza de estilo e expressão mais adequada à ideia de nobre veracidade (“*edle Wahrhaftigkeit*”) das suas reminiscências, a proposta do iluminista romântico suíço foi chamar a atenção para o fato de que a sua longa ausência diante do texto das suas memórias (nesse caso, “dois anos de silêncio e paciência”) deve-se justamente à gravidade do que precisaria contar e que, para tal confissão, ele dispõe apenas da sua memória, privado que fora dos papéis que poderiam guiá-lo nessa empresa.

Através das diferentes frestas privado-públicas e sob as aparências distintas que encarnam em si ambos os narradores, podemos imaginar a representação do leitor ausente e entender o papel suplementar que a sua presença encobridora deve ocupar na textualidade de ambas as *Confissões*. A grande existência auto-justificada e aparentemente frágil da subjetividade na constituição da modernidade, tal como se apresenta pelas letras confessionais de Rousseau, porém, requer a compreensão da forma de sua construção intuitiva e da relevância do seu pensamento político e social para a fundação do conhecimento burguês prático, dentro do qual, por sua vez, Felix Krull se movimenta com louvor, inobstante todo o seu egoísmo. As relações entre natureza, civilização e barbárie implicam-se subjetivamente tanto quanto se imbricam politicamente na formação do caráter do cidadão. A esse respeito, Rousseau de Rousseau, o pai que entregou os seus filhos ao Estado, confessadamente julgava que assim agia como cidadão, “destinando os filhos a serem operários e camponeses em vez

¹³⁷ ROUSSEAU, J-J. *As confissões*, p. 235. “*Tandis que je philosophais sur les devoirs de l’homme, un événement vint me faire mieux réfléchir sur les miens. Thérèse devint grosse pour la troisième fois*”. (ROUSSEAU, *Les confessions*, p. 360).

de aventureiros e cavaleiros de indústria, considerava-me como um membro da república de Platão”¹³⁸, ele escreveu.

“Homens como Rousseau”, escreveu por sua vez Nietzsche, “sabem utilizar as suas fraquezas, lacunas e vícios como adubo para o seu talento”¹³⁹. Podemos afirmar, pois, que a força dessa confissão de Rousseau, agregada às pegadas do seu arrependimento, reside na sua estrita oposição de consciência ao tipo de existência velhaca, canalha, que ganha corpo em Felix Krull. Mas é no entusiasmo da liberdade civil, da virtude e da verdade, nesse burgo de castelos degradados que a personalidade Felix Krull parece projetar-se. Então, sem sentir qualquer inclinação para a infelicidade ou para os infelizes, nas linhas em que retoma o tracejado da sua existência o narrador impostor parece dizer apenas, (ou de fato ele poderia dizer) tal como o disse Rousseau sobre si mesmo, que “o objeto próprio das minhas *Confissões* é dar a conhecer com exatidão o meu interior, através de todas as situações da minha vida”¹⁴⁰ – o leitor não deveria esperar que ele, autobiógrafo, escondesse a verdade “só porque ela fala em seu favor”¹⁴¹. Krull, nas trilhas da forma de constituição da subjetividade moderna, já não receia que o seu leitor venha esquecer-se que ele faz as suas confissões primeiramente para entreter a si próprio e, ainda que estritamente não se trate da defesa política e amplamente difundida das suas ações, tampouco deixariam de tratar as suas memórias escritas da apologia da sua forma de existência, claramente empenhado está o narrador por uma virtude singular estendida até o âmbito do *pathos*. Entregue desmedidamente à impetuosidade do seu gênio como escritor, o falso narrador deseja ver-se recompensado com a segura inteligibilidade do que tem para contar.

b. Fito secreto

“Denn obgleich ich auf den vorstehenden Seiten mehrfach versichert habe, daß ich diese Denkwürdigkeiten hauptsächlich und in erster Linie zu meiner eigenen Unterhaltung und Beschäftigung aufzeichne, das so will ich nur auch in diesem Betreff der Wahrheit die

¹³⁸ ROUSSEAU, J-J. *As confissões*, p. 236. “Je me contenterai de dire qu’elle fut telle, qu’en livrant mes enfants à l’éducation publique, faute de pouvoir les élever moi-même, en les destinant à devenir ouvriers et paysans, plutôt qu’aventuriers et coureurs de fortunes, je crus faire un acte de citoyen et de père ; et je me regardai comme un membre de la république de Platon”. (ROUSSEAU, *Les confessions*, p. 361)

¹³⁹ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*, I, § 617, p. 260. “Menschen wie Rousseau verstehen es, ihre Schwächen, Lücken, Laster gleichsam als Dünger ihres Talentes zu benutzen”.

¹⁴⁰ ROUSSEAU, J-J. *As confissões*, p. 185. “L’objet propre de mes confessions est de faire connaître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie” (ROUSSEAU, *Les confessions*. p. 281).

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 186. “Car je n’ai pas peur que le lecteur oublie jamais que je fais mes confessions pour croire que je fais mon apologie; mais il ne doit pas s’attendre non plus que je taise la vérité lorsqu’elle parle en ma faveur”. (ROUSSEAU, *Les confessions*. p. 281-2).

Ehre geben und freimütig eingestehen, daß ich insgeheim und gleichsam aus dem Augenwinkel beim Schreiben doch auch der lesenden Welt einige Rücksicht zuwende und ohne die stärkende Hoffnung auf ihre Teilnahme, ihren Beifall, wahrscheinlich nicht einmal die Beharrlichkeit besessen haben würde, meine Arbeit nur bis zum gegenwärtigen Punkte zu fördern. Da aber mußte ich mir denn die Frage vorlegen, ob wahrhaftige und bescheiden der Wirklichkeit sich anschließende Vertraulichkeiten aus meinem Leben mit den Erfindungen der Schriftsteller würden wetteifern können: nämlich um die Gunst eines Publikums, welches man sich durch so krasse Kunsterzeugnisse nicht übersättigt und abgestumpft genug denken kann”.

Pois, embora eu tenha assegurado várias vezes em páginas anteriores que faço tais anotações primeiramente para me distrair e entreter, também nisso quero ater-me à verdade, confessando que, ao escrever, fito secretamente com o canto do olho o mundo dos leitores; sem a esperança de conquistar seu interesse e aplauso, provavelmente não teria persistência para trazer aqui o meu trabalho. Mas tive de enfrentar a seguinte questão: confidências reais e verdadeiras da minha vida poderão competir com as invenções dos ficcionistas nos favores do público, fatigado e embotado por obras de arte grosseiras?¹⁴²

c. O trabalho da descrição

As aventuras de Felix Krull, narradas pelo próprio, são elas mesmas seduções perigosas ao leitor. Em tais aventuras, experimenta o narrador pela segunda vez, pelo menos, as adversas vias de formação da sua personalidade, dos sinais e dos traços marcantes que derivaram de cada uma das suas ações e implicações sociais narradas, e que de forma geral, condensados num papel, devemos elevar à categoria reflexiva da subjetividade. Ele carrega o leitor, através das suas aventuras, pelo leito por onde correm as fantasias da sua onipotência, sob o qual se escondem as ranhuras da dissolução de si. Os modelos que Felix Krull toma para sua retrocontemplação formam intimamente o seu caráter, biograficamente falando. É importante frisar que o trabalho de autodescrição poética foi literalmente escolhido por ele. É o meio, outrossim, da sua ação na sociedade. Outro meio. Se quisesse, Krull talvez pudesse usar o meio do conceito. Segundo procuro pensar, ele pode ter feito isso na ocasião exata. Não creio que demoraria em sua existência a conquistar a aparência da antecipação filosófica da reconciliação, se desejasse. – Fora do texto?

Percebemos que as suas memórias, talvez depois, tomam para si poeticamente a ideia de percurso, a narrativa que escorra para a sua personalidade. Nesse movimento, o narrador

¹⁴² MANN, T. *CIFK*, p. 67 [65].

parece conservar em si o âmago de tensões históricas nele resguardadas, às vezes, apenas em potência. De maneira insidiosa ele apoia-se em figuras “concretas” ainda miticamente presentes na vida social do período do humanismo democrático e industrial em que vive. Ele encarna, a esse respeito, algumas decisivas facetas que não apenas endossam o curso do mundo, mas que se embrenham de forma determinada na abstração que tal curso significa: ele é o aventureiro; o encantador; o burlador. – Vitorioso?

No encaixe do vocabulário mais adequado à autoimagem que Krull faz de si estão as pegadas que a modernidade vai deixando atrás do narrador, à medida que se expande o imaginário de suas potencialidades – até que se torna tarde demais para o desfecho. Então poderíamos dizer com Nietzsche que “o que é incompleto produz, com frequência, mais efeito que o completo, sobretudo no panegírico”¹⁴³. Num tal percurso, Rousseau é uma espécie de matriz, a “voz moderna arquetípica”¹⁴⁴ que consubstancia em si textualmente uma forma em desespero numa atmosfera de abismos e dá origem à sensibilidade predominante nas diversas tradições da modernidade, “do devaneio nostálgico à autoespeculação psicanalítica”¹⁴⁵ e à democracia burguesa – essa matriz, víscera textual na qual se cumpre secularmente o movimento da desagregação que anseia, entretanto, pela agregação e pela unidade, apresenta-se por meio de uma configuração que em cada uma das suas palavras, linhas ou fragmentos inevitavelmente impregnam-se junto ao desenvolvimento ulterior do seu conteúdo. A esse respeito, sabemos que sobre a matriz confessa da organização da subjetividade desenvolveu-se o conhecimento político e social na modernidade e o domínio das subjetividades determinado por tal conhecimento. Tal desenvolvimento encontra-se, nas *Confissões do impostor*, através da ideia de vínculo privilegiado que Felix Krull estabelece com o mundo, com a exterioridade social, e intrinca-se à tarefa de retroconfiguração que é empreendida desde a sua posição de sujeito narrador e da sua “inserção” na sociedade da divisão do trabalho. A formação imaginária desse sujeito é erguida inicialmente por meio da aparência corporal com a qual se pinta o impostor, indicando ou evocando a importância do limítrofe, da pele, da mão ou da voz no tecido de uma configuração da sua personalidade – primariamente entregue à imagem que idealiza de si mesmo.

Mas a sua escritura está ancorada mais profundamente no mecanismo de uma subjetividade hipertrofiada pelo *logos* hegemônico. As suas relações com a sociedade acabam sendo estabelecidas também por meio de matizes obnubilados, segundo os quais de modo

¹⁴³ NIETZSCHE, N. *Humano, demasiado humano*, I, § 199, p. 126. “*Das Unvollständige als künstlerisches Reizmittel. — Das Unvollständige ist oft wirksamer als die Vollständigkeit, so namentlich in der Lobrede*”.

¹⁴⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido de desmancha no ar*, p. 26.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 26.

empírico o sujeito passa ao mesmo tempo, evidentemente desde a modernidade, a ser convertido em objeto para si mesmo, assim como se converte em coisa intercambiável no fluxo do conhecimento industrial empreendido de forma tenaz pelos positivismos e realismos de diversas espécies. No curso privilegiado de desenvolvimento das suas capacidades de domínio da interioridade e da exterioridade, Krull dirige-se, em suas ações escusas “contra” a sociedade, para a perfectibilidade desta, na qual paradoxalmente se adequa: figura o aperfeiçoamento do desdobramento bem articulado de simulação da fungibilidade universal, experimentado nas relações de troca, e que, por assim dizer, cabalmente, expressa a sociedade objetivamente existente na qual se procura ocultar a dominação dos homens pelos homens e corroborar o encantamento do processo de reificação. É familiar a forma como esse movimento mantém-se objetiva-incorporada-subjetivamente, apesar das mais radicais críticas filosóficas à subjetividade às quais teve que bulir; mantém-se através da insistência no caráter individuado de sua estrutura subjetiva no seio da objetividade dominante, isto é, através das suas vantagens estritamente individuais, assim como por meio das figurações, das representações mestras, ideais, cujas máscaras históricas, recolhidas sob a personalidade do farsante, servem, umas sobre as outras, como construções arquitetônicas da subjetividade do anti-herói narrador.

d. O domínio do espelho

“Einsam aufwachsend (denn meine Schwester Olympia war mir um mehrere Lebensjahre voraus), neigte ich zu sonderbaren und spintisierenden Beschäftigungen, wofür ich sofort zwei Beispiele anführen werde. Erstens war ich auf eine grillenhafte Manier verfallen, die menschlich Willenskraft, diese geheimnisvolle und oft fast übernatürlicher Wirkungen fähige Macht, an mir zu üben und zu studieren. Man weiß, daß die Pupillen unseres Auges in ihren Bewegungen, welche in einer Verengerung und Erweiterung bestehen, abhängig sind von der Stärke des Lichtes, das sie trifft. Ich nun hatte es mir in den Kopf gesetzt, diese unwillkürliche Bewegung eigensinniger Muskeln unter den Einfluß meines Willens zu beugen. Vor meinem Spiegel stehend und indem ich jeden anderen Gedanken auszuschalten suchte, versammelte ich meine ganze innere Kraft auf den Befehl an meine Pupillen, sich nach meinem Belieben zusammenzuziehen oder zu erweitern, und meine hartnäckigen Übungen wurden, wie ich versichere, wirklich von Erfolg gekrönt. Anfangs gerieten unter den inneren Anstrengungen, die mir den Schweiß austrieben und mich die

Farbe wechseln ließen, meine Pupillen nur in ein unregelmäßiges Flackern; später aber hatte ich es tatsächlich in meiner Gewalt, sie sich zu winzigen Pünktchen verengern oder zu großen, schwarz spiegelnden Kreisen sich ausdehnen zu lassen, und die Genugtuung, die dieser Erfolg mir gewährte, war fast schreckhafter Art und von einem Schauer vor den Geheimnissen der menschlichen Natur begleitet”.

Crescendo solitário (pois minha irmã Olympia era vários anos mais velha do que eu), tendia a ocupar-me com coisas estranhas e fantasiosas, das quais eu imediatamente darei dois exemplos. Primeiro eu tinha um capricho de treinar e estudar o efeito que produzia em mim mesmo a força de vontade do ser humano. Sabe-se que as pupilas de nossos olhos dependem, em seus movimentos de dilatação e contração, da intensidade da luz que incide sobre elas. Eu metera na cabeça que haveria de submeter à minha vontade esse movimento involuntário de músculos obstinados. Postado diante de um espelho, tentando eliminar todos os demais pensamentos, concentrava minha força interior na ordem que dava às minha pupilas, para que se dilatasse ou contraísse segundo meu desejo, e posso assegurar que meus exercícios perseverantes foram coroados com êxito. No começo, com esforços interiores que me faziam transpirar e mudar de cor, minha pupilas apenas freíam um pouco; mas mais tarde realmente consegui reduzi-las a um diminuto pontinho, ou dilatá-las em grandes círculos de espelhos negros. A satisfação que isso me dava era quase assustadora, acompanhada de um calafrio diante dos mistérios da natureza humana.¹⁴⁶

e. Figura n

A grande figura fantasmática a qual se pode dizer que adere à existência ilusória de Felix Krull é a figura mítica de Narciso, evidentemente condensada na expressão que a autoconsciência cultural do narcisismo devolveu para as formações sociais, enquanto um dispositivo agente na constituição do sujeito nas sociedades ditas civilizadas, fundamentalmente visível nas situações sociais que se desenvolveram mais radicalmente a partir do século XVIII – mas que se tornou retrospectivamente nítido inclusive para a ficção da horda primordial, cuja evolução filogenética conduziu-se na história por meio da racionalidade hegemônica do tipo que governa anonimamente o estado atual das coisas. Os desdobramentos dessa imagem mítica, imiscuída à formação em geral da identidade nas sociedades civilizadas, já tão elaborada e reelaborada pelos mais diversos escritores ao longo dos séculos (motivo pelo qual deveríamos antes de tudo nos remontar às *Metamorfoses* de Ovídio), tais desdobramentos encontram, por sua vez, uma forma própria nas letras que arquitetam a autoimagem do impostor Felix Krull. Tais letras impregnam de tal forma a sua singular constituição junto à constituição que a própria civilização faz de si mesma, que não

¹⁴⁶ MANN, T. *CIFK*, p. 18 [16].

se torna possível compreender a sua escrita social narrativa como sujeito aquém das vicissitudes traumáticas impostas às tentativas de elaboração dessa mesma inscrição.

De acordo com a interpretação basilar que Hans Wysling¹⁴⁷ fez do romance das *Confissões do impostor*, podemos dizer que o narcisismo, lido por ele de acordo com a crucial orientação freudiana, é o eixo essencial para a compreensão dos fundamentos estéticos que ancoram a formação do sujeito Felix Krull. Isso pode ser compreendido, principalmente, a partir de uma anotação antiga de Thomas Mann, compilada dentre os materiais de preparação para a construção da personalidade do narrador sedutor e impostor e que remonta ainda ao período anterior à *Morte em Veneza* (cerca de 1910-11), significando, pois, concomitância em relação aos primeiros textos nos quais Sigmund Freud aborda de forma tangente o conteúdo dessa imagem narcísica (numa nota acrescentada em 1910 aos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905, ou em *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*, bem como no próprio “caso Schreber”, ambos de 1910-11), e significando, outrossim, para Mann, uma relativa anterioridade da sua anotação em relação ao trabalho mais eminentemente conceitual de Freud a esse respeito, o conhecido *Introdução ao Narcisismo*, publicado em 1914, que provavelmente apenas em 1925 ou 26 teria chegado às mãos de Thomas Mann e tido este a ocasião de conhecê-lo e estudá-lo¹⁴⁸. Enfim, em tal anotação, que deve, portanto, ser lida sem a influência desse trabalho específico de Freud e que vem se agregar em grande medida a alguns dos seus ensinamentos, podemos ler: “*Übergang vom Kind zum Mann wird nicht gefunden. Er [Felix Krull] bleibt immer ein Knabe und ist schließlich ein müder Knabe*”¹⁴⁹, a saber, anotou Mann, a respeito de Krull: a passagem da criança para o adulto não se verifica – ele permanece sempre um menino e é finalmente um menino fatigado. Nesse sentido, segundo Wysling, aquilo que Freud inferiu de casos clínicos e da literatura psiquiátrica, teria Mann desvendado mais precisamente em razão da sua auto-observação¹⁵⁰. Então, podemos novamente recordar as palavras de Nietzsche, segundo as quais o artista, que nem sempre figura nas primeiras filas do esclarecimento, mesmo quando a sua arte tece um vínculo entre

¹⁴⁷ CF. WYSLING, H. *Narzissmus und illusionäre Existenzform*.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 92. „*Freuds Schrift Zur Einführung des Narzißmus ist 1914 erscheinen. Thomas Mann hat sie wahrscheinlich erst 1925/26, anlässlich seiner intensiven Freud-Studien, kennengelernt*“.

¹⁴⁹ MANN, T. “Notizblatt 586”. In: WYSLING, H. *Narzißmus und ilusionäre Existenzform*, p. 419.

¹⁵⁰ WYSLING, H. *Narzißmus und ilusionäre Existenzform*, p. 93. “*Was Freud aus klinischen Fällen und der psychiatrischen Literatur ableitet, hatte Thomas Mann auf Grund genauer Selbstbeobachtung Jahre zuvor schon selbst entdeckt*”.

épocas diversas, “permanece toda a sua vida um menino ou um adolescente, ele parou no ponto em que foi tomado por seu impulso artístico”¹⁵¹.

Alguns predicados a esse respeito já foram surgindo aqui por dentro do texto, enquanto a análise da obra procurava seguir um caminho próprio. Tenho em vista que, objetivamente, não se trata, nesse trabalho, da determinação externa do personagem narrador de acordo com a sua classificação psíquica que poderia fechar a interpretação nela mesma, aquém do local no qual a obra teria ainda outra faceta a mostrar, confundindo a experiência da obra de arte com os elementos materiais civilizatórios que serviram à sua composição. Tanto menos se trataria da pretensão de compreensão subjetiva da obra através da determinação subjetiva do *Erzähler*, induzida por meio de conceitos tais como projeção ou sublimação, por exemplo. Mas, é correto dizer, por outro lado, que a montagem de implicações filosóficas a que se presta a análise de *Felix Krull* tampouco poderia negligenciar a engrenagem mental a respeito da qual explicitamente a obra toma parte. O último *Essai-Roman* de Thomas Mann, ainda que remotamente provindo do início do século XX é um romance no qual a antiga temática trágica do artista prostrado diante da sociedade burguesa hiper-racionalizada que logrou determinar racionalmente o ser artista por meio dos discursos sobre a degeneração “como herança genética corrupta”¹⁵², converte-se num jogo de prazer existencial com a realidade determinada pela abstração das relações de troca e expõe a rede na qual se entrelaça com louvor a subjetividade extasiada de Felix Krull. Nesse sentido, de acordo com a herança estética e dialética que Mann recebeu e da qual se sentiu representante crítico, poderíamos dizer, com Otto Maria Carpeaux, que “só cabe depois da tragédia, um epílogo humorístico: pela transformação do artista-sofredor em charlatão esperto”¹⁵³. O humor satírico da obra conta-se envolvido ao infantil narcisismo de Krull, que se torna cômico pela faceta deslocada da sua inscrição social, a trapaça, o engodo, através da qual se apresentam as suas conquistas, o seu gênio, dada a evidência histórica da sua escritura, que no mais das vezes podemos chamar de “domínio da natureza”, domínio do outro, e que se dá de forma prazerosa, regozijada e incrivelmente racional, autoelaborada para a justificação da sua existência própria, única, a existência do sujeito do seu tempo no tempo da deterioração da experiência.

¹⁵¹ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*, I, § 147, p. 108. Citação levemente adaptada: “*Die Kunst versieht nebenbei die Aufgabe zu conserviren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein Wenig wieder aufzufärben; sie flicht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren. (...) Nun muss man wegen dieses allgemeinen Nutzens der Kunst dem Künstler selber es nachsehen, wenn er nicht in den vordersten Reihen der Aufklärung und der fortschreitenden Vermännlichung der Menschheit steht: er ist zeitlebens ein Kind oder ein Jüngling geblieben und auf dem Standpunct zurückgehalten, auf welchem er von seinem Kunsttriebe überfallen wurde*”.

¹⁵² MISKOLCI, Richard. *Figuras do desvio: o artista na obra de Thomas Mann*, p. 229.

¹⁵³ CARPEAUX, Otto Maria. *História concisa da literatura alemã*, p. 178.

Literalmente, tudo parte da posição privilegiada, segundo a qual Krull se reconhece ontológica e socialmente falando.

Tanto em relação a si, de forma metafísica ou existencial ou estritamente biotípica, quanto em relação à inserção natural de si no corpo social, a título de destino mesmo e de experiência biopolítica sensível, “o privilégio” conferido a si próprio é refletidamente renunciado e amparado na escritura da sua vida através das figuras dos conselheiros espirituais, pessoas determinantes, tais como as personagens do seu padrinho Schimmelpreester e do alegre e jovial padre Chateau, que o amparam, quando da “saída” da casa paterna. Professor Kuckuck também poderia entrar num rol do “tipo de apoio”, por assim dizer; o seu advento espiritual, por sua vez, já chega ao Krull travestido, atendendo pelo nome Louis de Venosta, marquês. Antes disso, após a morte de seu pai, ainda em seus primeiros anos de formação, Felix atendendo por Felix privou momentos singulares com seu padrinho e com o padre (este para quem angelicalmente solicitou as cerimônias funerárias de seu pai). Cada um foi especialmente recordado e gravado para sempre na sua memória – momentos nos quais ouviu, sobretudo, favoráveis prognósticos a respeito da sua vida, prognósticos tais que parecem sempre ter ficado ressoando em Krull e que apenas vinham a confirmar a natureza da sua nobreza interior, da qual se regozijava. Isso tem nas suas memórias o condão de apresentar publicamente a sua personalidade de uma forma absolutamente singular, um tipo de escolhido, que sabia disso intimamente. – *“Auf jeden Fall sagte die erhaltene Prophezeiung mir nicht, was Empfindung und Anschauung meiner selbst mir nicht auf das glücklichste bestätigt hätten”*¹⁵⁴, a saber, escreveu Krull que a profecia recebida pelo conselheiro espiritual, em todo caso, nada dizia a ele que a sua própria sensibilidade e a sua opinião própria, a sua ideia, já não tivessem confirmado da maneira mais feliz. E para mostrar isso ao leitor, para comprovar isso, o sujeito belo e farsante buscou uma impressão na sua juventude. – No momento em que isso acontece, então, interessa-me ressaltar que o jovem Felix Krull foi atrás dos retratos, das fotografias, dos daguerreótipos e outros materiais tecnológicos parecidos para acessar na sua casa os meios de encontrar, impressas, coladas ao papel, as fisionomias dos seus antepassados, os prenúncios de sua própria pessoa. Esse material prova, porém, para Felix, que ele, de modo geral, nada devia fisicamente nem mesmo espiritualmente às suas origens, que o material natural, orgânico, de preparação, o material do qual eram feitos os seus progenitores e os progenitores destes, como figurantes, não permitiam ver ou não davam a antever os vestígios dos privilégios inatos à harmonia corporal

¹⁵⁴ MANN, T. *BHFK*, p. 70. [72]

e espiritual que Krull para si mesmo representava. Nesse sentido, tais modelos opõem-se ao modelo sacerdócio, do mestre e conselheiro representados pelo pai-padrinho-professor. Então Krull, frente a esses retratos e frente ao leitor, embora não desejasse aceitar um ponto indeterminado na história da sua família – “*einem unbestimmbaren Punkte der Geschichte meines Geschlechtes*”¹⁵⁵, confessa sugestivamente que no percurso de existência da sua casta, da sua casa e do seu tipo, talvez tivesse ocorrido alguma secreta irregularidade, “*(eine) geheime Unregelmäßigkeiten untergelaufen seien*”, de modo que entre os seus antepassados naturais pudesse ter se imiscuído algum cavalheiro e grande senhor, de quem poderia sim ter herdado Felix os seus dotes fisionômicos e as suas capacidades práticas naturais, totalmente diferentes do senso familiar comum, da média, pois elevadas à verdadeira perspicácia do seu juízo – a esses sim, “*Kavalier und großen Herrn*”, deveria Krull agradecer.

A fisionomia do sujeito-narrador é assim utilizada pelo *Erzähler* como imagem da natureza refletida nos olhos de quem enxerga a si mesmo como o progresso da natureza. Ironicamente. Essa imagem é completada por inúmeras outras confissões que, espalhadas pelo romance, convergem para que o levantamento da figura de Narciso ainda seja visível sub-repticiamente de modo trágico em toda a narrativa. Constata Krull, após cotejar as palavras dos seus sacerdotes com os retratos de tios, tias e avós, a fim de esclarecer para si mesmo e para o leitor as suas qualidades, que para isso seria preciso aprofundar-se na origem dos seus privilégios, descer à sua própria interioridade – “*um den Ursprung meine Vorzüge zu ergründen – in mein eigenes Innere hinabzusteigen*”¹⁵⁶.

f. Figura n°

A descida metafórica à interioridade, à profundidade existencial de si mesmo, é permitida pelas confissões apenas até o limite plástico que se lhe asseguram as máscaras que Felix Krull toma para si, as quais se interpõem à expressão da sua subjetividade. Anatol Rosenfeld encontrou nelas os rostos de Apolo, Hermes e Dioniso. Podemos enxergar, outrossim, Narciso e Odysseus.

A face andrógena e sedutora, divina e burlesca que assume Krull, deixa-se penetrar somente até a consciência artificiosa desse narrador narcisicamente perverso, que não costumava sucumbir ao peso da realidade, por assim dizer. Pela exploração dessa profundidade às vezes meramente superficial, contudo, esse romance autobiográfico inacabado revela não

¹⁵⁵ MANN, T. *BHFK*, p. 72 [73].

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 72 [73].

apenas os segredos e desfrutes do indivíduo narrador gozando a plena potência das suas fantasias de totalidade, mas também, de forma transversal e sub-reptícia, aponta para os recônditos da civilização ocidental em sua culminância burguesa, nos quais o eu se apresenta fragilmente organizado e entregue à irracionalidade do sistema racional de troca, figurando, por sua vez, como membro inominado na autoilusão a qual se assemelha. Imbricada assim às tensões entre a vida de artista e a vida útil burguesa, a *prima facie* da figuração narcísica de Krull expõe-se como uma espécie de “autoengano do espírito subjetivo” em sua racionalização estritamente determinada pela escritura das suas confissões, segundo as quais, poderíamos dizer com Adorno, “o objetivamente verdadeiro pode servir ao subjetivamente falso” evidenciando a sociedade falsa¹⁵⁷.

A esse respeito, a problemática do favorito [*Lieblingsproblematik*], do bem-amado privilegiado estranhamente localizado no seio da fungibilidade universal do desprezo pela singularidade, que se mostrou evidente em *Felix Krull* desde o início da construção desse romance e que é facilmente visível em cada um dos fragmentos de memória trazidos à tona no seu texto confessional, mas que advém, conforme apontou Hans Mayer, já das primeiras composições de Thomas Mann¹⁵⁸ – a retomada de tal problemática expõe por via transversa não apenas o desejo individual de triunfo e liberdade do sujeito cognoscente e senhor de si, mas também o triunfo material da sociedade organizada e erigida por meio das configurações culturais determinadas racionalmente para o controle e a alocação da fantasia, configurações as quais se mostraram desde sempre paradoxalmente envolvidas com o cultivo ideal das realizações intelectuais. Sabemos que de seu âmago ecoa a história do sujeito. Tal problemática implicaria a crítica à ilusória harmonia que alimenta as expectativas civilizatórias baseadas hegemonicamente no domínio da natureza interna e externa e no abandono da intenção de satisfação irrestrita dos instintos, conforme a conhecida construção de Sigmund Freud¹⁵⁹ retomada por Mann em seus ensaios sobre o pensamento freudiano¹⁶⁰. Para Mayer, nesse sentido, o *Erzähler* abordou desde as suas primeiras narrativas, tanto em *Bajazzo* quanto em *Tonio Kröger*, por exemplo, esse tema crucial que envolve o imaginário

¹⁵⁷ ADORNO, Theodor. *Sobre a relação entre sociologia e psicologia*, p. 99. “In den Rationalisierungen, also darin, daß das objektiv Wahre in den Dienst des subjektiv Unwahren treten kann, (...) kommt noch nicht nur die Neurose sondern die falsche Gesellschaft zutage”. (VSP, p. 64)

¹⁵⁸ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 433. “Daß der junge rheinische Hochstapler ‘aus feingebürgerlichem, wenn auch liederlichen Hause’ mit der Lieblingsproblematik des frühen Thomas Mann, dem Verhältnis also zwischen Bürgerwelt und Kunstlertum, zu tun hatte, war von Anfang an evident”.

¹⁵⁹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. passim.

¹⁶⁰ Cf. MANN, Thomas. “O lugar de Freud na história do espírito moderno” e “Freud e o futuro” in: *Pensadores Modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*.

da inserção e adaptação do indivíduo na sociedade civilizada e a marginalização correspondente à não adaptação ou não admissão nessa mesma sociedade – tema que posteriormente (em relação às primeiras composições de Thomas Mann) Bertolt Brecht viria a desenvolver de forma histórica na conhecida *Opera dos Três Vinténs* [*Dreigroschenoper*], a saber, o anseio do marginalizado pelo deleite da vulgaridade burguesa, e que Mann, ao contrário de Brecht, particularmente, pensou sempre desde um viés psíquico à parte, no mais das vezes elaborado por meio da figuração da personalidade patológica, culminando na marginalidade dos literatos, marginalidade dos ficcionistas enquanto tais¹⁶¹.

Mas a constituição ímpar da subjetividade em *Felix Krull* conta-se literalmente entre as obras de arte que o precederam em sua linhagem, conduzidas por outros narradores, os quais não empunham a pena da sua própria história. Krull, porém, aquele que restou, o último herói, não pode se furtar a nenhum dos outros personagens com os quais rivaliza na composição do *Erzähler*. A esse respeito, devemos lembrar que de forma incipiente n’*A morte em Veneza* o sorriso de Narciso já dera as caras na face de Tadzio contemplada miticamente por Gustav von Aschenbach quando, numa determinada ocasião, na qual o escritor quinquagenário não havia ainda notado a presença querida da imagem do menino, tendo este aparecido inesperadamente e sem haver tempo para que Aschenbach acomodasse dignamente a sua própria expressão facial, deixando-se transparecer abertamente em seu olhar a alegria, a surpresa e admiração, cruzando o olhar com Tadzio – neste segundo, aconteceu que Tadzio sorriu: “sorriu para ele com lábios que no sorriso se abriam lentamente. Era o sorriso de Narciso que se debruça sobre o espelho de água, aquele sorriso profundo, encantador, prolongado, com o qual estende os braços para o reflexo da própria beleza”¹⁶², escreveu o narrador. Nesse espelho d’água, devemos dizer, os materiais de preparação para o sujeito Felix Krull estão pregados aos vincos da reconstituição objetiva da voz narrativa, conduzida

¹⁶¹ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull* p. 433. “Schon in den ersten Erzählungen, dem ‘Bajazzo’ etwa, dann im ‘Tonio Kröger’ oder im ‘Tristan’, hatte der Erzähler aus Lübeck ein späteres Thema der ‘Dreigroschenoper’ vorweggenommen: die Sehnsucht der Außenseiter nach den Wonnen bürgerlicher Gewöhnlichkeit. Freilich waren Bettler- und Verbrecherkönig bei Brecht die Repräsentanten eines gesellschaftlichen Outsideriums. Thomas Mann dagegen meinte immer ein seeliches Abseits, kulminierend in der Randexistenz des Literaten”.

¹⁶² MANN, Thomas. *Morte em Veneza*, p. 142-43. Permito-me fazer a citação completa do trecho em alemão: “Er war der teuren Erscheinung nicht gewärtig gewesen, sie kam unverhofft, er hatte nicht Zeit gehabt, seine Miene zu Ruhe und Würde zu befestigen. Freude, Überraschung, Bewunderung mochten sich offen darin malen, als sein Blick dem des Vermißten begegnete, – und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadzio lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten. Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerschein der eigenen Schönheit die Arme streckt, – ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, betört und betörend”. Texto citado através da disponibilização pelo Projeto Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/12108/pg12108-images.html>

subjetivamente, porque Felix Krull, antes de tudo para si mesmo, sorri o sorriso de Narciso, ainda que não se deixe afogar na narrativa. Por esses meandros, mesmo antes do narrador trapaceiro e confessor pegar de forma objetiva a pena da sua história e assinar sobre si e sobre as águas “passadas” da sua existência, como o faz Krull, também podemos ler, por exemplo, em romances tão diferentes de Thomas Mann, como *Sua alteza real* ([*Königliche Hoheit*], ao qual sucedeu o início do trabalho em *Felix Krull*) e *O eleito* ([*Der Erwählte*], que antecede em poucos anos a entrega cabal das *Confissões do impostor*), lemos como se constrói a forma segundo a qual é outra vez um terceiro eventualmente comprometido quem toma para si a atividade narrativa, um testador de fé da existência plástica do outro, marcada pelo sofrimento, pelo estranhamento e pelo mito – figuras que conduziram via de regra as narrativas desse *Erzähler*. Nessas criações, frequentemente ditadas pela condescendência ou mesmo pelo comprazimento de um tal narrador, figuraram imiscuídos ao caráter do herói, do sujeito, a doença, o imaginário do corpo débil e a solidão do artista, que se conjugaram com a loucura e com o erro, com o falso, corpo sem utilidade social, por um lado, e por outro lado, com a predestinação, a ascendência e a universalidade da figura do escolhido, imagem da realização subjetiva-objetiva do espírito condensada ainda nos resquícios da figura do gênio. Podemos enxergar os traços desse material no Sr. Friedemann, em Hanno Buddenbrook e em Tonio Kröger; em Klaus Heinrich, em Adrian Leverkühn e Grigorß, por exemplo. E nessa diversidade de personagens, máscaras e papéis podemos nos deparar com as imagens da encantadora multiplicidade original da existência astuta de Felix Krull, imagens que se estendem pela vida do sujeito narrador e que o recobrem – o sujeito que vive simulando e dissimulando e “para quem toda a existência se reduz à atuação mimética no palco do mundo”, conforme escreveu Rosenfeld, já que “seu é o reino infinito das possibilidades e da imaginação, ele vive todos os papéis sem nunca optar por nenhum”¹⁶³.

Em palavras endereçadas a Freud, mas também à humanidade de modo geral, escreveu Mann: “Não há dúvida de que ter conseguido ver as coisas de modo mítico-típico marca a época na vida do narrador”¹⁶⁴.

A época na vida, em qual profundidade sustentar?

O trânsito característico ao gênio moderno, caminho de mão dupla da individualidade burguesa para o gênero mítico, permitiria ao narrador, nesse sentido, tangenciar abstratamente o “tempo primordial” (*Urzeit*), aquela “nascente profunda dos tempos” (*Brunnentiefe der*

¹⁶³ ROSENFELD, A. *Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso*, p. 203.

¹⁶⁴ MANN, Thomas. *Freud e o futuro*, p. 71. Lemos no original: “Kein Zweifel, die Gewinnung der mytisch-typischen Anschauungsweise macht Epoche im Leben des Erzählers”. (MANN, *Freud und die Zukunft*, p. 514).

Zeiten), onde o narrador respeita o seu desejo de reconhecer-se não apenas como representante de uma época, mas principalmente como agente da conexão superior com a verdade a respeito da qual os vínculos entre indivíduo e sociedade fazem-se evidentes através da sua imaginação criativa própria, por meio da qual o mito vivido realmente conjuga-se à épica – impelida na sociedade burguesa para os quadrantes do romance, na época em que “a importância intrínseca do indivíduo atingiu o ápice histórico”¹⁶⁵. Nas *Confissões do impostor*, isso acontece sem afetar a identidade consigo mesmo que se preserva no narrador impostor em todas as figuras da sua onisciência encantada – a identidade mantém-se “própria” no narrador Felix Krull, apesar das trocas de nomes e vestes e aparências divinas e mesmo apesar da debilitação escrachada da subjetividade em geral contradizer-se na sua figura de impostor. Assim poderíamos enxergar aquilo que se configuraria como a “ironia mediadora” do *Erzähler*, que “revela a discrepância entre as intenções e possibilidades dos sujeitos e as realizações efetivas a que chegam também no plano social e histórico”¹⁶⁶. Ainda uma vez, o romance, “a forma de aventura do valor próprio da interioridade”¹⁶⁷, é o conteúdo da ironia de si mesmo, não apenas para si mesmo e sim também como autoconsciência do espírito, mediado pelo sujeito que o personifica, corporifica um momento do “espírito”. E nesse conteúdo a fragmentada e débil firmeza do sujeito resiste com as máscaras e os trajes do espírito, torna-se de novo espírito que jamais deixou de ser. Em *Felix Krull*, o narrador repete determinadamente o motivo subjetivo e encantado já presente na *Odisseia* bem como na *Comédia humana*, a saber, “a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente, não como mero fato psicológico, mas como um juízo de valor decisivo sobre a realidade”¹⁶⁸. O narrador encantado com as cores e figuras da sua imagem crê ver a si mesmo com os olhos do leitor. Aparentemente isso lhe basta. De forma perversa, ele põe os seus interlocutores reais e fictícios em condições de ver tudo sem desacreditar em nada. E na medida em que se expande o público moderno, os juízos do leitor de Krull se multiplicam numa multidão de fragmentos que preservam as suas linguagens confidenciais próprias, nas quais tudo pode impregnar-se do seu contrário.

Ouço o leitor chamando-me de sonhador embasbacado. Onde estão tuas aventuras? Pensas distrair-me no decorrer do livro todo com essas pieguices românticas, fúteis experiências da tua pretensiosa tolice? Ora, acaso também não comprimiste o nariz em grandes vidraças para espiar por uma fresta das cortinas de cor de creme o

¹⁶⁵ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p. 122.

¹⁶⁶ SOETHE, Paulo. *Thomas Mann: ironia burguesa e romantismo anticapitalista*, p. 35.

¹⁶⁷ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p. 91.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 119.

interior de restaurantes finos, até que um policial te enxotasse? Não aspiraste os aromas perdidos que subiam através dos exaustores das cozinhas, não contempleste a fina sociedade de Frankfurt, servida por hábeis garçons, jantando em mesinhas sobre as quais havia velas em candelabros e vasos com flores raras? Sim, eu fazia isso, e surpreende-me como o leitor consegue descrever os prazeres visuais que eu roubava à vida, como se ele próprio comprimisse o nariz naquelas vidraças de que falei. Mas quanto à “tolice”, ele em breve se dará conta do engano dessa designação e, como cavalheiro, o retirará com um pedido de desculpas. Mas quero relatar desde já que, saindo da mera contemplação, procurei e consegui contato pessoal com aquele mundo para o qual a natureza me impelia.¹⁶⁹

Krull almeja ter com o mundo uma ligação mais vital, mais erótica e ativa. Tanto quanto Fausto. Tanto quanto Odysseus? Ele preserva uma disposição para tudo, mas não se encontra frente à natureza no sentido indomável que para o protótipo do sujeito burguês ela significou, e sim frente à cidade e à sociedade, vividas planejadamente, entretanto, como a pele e o osso da naturalidade, “um complexo de sentido petrificado que se tornou estranho”¹⁷⁰, produzido historicamente, espécie de organizada e alienada natureza que diante da mediocridade socialmente instalada e da multidão se faz passar pela naturalidade de um mundo plenamente convencionalizado – confusão no cerne da qual Krull se permite, pois, servir à vontade e com alegria da máscara de Odysseus, o jogador artiloso e cheio de astúcias. Nesse sentido, as “cenas modernas primordiais”, usando as palavras e as imagens de Berman para se referir à linguagem fundante de Baudelaire na modernidade – tais cenas modernas e primordiais repetem-se para Felix Krull na concreta vida cotidiana que vivencia em Frankfurt, Paris e Lisboa, “impregnadas de uma ressonância e uma profundidade míticas”¹⁷¹. – “*Ó Szenen der schönen Welt! Nie habt ihr euch empfänglicheren Augen dargeboten*”¹⁷², escreveu Krull, de modo sentimental e profundo, dirigindo-se às “cenas do belo mundo” (a saber, as vitrines das lojas de pedras preciosas, de roupas, de flores, de móveis, etc, revelando toda a sofisticação dos hábitos íntimos) e lembrando o início da sua estada em Frankfurt; o

¹⁶⁹ MANN, T. *CIFK*, p. 89/90. “*Schwärmer und Gaffer! höre ich den Leser mir zurufen. Wo bleiben deine Abenteuer? Gedenkst du mich durch dein ganzes Buch hin mit solchen empfindsamen Quisquilien, den sogenannten Erlebnissen deiner begehrliehen Schlafheit zu unterhalten? Drücktest auch wohl, bis etwa ein Konstabler dich weitertrieb, Stirn und Nase an große Glasscheiben, um durch den Spalt crèmefarbener Vorhänge in das Innere vornehmer Restaurants zu blicken, – standest in verworrenen Würzdüften, welche durchs Kellergitter aus den Küchen emporstiegen, und sahst die feine Gesellschaft Frankfurts, bedient von geschmeidigen Kellnern, an kleinen Tischen soupieren, auf denen beschirmte Kerzen in Armleuchtern und Kristallvasen mit seltenen Blumen standen? – So tat ich – und bin überrascht, wie treffend der Leser meine dem schönen Leben abgestohlenen Schaugenüsse wiederzugeben weiß, gerade als hätte er selbst seine Nase an den erwähnten Scheiben plattgedrückt. Was aber die ‘Schlafheit’ betrifft, so wird er der Verfehltheit einer solchen Kennzeichnung sehr bald gewahr werden und sie, als Gentleman, unter Entschuldigungen zurücknehmen. Schon hier aber sei berichtet, daß ich denn doch, dem bloßen Schauen mich entraffend, einige persönliche Berührung mit jener Welt, zu der die Natur mich drängte, suchte und fand...*”. (*BHFK*, p. 89/90).

¹⁷⁰ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p. 64.

¹⁷¹ BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, p. 178.

¹⁷² MANN, T. *BHFK*, p. 88 [88].

convencido narrador afirma com essas palavras que as tais cenas deslumbrantes do admirável mundo urbano nunca haviam sido oferecidas a olhos mais sensíveis que os dele. – “*Die Gabe des Schauens, sie mir verliehen, und sie war mein ein-und-alles zu dieser Frist*”¹⁷³, quer dizer, o dom de olhar, que fora concedido a Krull, era naquela época tudo o que lhe importava. Ora, ele tão-somente poderia, nessa ocasião ainda incipiente, comprimir o rosto nos vidros das vitrines, mas não teria o direito de entrar e o poder de comprar a sofisticação ou a interioridade. “*Niemand ergreift, was er nicht von Geburt besitzt*”¹⁷⁴, isto é, ninguém pode empossar-se do que não possui desde o nascimento, ele afirma. Krull é o privilegiado que traz em si o mérito e é acolhido pelo favor das circunstâncias. Pelo olhar, Krull também colhia sinais suaves e tranquilizadores apanhados junto ao burburinho, quando, nessa época, prestava serviços à alta sociedade na saída dos teatros ao final dos espetáculos, chamando as carruagens para os felizes proprietários que saíam regozijados das apresentações. Naturalmente eram bem-vindas as moedas que deslizavam para as suas mãos, devido aos serviços prestados com correção e mesura espantáveis. Mas o jovem valorizava, sobretudo, alguns sinais mais abstratos por parte da sociedade, “sinais de atenção por parte do mundo” – a saber, pelas suas *Confissões*: “*ein aufgefangenes Zeichen des Stutzens und aufmerksamer Gewogenheit von seiten der Welt, ein Blick, der mich mit angenehmer Verwunderung maß, ein Lächeln, mit Überraschung und Neugier auf meiner Person verweilend*”¹⁷⁵ – isto é, um sinal de perplexo amparo, um sinal favorável, um olhar que o mede, com agradável admiração, um sorriso que revelava surpresa e curiosidade para com a sua pessoa.

Um sorriso do mundo. Confundido com o sorriso do ser. – Devemos anotar, então, de acordo com Adorno, que “no mundo reificado, a natureza mítica é repelida por sua própria história para dentro da interioridade do homem. A interioridade é a prisão histórica do ser humano pré-histórico”¹⁷⁶.

Não é surpreendente que Krull tenha sido tomado pelo desejo de ver e de viver apenas das suas imagens, aparecendo-desaparecendo nelas. A natureza da sua linhagem imagética importa-lhe apenas porque se confirma nele, em si, como progresso vencedor da natureza. Paradoxalmente, ele é a “natureza” vencedora da natureza. E a direção subjetiva do narrador pode ver a si mesma de acordo tanto com a lógica positivista nas ciências naturais determinadas pela adequação *ao* sujeito, quanto de acordo com a afluência das mais variadas formas de realismo determinadas pela adequação *do* sujeito, pois ambas as posturas, nesse

¹⁷³ MANN, T. *BHFK*, p. 87 [87].

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 83 [84].

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 91 [91].

¹⁷⁶ ADORNO, T. *Kierkegaard*, p. 142.

caso, científica e estética, logicamente confluem na hegemonia da racionalidade heterofágica bastante visível no mundo ocidental do humanismo democrático. Ainda que, em tal confluência, positivismo e realismo contradigam as evidências materiais da escrita de si do sujeito narrador Felix Krull, a saber, ainda que contradigam a burla, a fantasia e o prazer, aparentemente opostos ao *logos* e ao *cogito* que regem na prática positivamente o realismo da sociedade cotidiana, concretada e metalizada, tais *aesthesis* são desfrutadas pelo narrador com os poderes do *logos*, ironizando de forma imanente a devolução que a obra de arte provoca ao real, nesse caso, o romance do falso narrador agindo de modo provocativo no real, amparado pré-literariamente pela tensão entre a autoconservação e a autoilusão destruidora, decorrentes, ambas, do desenvolvimento das práticas burguesas e da aplicabilidade técnica do domínio da natureza interior e exterior. Quero dizer com isso que o narrador repete os movimentos do seu ideal de sujeito, confundindo-se com determinados heróis da civilização e podendo na prática viver uma vida de desfrute social.

Sabemos que, como forma literária típica da era burguesa, o romance se ancora na experiência do mundo desencantado que é plenamente visível já em *Don Quijote*, a partir do qual a capacidade do romance “de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados ‘fantásticos’, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real”¹⁷⁷. – “O primeiro grande livro do gênero”, escreveu Benjamin, “*Don Quijote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contém a menor centelha de sabedoria”¹⁷⁸. Dominando a forma romanesca que lhe é própria, em sua decorrência, o narrador pícaro na época dos sujeitos de indústria parte para se entregar como objeto. Krull se entrega como um todo à sociedade do anseio pela utilidade, na qual o impostor representa o preceito do humano inútil¹⁷⁹. Enquanto homem da ficção, figura do mentiroso e do enganador, Krull adentra o curso de desenvolvimento da forma do romance e de comportamento do sujeito narrador que lhe é próprio: leva ao extremo a imbricação da criação, da fantasia, à sociedade, ao “real”, tornando a experiência do romance, na sua pele que é papel,

¹⁷⁷ ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 55. “Der Roman war die spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters. An seinem Beginn steht die Erfahrung von der entzauberten Welt im Dom Quijote, und die künstlerische Bewältigung bloßen Daseins ist sein Element geblieben. Der Realismus war ihm immanent; selbst die dem Stoff nach phantastischen Romane haben getrachtet, ihren Inhalt so vorzutragen, daß die Suggestion des Realen davon ausging”. (NL, I, p. 61)

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *O narrador*, p. 201.

¹⁷⁹ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 430. “Der Hochstapler vertrat in einer auf Nützlichkeit erpichten Gesellschaft das Prinzip der ‘unnötigen Menschen’”.

intrinsecamente duvidosa, questionável, movimento segundo o qual a experiência do romance deixa de ser evidente de modo evidente, porque o jogo fantasioso e imaginativo de Krull enquanto sujeito concentra-se naquilo que constrange o objeto ao gesto arcaico da consciência coisificada. “Do ponto de vista do narrador”, podemos dizer com Adorno, “isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”¹⁸⁰.

Sabemos, outrossim, que “na forma biográfica, o único, o indivíduo configurado, tem um peso específico”, conforme escreveu Lukács, “pois o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideias que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência”¹⁸¹. De acordo com um apontamento crucial de Adorno a esse respeito, em seu diálogo com Lukács, os romances nos quais “a subjetividade é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas”¹⁸², na medida em que a peregrinação do sujeito rumo a si elevou-o às alturas infinitas, alturas que o indivíduo épico, por sua vez, jamais pôde alcançar, porque a importância do sujeito moderno para si “deve-se à graça que lhe foi dispensada”¹⁸³, o dom, o privilégio, elevando a importância do sujeito para si mesmo até desagregar-se a identidade da sua experiência numa tal altura que é profundidade. Ele, socialmente, por meio do seu isolamento, “torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo”¹⁸⁴. As epopeias negativas seriam as “testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido”¹⁸⁵.

¹⁸⁰ ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 55. “Diese Verhaltensweise ist, in einer bis ins neuzehnte Jahrhundert zurückreichenden, heute zum Extrem beschleunigten Entwicklung fragwürdig geworden. Vom Standpunkt des Erzählers her durch den Subjektivismus, der kein unverwandelt Stoffliches mehr duldet und eben damit das epische Gebot der Gegenständlichkeit”. (NL, I, p. 61)

¹⁸¹ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p. 78.

¹⁸² ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 62.

¹⁸³ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p. 84.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 84-5.

¹⁸⁵ ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 62. “Wenn Lukács in seiner Theorie des Romans vor vierzig Jahren die Frage aufwarf, ob die Romane Dostojewskys Bausteine zukünftiger Epen, wo nicht selber bereits solche Epen seien, dann gleichen in der Tat die heutigen Romane, die zählen, jene, in denen die entfesselte Subjektivität aus der eigenen Schwerkraft in ihr Gegenteil übergeht, negativen Epopöen. Sie sind Zeugnisse eines Zustands, in dem das Individuum sich selbst liquidiert und der sich begegnet mit dem vorindividuellen, wie er einmal die sinnerfüllte Welt zu verbürgen schien”. (NL, I, p. 71)

g. Uma operação encantada

Parece-me oportuno oferecer uma nota sobre a novela fantástica *As cabeças trocadas*, pois essa novela expõe miticamente os esforços racionais que justificam de modo dissimulado a fungibilidade universal, de acordo com a qual se articula as ideias de eu e de sociedade na era burguesa¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Escrita por Thomas Mann no âmago da era das catástrofes e considerada pelo *Erzähler* apenas como um “entretenimento” (Cf. PRATER, Donald. *Thomas Mann: uma biografia*, p. 385), essa fábula de tez indiana a respeito da identidade e do jogo de espelhos em que vivemos, nas sociedades burguesas, sob uma secreta e nobre agonia toma em todas as suas palavras o cheiro da decomposição que provém do seu tempo. Em *Cabeças trocadas*, o narrador onisciente apenas até os limites da consciência individual rompe com a sua pretensão de bastar-se a si e diante da desintegração da identidade se encontra de antemão constrangido à ficção do relato. A fascinação das palavras, desde sempre em operação na narrativa, tem o condão de rasgar o tecido dos acontecimentos habituais e a sucessão dos dias e exige por isso a coragem para manter-se aquém da resolução dos antagonismos acerca dos quais, entretanto, elas já não podem escapar. O *Erzähler* parodia com a troca das cabeças não apenas o positivismo lógico, o encadeamento causal dos advenços como se fossem ocorrências neutras e conectadas sem assombro, mas principalmente o princípio geral da dominação, o encanto da natureza dominada, sob o qual se prolonga historicamente a opressão contra o não-idêntico. Em *Cabeças trocadas*, o esquema sob o qual os personagens amigos Shridaman e Nanda se instituem de certa forma desde o nascimento, que os abriga e que os difere e que não estanca com a morte, respeita em seus interstícios narrativos a compreensão e a pressuposição de que a força compulsiva da identidade se apresenta por meio da abstrata comensurabilidade e apropriação do não-idêntico. Ali, a lei geral da troca é *modus*. E a duplicidade é cumplicidade. O fascínio inexplicável que exerciam os amigos um sobre o outro, reciprocamente, por meio do reconhecimento da diversidade e pelo desejo de tomá-la e identifica-la a si, retornava às suas compreensões de tal modo que “eram um para o outro semelhante a ídolos”, confundindo, senão perdendo, o sentimento da delimitação individual, o que aparecia muitas vezes em pequenas troças e chistes em que rivalizavam, e mais visivelmente quando “espriavam um no outro justamente aquilo que os tornava diferentes. – Em ambos, o sentimento do eu e do meu entediava-se de si próprio”. Mas só até o momento em que a desintegração de si deixou sem ar o tédio que dirigia as comparações e os desejos de troca e esta pôde realizar-se efetivamente e de forma cabal, de acordo com a vontade de uma terceira, a amada Sita. Entre o desprendimento de si, que é a consequência fatídica dos desejos de troca cultivados pelos amigos, e a reunião heterofágica segundo a qual a individuação reforma um todo – em decorrência não de uma solidariedade, mas de interesses antagônicos que aspiram realizar o absoluto na identidade, tal como se configura progressivamente, graças à alienação e sob camadas profundas, a integração da sociedade ocidental e as evidências da sua desintegração – oculta-se a obsessão lógica que norteia o pensamento ocidental ainda imensamente impressionado com as possibilidades de triunfo. Assim, “a história de Sita”, que em verdade é a história de Shridaman e Nanda, principalmente, da sua cumplicidade e da sua irmandade até os limites em que os seus corpos e as suas subjetividades podem aceitar, traz à tona num dos pontos cristais da sua articulação uma camada sutil através da qual a anêmica boa consciência encontra-se presa, atada com ambas as mãos na engrenagem da coisificação social à qual a novela se refere parodicamente. Devido a sua transformação em membro inominado de uma sociedade num todo atada conforme o modelo do ato de troca, o ocaso do indivíduo apresenta-se sob o primado da identidade e sob o projeto hegemonicamente endossado de aniquilação da alteridade, que se estrutura em torno à diferença desde os tempos mais remotos. No caso dos fluxos sanguíneos que transcorreram entre as veias dos amigos Shridaman e Nanda, o estreito limite entre padecer a desarticulação e o trabalho para restituir-se, rearticular-se, respeita o vínculo com a situação estética na qual está construída a narrativa. Os esforços para prender, para recolher, no berço aconchegante e neutralizador da diferença – berço neutralizador do escândalo ao qual se submetem um diante do outro, e por isso cooptando o outro injustificadamente por meio desse movimento – expõem na novela sobre a fungibilidade das cabeças as suas consciências históricas, segundo o tom fantástico e um instante de silêncio do narrador, a cuja tensão a narrativa é elevada. Mas os esforços para aconchegar os fluxos que transcorrem entre os dois, permeados e contaminados, um com o sangue do outro, lograram digeri-los – apesar da diferença e das forças que restavam em oposição a tal identificação subsidiada pela compreensão conciliadora da realidade – eles são, posso assim dizer, esforços de digestão. Tais esforços empreendidos para devolver aos corpos as suas cabeças, após a separação sacrificial, para assim restitui-los à vida com a mesma força implacável que os destruiu, assemelham-se aos variados esforços teóricos muito bem polidos pela linguagem filosófica do

h. Elemento

“Von zarten und schwebenden Dingen heißt es zart und schwebend reden, und so werde eine zusätzliche Betrachtung hier behutsam eingerückt. Nur an den beiden Polen menschlicher Verbindung, dort, wo es noch keine oder keine Worte mehr gibt, im Blick und in der Umarmung, ist eigentlich das Glück zu finden, denn nur dort ist Unbedingtheit, Freiheit, Geheimnis und tiefe Rücksichtslosigkeit. Alles, was an Verkehr und Austausch dazwischenliegt, ist flau und lau, ist durch Förmlichkeit und bürgerlich Übereinkunft bestimmt, bedingt und beschränkt. Hier herrscht das Wort, – dies matte und kühle Mittel, dies erste Erzeugnis zahmer, mäßiger Gesittung, so wesensfremd der heißen und stummen Sphäre der Natur, daß man sagen könnte, jedes Wort sei an und für sich und als solches bereits eine Phrase. Das sage ich, der, begriffen in dem Bildungswerk meiner Lebensbeschreibung, einem belletristischen Ausdruck gewiß die erdenklichste Sorgfalt zuwendet. Und doch ist mein Element die wörtlich Mitteilung nicht; mein wahrstes Interesse ist nicht bei ihr. Dieses vielmehr gilt den äußersten, schweigsamen Regionen menschlicher Beziehung; jener zuerst, wo Fremdheit und bürgerliche Bezugslosigkeit noch einen freien Urzustand aufrechterhalten und dir Blicke unverantwortlich, in traumhafter Unkeuschheit sich vermählen; dann aber der anderen, wo die möglichste Vereinigung, Vertraulichkeit und Vermischung jenen wortlosen Urzustand auf das vollkommenste wiederherstellt”.

Deve-se falar de maneira suave e fluida de coisas fluidas e suaves; por isso formularei aqui, cuidadosamente, uma observação. A felicidade humana só se pode encontrar nos dois polos da ligação humana: onde as palavras ainda não existem ou onde já não existem mais, no olhar e no abraço, pois só ali existem o absoluto, a liberdade, o mistério e a total franqueza. Tudo o que há entremeadado a isso, quanto a convívio e troca, é morno e débil, determinado, condicionado e limitado por formalidades e convenções burguesas. Aqui impera a palavra – esse instrumento opaco e frio, esse primeiro produto de um comportamento comedido e manso, tão estranho à ardente e muda esfera da natureza, que se poderia dizer que toda a palavra é, em si e por si, já uma frase. Quem diz isso sou eu, que, ocupado na descrição da minha vida, preocupo-me com uma expressão literária. E, no entanto, meu elemento não é a comunicação verbal; meu interesse mais legítimo não está nela. Dirige-se antes às regiões mais extremas e silenciosas das relações humanas; primeiro, aquela

ser e sob as suas exigências. Mas, quando a cabeça de um junta-se ao corpo do outro, encontramos o ponto em que o escândalo da troca atinge o limite: a consciência ambígua de que a verdade da narrativa expõe-se à percepção das culminâncias históricas e depõe as últimas pretensões filosóficas da totalidade. Shridaman e Nanda são como espelhos escatológicos do sujeito contemporâneo. A vitalidade moribunda da cultura ocidental e o caráter mortal do pensamento que ecoam na novela *As cabeças trocadas* estendem-se até a teoria do conhecimento regida pela separação entre sujeito e objeto. O sujeito, enclausurado como objeto à fungibilidade universal, só abstratamente, em seus espaços de manobra, pode esquivar-se, preservando-se, do escândalo em que participa como personagem principal, oferecido em espetáculo para si mesmo.

na qual a reserva e o desinteresse burgueses ainda se ligam a um estado primitivo livre, e onde os olhares se fundem, irresponsáveis, num romântico despudor; depois aquela outra, onde a mais íntima união possível, unidade e fusão, restabelece da maneira mais perfeita aquele estado primitivo.¹⁸⁷

i. Figura n'

A existência de Felix Krull está intimamente vinculada à compreensão íntima da grandeza do que quer que signifique o “eu” conveniente e múltiplo do impostor, referido ao seu ideal de eu e à pluralidade de nomes. O seu amor próprio acaba conjugando-se perversamente com a realidade ajustada à preservação da identidade do todo no seio da hipocrisia alimentada à base de carvão, óleo e chumbo nas sociedades modernas.

Torna-se questionável a inserção do sujeito falso, narrador e inútil na sociedade, no âmago da qual ele desfruta de estranhas ligações. Reencontramos, nesse sentido, uma das principais problemáticas que envolvem o anti-herói pícaro, que Krull repete e encarna, e que é justamente a confluência entre aventura e encanto, trapaça e marginalidade que atinge performaticamente o leitor, levando ao extremo a motivação “realista”, às vezes “existencial” da obra, pois em suas linhas o sujeito narrador joga de antemão com o substrato que reside à base da sociedade burguesa, com a fungibilidade universal entre sujeito e coisa, com o encobrimento da ficção na sociedade da aparência e com a abstração e a eventual elucidação desta abstração por meio dos seus próprios descaminhos, o curso das venturas do sujeito narrador. As burlas armadas pelo sujeito para os outros e para a sua autoconservação carregam a fantasia do narrador pelas veredas de um desvario, às vezes à maneira de um *clown*. Tal problemática une-se à situação característica do artista na sociedade burguesa, no movimento amplo para o qual confluem os corpos subjetivo-objetivados dos burgueses e a subjetividade mesma no período do humanismo democrático. – Falando de um “ponto de vista estético, o burguês é o antiartista, que nunca suja as mãos, nem na ética conhece solidariedade, só pensa na autoconservação”¹⁸⁸. Krull, filho de comerciante, burguês falido e despejado, pode amar a aristocracia quando lhe convém e em todos os seus gestos, se quiser, agir como artista, errante, inadaptado adaptado a qualquer sociedade, em nenhum momento deixando de corroborar os preceitos sociais burgueses que objetivamente deveriam marginalizá-lo tanto quanto os preceitos aristocráticos, mas que Krull sempre soube fazer com que, quaisquer que fossem os preceitos, eles se lhe dessem a reconhecer a si mesmo as suas

¹⁸⁷ MANN, T. *CIFK*, p. 91/92 [92].

¹⁸⁸ VALLS, Álvaro. *Adorno e Ulisses ou o mito do esclarecimento*, p. 34.

vantagens, isto é, se estivessem de acordo com as suas autodeterminações, dirigidas sempre à consolidação de si junto à conformação ao todo. E se não estivessem de acordo, tanto pior não seria pra Krull. Por isso ele permanece no nível máximo da subjetividade comprimindo, espremendo, exprimindo o objeto.

Conforme escreveu Mario González, o pícaro é “um fingidor permanente dentro da ficção”¹⁸⁹. Nas *Confissões do impostor* é manifesta uma espécie de desenvolvimento estético do anti-herói, levado a cabo pelo trabalho da linguagem e pela forma de narrar a marginalização do sujeito, o aventureiro que conjura a preservação de si idealmente junto ao sentimento em geral da grandiosidade e da unicidade do todo social, depois das evidências da fragilidade de si, depois do gozo dos poderes fáusticos do *logos* hegemônico. Para González, quando se refere à picaresca espanhola dos séculos XVI e XVII, cujo “gérmen” seria *A vida de Lazarillo de Tormes*, obra anônima, seguida pelo “protótipo” do gênero, qual seja, *O pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, que por sua vez é seguido por uma espécie de “distorção” do gênero que configuraria cabalmente o núcleo da picaresca, em *O buscão*, de Francisco de Quevedo – “o pícaro é a paródia do processo de ascensão dentro de uma sociedade que rejeita os valores da burguesia e onde o parecer tinha prevalência sobre o ser”¹⁹⁰. O meio típico da ascensão do pícaro é a trapaça e o trapaceiro usa a esperteza como seu principal atributo. A vigarice. Um sujeito fadado a não conseguir conquistar por esse meio a inserção social. Hoje compreendemos, porém, que os valores da sociedade burguesa estão eles mesmos ancorados numa trapaça por assim dizer “original” e que o jogo da artimanha em geral não é óbice para o apaziguamento da consciência da debilidade do sujeito no seio do todo social. Felix Krull, ao mesmo tempo sedutor e feliz, enquanto sujeito e coisa, literalmente é a máscara de uma antítese social à sociedade. Burlador. É certo que depois que o gênero da picaresca ultrapassou os limites da língua espanhola e se difundiu, os seus elementos próprios vêm estabelecer novas e singulares relações com a realidade da qual provêm. Tanto histórica quanto narrativamente o crescimento interno e orgânico da personagem aponta para uma transformação perene, uma contínua modificação, razão pela qual as noções de acaso, casualidade e destino convergem numa narrativa que, por sua vez, de forma alguma é reconfortante ou tranquilizadora¹⁹¹.

Felix Krull, no que concerne a esse desenvolvimento e a essa transformação, apenas pôde dar as caras no século XX, quando os valores burgueses apresentaram-se

¹⁸⁹ GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*, p. 43.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 44.

¹⁹¹ ALAMEDA NIETO, Irene. *Escribir en la pós-guerra: la novela neopicaresca en la literatura europea*, p. 177.

hegemonicamente consolidados e praticamente incontestáveis, regendo as relações sociais no mundo ocidental. Algumas características desse tipo de romance, ainda que sejam dificilmente universalizáveis em determinações, de forma a atender a diversidade de espécies que se lhe podem significar, encontram-se no fato de se tratar de uma pseudobiografia, de acordo com a qual a língua é um instrumento de simulação para o narrador, que se projeta para uma ascensão social pela trapaça e que adota um ponto de vista eminente e soberanamente subjetivo, sob uma espécie de filosofia vulgar, de acordo com a qual é capaz de questionar *a contrario* as estruturas da sociedade que lhe é contemporânea¹⁹². O desenvolvimento do narrador anti-herói dirigido historicamente para o que ficou conhecido como neopicaresca, tende a levar o leitor a descobrir “por baixo do riso a tragédia de toda uma sociedade condicionada por mitos”¹⁹³, imagens por meio das quais aparece algo que sustenta a história humana como um “ser” dado de antemão, deixando-se ver no estado atual das coisas de forma relativamente transparente a hipocrisia e a desonestidade como denominadores comuns nas sociedades burguesas, refletidas na figura hoje fantasmática do farsante.

O caráter do sujeito narrador Felix Krull foi aperfeiçoado de tal forma pelo seu próprio texto que a farsa, em sua movimentação brumosa, fantasmática, não vem acompanhar os gestos do trapaceiro exatamente sob o beneplácito de uma determinação genética familiar do comportamento vulgar, desviante ou degenerado, ainda que isso se mostre possível, falando sociologicamente de modo imanente ao romance, de acordo com a configuração de uma filiação problemática e em desacordo com a moral vigente na sociedade que o romance representa e, principalmente, ainda que isso se mostre possível de acordo com o material médico, científico e filosófico que serviu para a preparação do romance, os conhecidos profetas da degeneração (como é o caso de Césare Lombroso, por exemplo) que foram utilizados parodicamente pelo *Erzähler*¹⁹⁴ – o caráter do sujeito em sua movimentação textual fantasmática, a poeira de acordo com a qual é composta a aura do falsário, movimentada por meio dos seus gestos confessados e os que se imagina, não confessados, se apresenta ao extremo determinada filosoficamente por abstrações mais arcaicas que fundamentam a onipotência bem como os ecos da impotência do sujeito narrador. Como que por uma leve bruma que logo se desfaz, a sedução condensa essa abstração e se apresenta esquematicamente jogada com êxito pelo narrador. A sedução seria uma espécie de véu, com

¹⁹² ALAMEDA NIETO, I. *Escribir en la pós-guerra: la novela neopicaresca en la literatura europea*, p. 146.

¹⁹³ GONZÁLEZ, M. *O Romance picaresco*, p. 56.

¹⁹⁴ Cf. WYSLING, H. *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, p. 25 e ss. Cf. MISKOLCI, Richard. *Thomas Mann, o artista mestiço*, p. 40-1.

o qual Felix Krull encobre-se. Às vezes apenas as mãos. Às vezes o rosto. Outras vezes os objetos. A vigarice conjugada à sedução proporciona ao farsante sublimes sequencias de vitórias em seu jogo único no qual se compromete como um todo frente ao real. “Vitórias de Davi”, conforme escreveu Krull. Para Anatol Rosenfeld, estabelece-se na figura do narrador impostor uma curiosa relação paródica entre certo gesto de estilo proveniente da herança goethiana e do *Bildungsroman*, “elaborado, meticuloso, correto, muitas vezes pedante e evitado de floreios por assim dizer artificialmente colado, e as aventuras picarescas do malandro e trapaceiro. O burlador se serve desse estilo como se fosse mais uma de suas máscaras”¹⁹⁵. O estilo, pois, é uma máscara para Krull. Nesse sentido, ainda poderíamos dizer com González, que o experimento linguístico de Krull, a linguagem de que se serve e tal como se serve, seria “a base da permanente carnavalização da realidade”¹⁹⁶. Joga o narrador simbolicamente com o rei da cidade. Krull transmite uma falsa candura em seu texto

a ficção da alegria.

Trata-se da tendência do narrador para levar ao extremo a fantasia e o mundo plástico individual. E não obstante toda a miscigenação na figura do sujeito narrador Felix Krull, as suas múltiplas máscaras são expressões das tensões nas lutas que leva a cabo em nome da preservação dos plenos poderes de solidificação do seu eu, o único. E do desejo de fugir, de preservar-se, isolar-se para permanecer num mundo onde o que quer que se chame realidade, paradoxalmente, não contamine objetivamente de forma imperiosa as ocasiões exemplares da sua subjetividade já completamente contaminada, pois que tal subjetividade não pode preservar o seu direito à existência aquém da sua conexão funcional com o estado objetivo do mundo. – Em nome do quê? De algo. Nesse percurso, bem sabemos, “o romancista segregasse. A origem do romance é o indivíduo isolado”, escreveu Benjamin¹⁹⁷. Ora, a existência biográfica de Felix Krull, isolada e certamente ancorada na divisão social do trabalho e na fragmentação da personalidade psíquica do narrador, dirige-se para um processo socioeconômico de ascensão individual que não é exatamente conquistada pelo narrador charlatão, mas fruída por ele. Por essa faceta, ele difere-se tanto quanto Don Juan ou Tartufo do “cidadão de bem”. “As palavras dele seduzi-lo-ão a ponto de...” – é a fala interrompida de Damis, filho de Orgon, pai que foi completamente seduzido e ludibriado pelo impostor Tartufo, na conhecida obra de Molière¹⁹⁸. – “O personagem do homem de bem é hoje o

¹⁹⁵ ROSENFELD, A. *Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso*, p. 205.

¹⁹⁶ GONZÁLEZ, M. *O romance picaresco*, p. 80.

¹⁹⁷ BENJAMIN, W. *O narrador*, p. 201.

¹⁹⁸ MOLIÈRE, *Tartufo*, (Ato III, Cena VI), p. 87.

melhor de todos os personagens que se pode interpretar”¹⁹⁹, disse, por sua vez, o Don Juan, também de Molière. – Felix Krull, que soube exprimir o que vivera com uma veia poética, constantemente realizou a tarefa de viver poeticamente. De acordo com tal procedimento o personagem objetivamente supera as raias do retorno moral das suas condutas. Ele literalmente atinge o ponto de não-retorno do próprio romance. E bem podemos afirmar, usando novamente as palavras de Benjamin, que “ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele [o romance] justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo”²⁰⁰. E o gozo por sobre os inferiores, ou médios, por sobre o real médio da linguagem em comum, dos olhos, dos gestos e das palavras exatas, sobre si, sobre sua não existência existente revela uma máscara mais profunda que perfeitamente se adequa à satisfação ideal de Felix Krull, assim como se ajusta à máscara de pícaro e à máscara de Don Juan: a figuração plástica e divina de Hermes, tal como se pode reconhecer explorando sucessivamente os aspectos da marginalidade e do desviante, da estranheza e do artista, de acordo com os quais esta figuração mantém-se colada à ideia do escolhido privilegiado e aparece vincada em todos os aspectos às trapaças e aos logros de uma existência fragilmente estética, em Felix Krull, do deus dos ladrões.

Então devemos buscar o que ele faz. Isso parece colar-se ao que ele é. Ele é o que não é. Para o leitor, isso se confunde com o que ele escreve. Krull conhece a arte de afastar os escrúpulos. Encontramos nas suas fantasias remotamente o que escreve de si para si a própria civilização. Impregnada na figura de um. Alegre. Explorando sucessivamente múltiplos aspectos da marginalidade e da estranheza e validando em sua pele todas as existências possíveis da alteridade sob os encantos da sua própria existência, Krull intervém no mundo principalmente por meio da transgressão, assim cumprindo uma norma anônima, segundo a qual o seu comportamento oscila de acordo com a sua polidez e astúcia e os seus modos de se deixar agir sem lastro não deixam de representar uma apropriação anônima dos imprecisos limites prescritos pelas regras mais evidentes de convivência social, justamente à margem do conteúdo vazio que a organização da sociedade procura plenamente socializar, sem conseguir superá-lo. É certo que “do início ao fim de sua carreira de escritor Mann lidou criativamente com as teorias sexológicas e criminológicas sobre os desviantes sociais”, conforme já apontou Miskolci – e “o resultado não é a vitória das teorias deterministas nem sua refutação”²⁰¹. – Esse vazio como imagem um pouco mais nítida se apresenta ainda no livro da infância de

¹⁹⁹ MOLIÈRE, *Don Juan*, (Ato V, Cena II), p. 102.

²⁰⁰ BENJAMIN, W. *O narrador*, p. 202.

²⁰¹ MISKOLCI, R. *Figuras do desvio: o artista na obra de Thomas Mann*, p. 231.

Felix Krull, quando uma vez, indo para a escola, o menino Felix encontrou vazia uma loja de sofisticadas iguarias, de “delicadezas”, que diariamente ele frequentava podendo apenas comprar os doces mais baratos desse lugar apetitoso, onde se abasteciam as camadas sociais mais altas da cidade. Nesse lugar de fartura viu-se sozinho o narrador após o tocar da campainha, fascinado. O desejo de à sua própria presença ver submetido aquele recanto pujante em iguarias naquele momento assaltou-o de maneira tão intensa – “*ergriff mich plötzlich so stark, daß ich sie wie ein Jucken und Reißen in allen meinen Gliedern empfand*”²⁰² – que ele sentiu uma espécie de coceira e repuxamento em todo o corpo. Ele recorda que teve de dominar-se com esforço. “*Ich mußte mir Gewalt antun, um vor heftiger Freude über so viel Neuheit und Freiheit nicht aufzujuchzen*”, a saber, obrigou-se Felix a usar de força para consigo, dominar-se com algum poder, controlar-se, pois ele simplesmente não poderia naquele momento se exultar, vibrando de alegria, não poderia se rejubilar gritando diante de tamanha novidade e liberdade. Então, relativamente controlado, “*ich sagte ‘Guten Tag’ ins Leere hinein*” – Felix disse “bom dia!” para o vazio adentro.

A delicadeza
nem tão rara da loja
ele a furtou.

Outra ocasião, através das quais especificamente o furto aparece representado nesse tardio romance de formação da sociedade burguesa é, por exemplo, a recordação da sua entrada em Paris vindo de Frankfurt, quando na alfândega escorregou para a sua mala uma caixinha de couro marroquino de aparência valiosa pertencente a uma elegante dama. Em uma nova ocasião, subsequente à sua entrada e ligada intersubjetivamente a esse primeiro advento em Paris, se dá quando, trabalhando Krull já no Hotel Sant James and Albany, ele pegou solenemente as joias da hóspede Madame Houplè, a mesma de quem já furtara a caixinha de couro, cumprindo uma espécie de pacto fetichista estimulado pela rica dama escritora que escrevia sob pseudônimo, como ela mesma confessa “*sous ce nom plume*”, Diane Philibert, conforme seu nome de solteira (quando o próprio Felix atendia pelo nome de Armand e foi rebatizado de Hermes pela escritora). Essas duas recordações diferentes de como levar o que é do outro podem muito bem amalgamar-se arqueologicamente sob o peso de uma digressão recorrente do narrador, que reúne em si uma ideia fixa sobre a confissão dos seus crimes, mas que nesse caso está vinculada de forma explícita especialmente à recordação do primeiro furto do chocolate na loja de delicadezas, digressão segundo a qual o trapaceiro narrador cogita

²⁰² MANN, T. *BHFK*, p. 51 [50-1].

uma eventual censura provinda do leitor em relação a esse ato criminoso mesquinho. Confessa o impostor,

Sem dúvida vão me censurar, dizendo que o que fiz foi um furto mesquinho. Diante disso silêncio, e afasto-me; pois naturalmente não posso impedir ninguém de usar essa mísera palavra, se isso lhe dá prazer. Mas uma coisa é a palavra – a palavra barata, gasta e superficial – e outra coisa é a ação, viva original, eternamente jovem, eternamente reluzindo, nova, primeira, incomparável. Só o hábito e a preguiça nos fazem considerar ambas uma só coisa; na verdade, ao nomear as ações, a palavra parece um mata-moscas que jamais acerta. Além disso, sempre que se trata de uma ação, não importa primeiramente o *porquê* nem o *como* (embora este último seja mais importante), mas unicamente o *quem*. O que fiz foi sempre, antes de mais nada, *meu* ato, não o de fulano ou sicrano. Embora, principalmente pela justiça burguesa, eu tenha precisado tolerar que lhe dessem o mesmo nome que dez mil outros, intimamente sempre me rebelei contra uma generalização tão pouco natural, com a sensação secreta mas inabalável de ser um favorito do poder criador, de ser feito de carne e sangue privilegiados²⁰³.

Onde impera a palavra difere-se o ato.

E a existência estética de Krull poderia se apresentar como a experiência dessa cisão ao mesmo tempo em que só se torna o que é vindo a ser palavra, aquém desta separação. Trabalhando com os termos de Adorno e Horkheimer, podemos dizer que a astúcia de Felix Krull consiste na repetição da clássica operação filosófica do *logos* hegemônico, fundante da civilização ocidental, de explorar, usufruindo, o interior da distinção entre palavra e coisa, operando um dispositivo histórico da linguagem, que consiste em introduzir no nome, na palavra, na letra a intenção, agarrando-se, nesse movimento, à determinação da letra, à palavra determinada para dominar e modificar a coisa²⁰⁴. Mas primeiramente é importante

²⁰³ MANN, T. *CIFK*, p. 51. “Ohne Zweifel wird man mir entgegenhalten, daß, was ich da ausgeführt, gemeiner Diebstahl gewesen sei. Demgegenüber verstumme ich und ziehe mich zurück; denn selbstverständlich kann und werde ich niemanden hindern, dieses armselige Wort zur Anwendung zu bringen, wenn es ihn befriedigt. Aber ein anderes ist das Wort – das wohlfeile, abgenutzte und ungefähr über das Leben hinpfuschende Wort – und ein anderes die lebendige, ursprüngliche, ewig junge, ewig von Neuheit, Erstmaligkeit und Unvergleichlichkeit glänzende Tat. Nur Gewohnheit und Trägheit bereden uns, beide für eins und dasselbe zu halten, während vielmehr das Wort, insofern es Taten bezeichnen soll, eine Fliegenklatsche gleicht, die niemals trifft. Überdies ist, wo immer es sich um eine Tat handelt, in erster Linie weder an dem Was noch an dem Wie gelegen (obgleich dies letztere wichtiger ist), sondern einzig und allein an dem Wer. Was ich je getan habe, war in hervorragendem Maße meine Tat, nicht die von Krethi und Plethi, und obgleich ich es mir, namentlich auch von der bürgerlichen Gerichtsbarkeit, habe gefallen lassen müssen, daß an denselben Namen daran heftete wie an zehntausend andere, so habe ich mich doch in dem geheimnisvollen, aber unerschütterlichen Gefühl, ein Gunstkind der schaffenden Macht und geradezu von bevorzugtem Fleisch und Blut zu sein, innerlich stets gegen eine so unnatürliche Gleichstellung aufgelehnt”. (MANN, T. *BHFK*, p. 51-2)

²⁰⁴ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p. 57. Cito trecho estendido: “Mit der Auflösung des Vertrags durch dessen wörtliche Befolgung ändert sich der geschichtliche Standort der Sprache: sie beginnt in Bezeichnung überzugehen. Das mythische Schicksal, Fatum, war eins mit dem gesprochenen Wort. Der Vorstellungskreis, dem die von den mythischen Figuren unabänderlich vollstreckten Schicksalsprüche angehören, kennt noch nicht den Unterschied von Wort und Gegenstand. Das Wort soll unmittelbare Macht haben über die Sache, Ausdruck und Intention fließen ineinander. List jedoch besteht darin, den Unterschied auszunutzen. Man klammert sich ans Wort, um die Sache zu ändern. So entspringt das Bewußtsein der Intention:

frisar que essa separação e reflexão se mostram vincadas aqui ao tornar-se um “criminoso” o narrador. Não sabemos exatamente por qual crime a justiça burguesa o enquadrou, sob qual nome e sob qual tipo se viu confundido com dez mil outros. Sabemos sim que o furto, assim como o roubo, são os crimes por excelência da sociedade burguesa, tornando-se literalmente objeto jurídico, falando filosófica e, às vezes, carcerariamente. De forma específica, nas *Confissões* esta reflexão do narrador está ligada a um furto; mas a sua experiência carcerária que tomamos conhecimento apenas *en passant* talvez viesse a estar ligada a um estelionato, eventualmente. O crime para Krull torna-se apenas um momento de incompreensão do todo em relação à sua existência particular e, aparentemente, do todo enquanto tal em relação a si próprio. Uma ocasião para um jogo confuso de palavras, má determinação que não alcançou o cerne da experiência levada a cabo. A própria palavra crime é um “mata-moscas que jamais acerta”. Não deveríamos, de acordo com o impostor Felix Krull, fixar a existência mesma do sujeito narrador junto à detestável palavra “crime”, mas sim ao empreendimento da ação pela qual foi criminalizado, o gesto. Krull é agradavelmente retórico nesse momento. – Conforme escreveu Miskolci, na Alemanha e na Itália, no *fin-de-siècle*, também “o esteta tornou-se o modelo para as teorias psiquiátricas que viam no gênio um anormal tão ou mais perigoso que um criminoso”²⁰⁵. Felix Krull, o ser em si da existência duvidosa, é criminoso e não criminoso; mas por vários motivos, dentre eles, inclusive, o de narrar. O fato de ter sido criminalizado, de ter sido pego, encontrado em algum momento, ainda que, por um lado, preserve de modo irônico a descrição positivista da leitura social do bandido baseada subrepticamente numa filosofia e numa biologia de conexões lógico-naturais e a-históricas para a determinação do ser e do comportar, a título de ironia com a “representação” do comportamento criminoso perigoso e nato na figura sedutora da aparência e na beleza de raras proporções (o que o *Erzähler* trabalhou desde cedo de diversas formas em muitos personagens “desviantes”, *outsiders*, que se veem encantadoramente desencantados, por fim, na figura de Felix Krull), por outro lado, a incidência da norma sobre o narrador impostor se mostra, enquanto inscrição do crime ficcional, em consonância com a aparência renovada dos discursos contratuais de controle social no período da universalização do humanismo democrático, no qual o ato, em sua dinâmica e fluidez imiscuída à reação social, aponta e define sociologicamente melhor o crime do que o sujeito criminalizado em si (o criminoso naturalmente degenerado), tendo em vista o elo com o humanismo que se perfez de forma

in seiner Not wird Odysseus des Dualismus inne, indem er erfährt, daß das identische Wort Verschiedenes zu bedeuten vermag”. (DA, p. 28)

²⁰⁵ MISKOLCI, R. *Figuras do desvio: o artista na obra de Thomas Mann*, p. 226.

mais exigente ao longo do século XX, paradoxalmente depois da percepção do curso do progresso da racionalidade lógico-positivista em direção à catástrofe, o controle social voltado racionalmente para os gestos, para o que fez, não para o que é o agente, o sistema da legalidade e da inocência, cujo desenvolvimento foi muito bem descrito arqueologicamente por Foucault em várias de suas obras²⁰⁶ – essa maleabilidade da racionalidade em controlar e justificar a *práxis* do seu controle, – mesmo as mais plásticas teorias do comportamento desviante também acabam em algum momento vendo-se administradas por uma racionalidade que funda a violência junto aos fins do todo e por isso, junto à imposição da lei, que exige racionalmente o positivismo e os cálculos linguístico-matemáticos, na verdade ornamentais, como grade para a interpretação da lei ao mesmo tempo em que convive com o descumprimento eventual da lei, capilarmente suprimida sempre que for o caso, por exemplo, de força de lei, regida à exceção, e que ordena objetiva-subjetivamente a inscrição ou a aniquilação social do sujeito e do objeto e a sucção disso no ralo comum do todo do Estado.

Ironicamente imagino a esse respeito uma farsa na qual Krull encerraria uma palestra (eventualmente a de lançamento do seu livro, n'alguma faculdade ou coisa assim) com a seguinte frase de Adorno²⁰⁷, ele diria: “e em tudo o que se erige sobre o material ou o mediatiza é fácil encontrar o vestígio da insinceridade”.

E isso não chegaria abalar realmente o interior da crença de Krull em si mesmo, o sujeito privilegiado para a ação (seja estritamente criminosa ou não a ação), quem fez a ação realmente ser, tornando-se, em sua confusão com a ação, o momento, o evento em que o ser traveste-se em algo sublime para outrem. De acordo com o desenvolvimento desse evento seria mais prudente tirar a simples conclusão de que Krull, ele próprio mote do ato, não se confunde com as suas próprias palavras sobre o ato, tanto menos deveria se confundir com as palavras de outrem sobre o ato e sobre si, sobre a sua personalidade, que é o que importa para a sua própria vivência – até porque para ele as próprias palavras jamais podem verdadeiramente honrar uma ação ou algo acontecido, qualquer que seja a boca que as proferissem, elas jamais apreendem a totalidade das propriedades daquilo que pretendem enunciar, mesmo pronunciando-se sobre algo que foi, que realmente ocorreu. Isso conduz o sujeito narrador ao âmago de uma posição estrutural inabalável que o “protege” das universais

²⁰⁶ Cf. especialmente: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*; FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*; FOUCAULT, Michel. *Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Cf. também: FOUCAULT, Michel. *História da loucura*.

²⁰⁷ ADORNO, Theodor. *Minima moralia*, p. 39, §22. Trecho não recortado: “*Ist doch der Sinn nicht unabhängig von der Genese, und leicht läßt an allem, was über das Materielle sich legt oder es vermittelt, die Spur von Unaufrichtigkeit, Sentimentalität, ja gerade das verkappte und doppelt giftige Interesse sich finden*”.

determinações positivistas, sejam médicas ou legais. Felix Krull preserva-se em seu íntimo, protegido devido ao seu contato único com os domínios privilegiados de uma linguagem que no mais das vezes não é enunciável. – E “esse é o prodígio da vida”, poderíamos dizer com Kierkegaard, “que qualquer ser humano que presta a atenção a si mesmo sabe o que nenhuma ciência sabe, dado que ele sabe quem ele mesmo é”²⁰⁸. Nesse sentido, torna-se evidente que Krull exerce uma grande atração no seio do logocentrismo – “assim como a atração de alguns bichos que parecem não se importar conosco, como os gatos e os grandes animais de rapina”, conforme lemos a conhecida frase de Freud, “o grande criminoso e o humorista conquistam o nosso interesse, na representação literária, pela coerência narcísica com que mantém afastados de seu Eu tudo o que possa diminuí-lo”²⁰⁹. Um narcisismo perversamente primário acaba constituindo-se como o principal mecanismo, o principal *modus* de acordo com o qual se deixa compreender a existência de Felix Krull na sociedade da divisão do trabalho, na qual impostor, o farsante, o sujeito vivencia não apenas um romance de aventuras picaresco, agravado pela tartufice misturada ao matiz donjuanesco das suas condutas, mas principalmente a paródia de um romance de formação²¹⁰, em relação ao qual a recusa em encarar a realidade não deixa de apresentar os seus motivos. A esse respeito, podemos dizer de acordo com Herbert Marcuse, que as perversões (a bem dizer, em nome do princípio do prazer) “revelam uma profunda afinidade com a fantasia, como sendo aquela atividade mental que ‘foi conservada imune ao teste de realidade’”, a fantasia, entendida como imaginação artística, “vincula as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais. Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às *fleurs du mal*”²¹¹. – Ora, “a existência de Krull é uma existência tal qual a da *l’art pour l’art*”, escreveu Hans Mayer, para quem o narrador apenas “parece ser em todas as situações o aliciante e o participante. Na verdade isso procede ao reverso: ele permanece em toda a parte o objeto de libido, simpatia e meiguice. O charlatão pode representar primorosamente o prazer”²¹². E, tendo em vista o desenvolvimento espiritual em si de um conteúdo ideativo por assim dizer sem limites, bem como a ligação única com o

²⁰⁸ KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia*, p. 85.

²⁰⁹ FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo*, p. 34.

²¹⁰ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 440. “Zu Beginn des Dritten [Buches] jedoch erlebt Krull, nach dem Willen seines Erzähler, der nicht bloß einen Schelmenroman schreiben möchte, sondern auch einen Bildungsroman, daß es Spiel gibt...”

²¹¹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, p. 62. Cf. FREUD, Sigmund. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico”.

²¹² MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 434. “In allen Situationen scheint er der Werbende und Nehmende zu sein. In Wahrheit verhält es sich umgekehrt: er bleibt überall das Objekt von Libido, Sympathie, Zutraulichkeit. Der Scharlatan kann den Genuß vorzüglich spielen. (...) Krulls Existenz ist eine solche des *l’art pour l’art*”.

mundo em torno e as vantagens terrenas que desfruta ou que deixa em aberto se desfrutou ou não, sob a proteção de uma secreta fantasia, devemos notar que em suas ações não há o que ele promova que venha à tona sem método nem mérito, engenho ou arte, incluídas nesse rol as suas próprias *Confissões*, dentro das quais ou sob o jugo das quais os elementos constitutivos do delito ou a existência delituosa ou desviante do narrador devem ser interpretados já como as performances de um artista²¹³. Conforme apontou Mayer, “Krull é um homem da ficção. Ele vive nos casulos da fantasia, naturalmente também da mentira, e tira vantagem do mais próprio da sua existência: do jogo da capacidade imaginativa. – Krull sente cada ação propriamente como um processo de arte”²¹⁴. Tal concepção criativa preserva uma relativa harmonia com a concepção em geral do artista na obra de Mann, um “ser” cuja existência na sociedade burguesa é marcada eminentemente pela transgressão, um ser que “vive na condição doentia daquele que deve lidar com a sedução da morte”, conforme escreveu Miskolci – “talvez esse seja o principal ponto de identificação do artista moderno com o mito de Fausto”²¹⁵.

“*In der Tat grenzte meine Begabung zur Liebelust ans Wunderbare*”²¹⁶, confessou o impostor, a saber, que na verdade, o seu talento para o prazer beirava as raias do miraculoso. A incomparável exaltação de si próprio confirma a sensação de familiaridade de acordo com a qual já intuía o sujeito o seu melhor destino, a sua liberdade, quanto ao resultado das suas investigações interiores – no tempo em que ele foi agarrando, uma a uma, as doçuras da vida. O prazer assombroso que Krull pôde proporcionar para si mesmo, contudo, se esquiva a qualquer descrição. O que certamente valoriza ainda mais a narrativa das suas memórias, já que por meio delas pretende dispor derradeiramente o impostor das suas experiências acumuladas e utilizadas para fins determinados, seja a erótica sedução de uma menina, de uma dama, ou de um homem, seja o fingimento inconcebivelmente real disposto entre o fazer e o deixar acontecer de uma crise epiléptica frente a uma banca de médicos militares, seja inclusive a repetição burlesca da conquista humana da natureza pela linguagem dos homens, que tende a provocar um regozijo interior em relação às tendências do sujeito impostor à imperiosa universalidade das suas conquistas, por meio de uma simples impressão de dominar de forma fluente a pronúncia exageradamente legítima do espírito estrangeiro, assim

²¹³ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 436. “*Die Memoiren sollen Straftatbestände als Leistungen eines Artisten deuten*”.

²¹⁴ Ibidem, p. 434. Cito o trecho estendido: “*Krull is ein Mann der Fiktionen. Er lebt in den Gespinsten der Phantasie, natürlich auch der Lüge, und schlägt Vorteil aus dem Eigentlichsten seiner Existenz: dem Spiel der Einbildungskraft. (...) Auch Krull empfindet jede Aktion eigentlich als einen Kunstvorgang*”.

²¹⁵ MISKOLCI, R. *A filosofia da história no Doutor Fausto*, pp. 194 e 196, respectivamente.

²¹⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 55 [54].

assimilando-o. Podemos dizer que Krull é suficientemente artista para deixar tudo acontecer consigo, de forma a utilizar tudo. Por isso, não é surpreendente que o ator sempre pudesse ter agido de outra maneira para obter a conquista. Os fragmentos que refletem a existência da aparência de Felix Krull, tal como ele se apresenta ao conhecimento sem que se possa deveras conhecê-lo, tais fragmentos que são passagens, às vezes maravilhosas, fantásticas, parecem não pertencer à realidade e, no entanto, têm íntima imbricação com ela, principalmente como forma de estrutura reveladora do dinamismo libidinal nas sociedades burguesas, de acordo com a qual a subjetividade do narrador se precipita para uma ascensão repleta de júbilo, fragilmente ancorada nas imagens que pode assumir o impostor, imagens para as quais ele estava por assim dizer destinado. É importante, então, citar pontualmente uma frase de Jacques Lacan, segundo a qual esse movimento “situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção”²¹⁷. O que Felix Krull produziu no mundo real, aparentemente existente por si mesmo, no qual o leitor é introduzido como que por encanto e sob o domínio de uma subjetividade cindida, não visava imediatamente à realidade, mas, no fundo, à verdade, que graças à ambiguidade, de acordo com a qual a sua vida decorria, mantém-se sob o domínio de uma afluência poética. Como escreveu Hans Mayer, “Krull é um artista em sua relação com a vida”²¹⁸. Nesse sentido, vale para Krull o que Kierkegaard formulou sob o pseudônimo de Victor Eremita (sujeito que furtivamente encontrou e copiou determinadas cartas que compunham um diário e que foram trocadas entre Johannes e Cordélia; ele as publicou precedidas de uma breve introdução, sob o título *Diário de um sedutor*, ou apenas *O sedutor*) – segundo o Eremita, o tom poético do diário do sedutor revelava a natureza poética do próprio sujeito, natureza que “não era nem suficientemente rica nem suficientemente pobre para distinguir entre a poesia e a realidade”, de cuja relação o matiz poético do diário é uma espécie de excedente, de acordo com o qual o sedutor “primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava pois egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade”²¹⁹. Isso ocorre de modo bem semelhante com Krull. É importante enfatizar que Johannes “goza a situação erótica como personagem, [depois] se recolhe e goza

²¹⁷ LACAN, Jacques. *O estádio do espelho*, p. 98. “Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental”. Op. cit. p. 100.

²¹⁸ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 430-1. “*Krull ist ein Künstler in seinem Verhältnis zum ‘Leben’*”.

²¹⁹ KIERKEGAARD, Søren. *Diário de um sedutor*, p. 05.

a cena na recordação, gravando-a como autor, poeta ou arquiteto”²²⁰, e além disso, de acordo com Álvaro Valls, devemos notar que o diário como um gênero literário de expressão profundamente interior e ambígua, no caso da criação estética de Kierkegaard, tal como se percebe em Johannes, apresenta-se embebido num potente “estofa filosófico”, “preenhe de uma problemática ontológica”²²¹. Ainda, segundo o Eremita, a vida de Johannes era “demasiado intelectual para que ele pudesse ser um sedutor, no sentido vulgar do termo, embora por vezes se revestisse de um corpo parastático e fosse, então, todo ele sensualidade pura”²²².

j. “*Sie sind ein Zauberer*”

As possibilidades existenciais que Krull descortina na realidade tornaram-se visíveis primeiramente pela sua fantasia lúdica, pela sua identificação inquieta e camuflada com a sociedade na qual o eu inscreve-se no seio da fungibilidade universal ao mesmo tempo em conexão com o todo do espírito, através da imago. Mas é pelo pacto de nomes, ou melhor, o pacto da troca de nomes, que o problema da sinceridade criativa enraíza-se subjetivamente e prospera fundo na obra, retomando a sua identificação com o mito de Fausto, tornando-se um dos nós mais inextricáveis das *Confissões*. O poder nominar, que é o caráter linguístico por excelência, atribuir palavra, é o símbolo do pacto fáustico de Krull. O narrador ao mesmo tempo em que movimenta a sua razão e a sua pseudobiografia contra a confusão que a nomenclatura pode incorrer ao equilibrar ou equalizar a sua diferença com as coisas, utiliza-se abstratamente da impropriedade da palavra em relação à coisa e mesmo em relação às pessoas, no mais das vezes irreflexivas, para, a seu bel prazer, enredar-se a si mesmo, subjetivamente, em obscuridades em relação às quais, porém, o seu nome próprio, Felix, resguardaria ainda para si o mais íntimo do seu destino. No fundo do fundo do fundo ele ainda é Felix. Vale a pena especificamente lembrar, nesse momento, pois, que “a definição cristã do artista se traduz na ambiguidade do termo *felix culpa*, o qual expressa bem a ideia que permeia toda a obra [de Thomas Mann], a de que toda a elevação exige a transgressão dos valores aceitos”²²³. A transgressão aqui se evidencia pela premente utilização do nome de outrem. A lógica de pensamento e a movimentação narrativa dos nomes de Felix Krull respeita, então, a impressão de que todo o evanescente vem a ser superado em nome do que

²²⁰ VALLS, Álvaro. *A ironia do Diário do sedutor*, p. 60.

²²¹ Ibidem, p. 61.

²²² KIERKEGAARD, S. *Diário de um sedutor*, p. 06.

²²³ MISKOLCI, R. *A filosofia da história no Doutor Fausto*, p. 205.

deveras não é, mas que se dá imediatamente à vista, ao mesmo tempo permitindo e obstando a sua elucidação, a elucidação do que já era desde o início, no entanto, reencontrando abstratamente o ideal presente no presente do indicativo do verbo ser, cuja oportunidade de permanecer sempre idêntico a si mesmo passou, por via transversa, mediamente, pelo movimento do vir a ser – fagocitado o outro. Literalmente, as coisas se passam de tal modo que o indivíduo narrador vem a ser ele mesmo o representante da liberdade e do gênero humano, de acordo com os nomes que lhe convém à sua ascensão e à sua inscrição social. Pela troca de nomes o ideal da perfeição em si mesma participa corporalmente na totalidade. Nesse sentido, seria importante usar as palavras de Virgilius Haufniensis, pseudônimo de Kierkegaard, de acordo com as quais poderíamos dizer que se trata da “tentativa de um sujeito obstinado que pretende sozinho formar uma espécie de regra”, atuando, nesse sentido de forma “mais ágil do que um equilibrista na corda bamba para conseguir de algum modo entrar na pele das pessoas e imitar seus gestos”²²⁴. Uma espécie de estado de espírito; descoberto em outra pessoa, em outras pessoas ou em pessoa nenhuma, um estado jamais subjugado meramente a um nome, mas na dobra desse nome vincado – ele é imitado até se processar a ilusão. Mas um equilibrista na corda bamba, particularmente, conduz as minhas entrelinhas diretamente para o *Seiltänzer* nietzschiano, o equilibrista que uma vez apareceu com a sua corda estendida e uma vara nas mãos entre duas torres, em *Zaratustra*, para mergulhar no abismo profundo; mas conduz também, concomitantemente, ao artista do trapézio de Kafka, em *Primeira dor*, “extraordinário e insubstituível”, vivendo alto demais, cercado pelo silêncio; sem esquecer, obviamente, o deslumbramento reflexivo de Krull quando assistia no circo a Andrômaca, a encantadora trapezista conhecida como “a filha do ar”. “*Was für Menschen, diese Artisten! Sind es denn welche?*”²²⁵, escreveu Krull, instigante, a saber, que gente esses artistas!, são pois o que?, seriam realmente humanos? Quer dizer, seriam eles seres que, eventualmente, poderiam integrar a vida burguesa e “natural”?, refletia o impostor. – As suas ações não eram críveis, porém eram sempre executáveis. Andrômaca, que pode servir de pretexto para muita discussão acerca da natureza do artista nesse romance, segundo as palavras do narrador, era o grave anjo da audácia, da incrível ousadia, “*ein ernster Engel der Tollkühnheit war sie*”²²⁶ – essa figura ficou ressoando muito tempo em Krull, ele a levou e guardou consigo após o término do número, de um modo tanto dolorido quanto estimulante.

Na pele do eleito

²²⁴ KIERKEGAARD, S. *O conceito de angústia*, p. 60.

²²⁵ MANN, T. *BHFK*, p. 203 [194].

²²⁶ *Ibidem*, p. 206 [197].

a cada novo nome, experiência
nova disposição enigmática e astuciosa.

Nesse sentido, parece relevante trazer à tona um apontamento crítico de Adorno aos *experimenta crucis* kantiano, quando este utiliza o exemplo do trapaceiro, a fim de decidir de forma empírica se, numa determinada situação, a vontade apresentar-se-ia a ele livre ou não e se a consciência lograria decidir sobre a ideia mesma da liberdade em avença com tal experiência de si. “De maneira infantil, como se fosse um eleito, ele pode se sentir acima de todo dever civil”, escreveu Adorno sobre o trapaceiro de Kant, “ele também pode ficar rindo maliciosamente por dentro pelo golpe de sucesso, de tal modo que o narcisismo o proteja como uma couraça contra o desprezo de si; e ele pode seguir igualmente um código moral aprovado por seus iguais”²²⁷. Isso simboliza também algumas coisas sobre o caráter fragmentário do sujeito na narrativa de um modo geral no século XX e da própria narrativa em relação à sua posição ante a sociedade que está aí, no melhor e no pior sentido proféticos que podemos atribuir à expressão do tempo no século passado. Mas, principalmente, isso reflete que “não se deve aceitar como uma fatalidade o fato de a liberdade envelhecer sem ser realizada”²²⁸.

No que tange ao nome próprio do narrador impostor, o giro na posição sob a qual se analisa a constelação em geral da obra segue em direção a um sujeito que se reconhece, nesse caso, sob o escândalo do indiferenciado. Felix Krull conseguiu conversar em pessoa com o diretor-geral do hotel o senhor Stürzli (carinhosamente apelidado pelos empregados de “Rinoceronte”), coisa que era considerada muito difícil dentro da hierarquia do Hotel. Nessa ocasião, além de Krull ter sido testado pelo próprio diretor acerca de conhecimentos em diversas línguas estrangeiras, tendo-se saído muito bem em todas elas, também foi rebatizado, ganhando outro nome nessa oportunidade, sob o qual deveria passar a atender a todos no Hotel. – Chamar-se-ia Armand, assim como os demais ascensoristas do estabelecimento. Um “nome de guerra”, como disse mais de uma vez Krull sobre seus pseudônimos. Ele confessa que o nome Felix Krull não agradara ao diretor do Hotel. Aconteceu que, primeiramente, após confirmar que iria contratar Krull, o senhor Stürzli fecha o contrato verbal chamando-o de

²²⁷ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 190. “*Ob der Betrüger sich verachtet oder nicht, gesetzt selbst, er reflektiere auf das Sittengesetz, ist eine kraß empirische Frage. Er mag sich infantil, als Erwählter, über jeder bürgerlichen Verpflichtung fühlen; auch über den gelungenen Streich derart sich ins Fäustchen lachen, daß sein Narzißmus ihn gegen die angebliche Selbstverachtung panzert; und er mag einem unter seinesgleichen approbierten Sittenkodex folgen*”. (ND, p. 222)

²²⁸ Ibidem, p. 182. “*Aber daß Freiheit veraltet, ohne verwirklicht zu sein, ist nicht als Fatalität hinzunehmen*”. (ND, p. 213)

Knoll²²⁹. Mas não devemos questionar a validade do contrato. O impostor resiste por um momento. Ou por um motivo. Respondeu, então, proferindo a forma correta do seu nome. Ao que contestou ríspido o patrão: “– *Ne me corrigez pas!*”, conforme escreveu Krull nas suas memórias a metade guardada em francês do que disse o patrão, “*meinetwegen könnten Sie Knall heißen*”, ele poderia chamar-se Knall, manifestou o diretor, dando de ombros. E qual seria, pois, o seu primeiro nome? Krull devolveu o seu nome mais próprio, único, eventualmente permitindo tuteá-lo, “– *Felix, Herr Generaldirektor*”, confessou. Tinha algo de demasiado privado, demasiado particular, “*das hat etwas zu Privates und Anspruchsvolles*”, disse o diretor, segundo Krull, Felix seria demasiado pretensioso também. Passou assim a chamar-se Armand. Para o narrador, a troca de nomes pareceu conforme as suas habilidades mais próprias, desde há muito cultivadas, e estava bem de acordo com a pluralidade segundo a qual se constituía a sua existência, bem como em consonância com o exercício da sua cabeça de fantasia, que fora já positivamente pressagiada pelo seu padrinho, como sabemos. Foi realmente uma grande alegria para Krull despir-se do seu nome já gasto. E o fato de servir-se de outro nome se harmonizaria, outrossim, com as habilidades estéticas do *gentleman*, próprias ao material refinado de que é feito o narrador e ao pacto de cavalheiros que desejava constantemente reafirmar perante a sociedade, com delicado trato. – A esse respeito, pois, não devemos esquecer a expressão de Adorno e Horkheimer no que se refere às habilidades de Odysseus: “as habilidades atléticas de Odysseus são as do *gentleman*, que, livre dos cuidados práticos, pode treinar de uma maneira ao mesmo tempo senhoril e controlada”²³⁰. Felix Krull como Odysseus num preciso momento será ninguém.

Antes, o senhor Stürzli ainda perguntou se acaso Armand era um socialista – ao que contestou o ascensorista negativamente, “*ich finde die Gesellschaft reizend, so wie sie ist*”, disse, ele acha a sociedade encantadora tal como ela é – e arde em desejos de conquistar seus favores – “*und brenne [ich] darauf, ihre Gunst zu gewinnen*”²³¹.

O sujeito confessor dessa forma encontrou muito estímulo interior em conduzir-se com o novo nome. Verdadeiramente sensível aos encantos mais sublimes das suas ideias. Podemos dizer que Krull representou com grande êxito o papel de Armand. Uma espécie de realização fascinante e rejuvenescedora. De acordo com a sua natureza elástica, “*(eine)*

²²⁹ MANN, T. *BHFK*, p. 161-162 [154].

²³⁰ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p. 55. “...*die athletischen Fähigkeiten des Odysseus sind die des gentleman, der, praktischer Sorgen bar, herrschaftlich-beherrscht trainieren kann*”. (DA, p. 26)

²³¹ MANN, T. *BHFK*, p. 162 [154].

*elastische Natur*²³², literalmente, o impostor brincava com a sua própria fantasia, mas apenas aceitando os favores que livremente provinham de um sonho já muito bem arquitetado por ele mesmo, criado por ele. Não queria jamais deixar-se levar por uma trilha lateral no caminho da sua vida. A ideia das possibilidades de troca, “*der Gedanke der Vertauschbarkeit*”²³³, não apenas de nome, mas de roupa, de posição, de expressão e personalidade passou a frequentar mais incisivamente as reflexões do impostor. Ele se questionava por vezes acerca da sua atitude interior em relação ao mundo e à sociedade, já que “*eine Aristokratie des Geldes ist eine vertauschbare Zufallsaristokratie*”²³⁴, a saber, uma aristocracia do dinheiro é uma permutável aristocracia do acaso, uma aristocracia casual passível de troca. E com naturalidade, o narrador confessa que, quando refletia sobre isso, enquanto trabalhava não mais de ascensorista, mas de garçom no restaurante do mesmo Hotel em Paris, ele precisava imaginar a si mesmo, a fim de compor, de montar visualmente a troca de papéis entre aristocratas e trabalhadores, se desejasse que a imaginária troca lograsse êxito, já que nenhum outro corpo dos que trabalhavam com ele poderia servir de par para os encantos que provinham dessa ideia. Talvez, a partir da imagem perfeita de si próprio lhe tenha sorrido o acaso da fortuna. Felix Krull confunde-se, por assim dizer, com o momento sublime em que ele se corporifica numa ideia, nem sempre se tratando exatamente dele próprio, mas da ideia de si, eventualmente aplicável, permutável ou localizável sob outros nomes. O impostor mantinha uma vida dupla em Paris, não apenas porque atendia por dois nomes em dois ambientes diferentes, mas principalmente porque com o dinheiro da venda das joias furtadas de Madame Houplè, ele passou a frequentar, sem dúvida muito bem trajado, como um senhor, os locais destinados às altas camadas da sociedade. Em sua situação – reflète Krull – o gracioso, o encantador e atraente era permanecer sem saber ao certo qual seria a sua forma real e qual seria a forma do disfarce, “*in welcher Gestalt ich eigentlich ich selbst und in welcher ich nur verkleidet war*”²³⁵, se quando servia como um empregado no Hotel ou quando andava pelas ruas de Paris e jantava nos melhores restaurantes como um desconhecido senhor de distinção. – “*Verkleidert also war ich in jedem Fall*”, quer dizer, disfarçado ele estava de qualquer maneira, “*und die unmaskiert Wirklichkeit zwischen den beiden Erscheinungsformen, das Ich-selber-Sein, war ich nicht bestimmbar, weil tatsächlich nicht vorhanden*”²³⁶ – e a realidade não mascarada entre ambas formas de aparência, o que ele era,

²³² MANN, T. *BHFK*, p. 219 [209].

²³³ *Ibidem*, p. 238 [227].

²³⁴ *Ibidem*, p. 238 [227].

²³⁵ *Ibidem*, p. 245 [233].

²³⁶ *Ibidem*, p. 245 [233].

não era definível, porque efetivamente não existia – o que ele era. Em uma noite de julho, gozando de folga no seio da sociedade elegante, como um dos seus membros, ali inserido, com ânimo leve e de maneira irremediável, o impostor, jantando num desses restaurantes adequados ao tamanho do seu espírito, esperava após o jantar assistir a ópera *Fausto*, de Gounod. O destino reservou-lhe, porém, uma visada pelo olho mágico do seu futuro, pois ali naquele restaurante Krull encontrou o jovem marquês de Venosta, um frequentador assíduo do restaurante do Hotel, sujeito com quem o impostor travara já muitas interessantes conversas, mas sempre de certa forma limitada pelo seu ambiente de trabalho. Ali o marquês de Venosta trajava como ele, conforme fez questão de assinalar o narrador. A solução parcial e harmonizadora do espanto ao qual levemente se submeteu o marquês se fez necessária pela parte do impostor; e após uma breve e misteriosa explicação para tamanha surpresa, explicação de acordo com a qual Armand revelou chamar-se também Felix, mas em ambiente diferente, o marquês contestou-lhe: “*Sie sind ein Zauberer*”²³⁷, que quer dizer que, Felix é um mágico, feiticeiro. Ora, a tradição que escorrega através desse motivo na obra de Thomas Mann é profunda e amplamente conectada, pessoal, familiar e socialmente, ao ponto de ser difícil localizar alguma peça de Mann, seja romance ou conto, que não traga em algum momento, no melhor das vezes centralmente, o encantamento como expressão atual de uma espécie de arcaísmo linguístico, constantemente rejuvenescido. Esse motivo parece ludicamente expresso quando se refere à intrigante existência dividida do impostor, permeada pelo logro. Mas isso diferencia Felix Krull tanto do mágico Cipolla quanto do músico Leverkühn, apenas para ficar exemplarmente com dois dentre os mais conhecidos tipos criados pela fantasia de Mann. E também não devemos esquecer que o próprio *Erzähler* era conhecido em casa, familiarmente, como *der Zauberer*, significando isso ao mesmo tempo “mago”, no sentido de sábio. – O encontro com o marquês de Venosta, naquela ocasião, foi agradavelmente singular, encantador. Estava completamente maravilhado com Krull. E a propósito intimamente recolhendo num movimento amplo os seus materiais mais próprios de sedução, o marquês afirmou: “*es ist sehr nett von de Engländern, daß sie das Wort ‘gentleman’ in der Welt verbreitet haben*”, quer dizer, é muito simpático da parte dos ingleses terem espalhado pelo mundo a palavra *gentleman*, “*so hat man doch eine Bezeichnung für den, der zwar kein Edelman ist, aber verdiente, es zu sein*”²³⁸, pois, assim, de acordo com o que afirmava o marquês, temos uma designação para aquele que não é um aristocrata, mas merecia ser. Era o caso de Krull! Nesse momento, ironicamente, adentramos por meio da

²³⁷ MANN, T. *BHFK*, p. 247 [236].

²³⁸ *Ibidem*, p. 249 [237].

meia luz e da embriaguez do romance o interior de um “veredito proto-histórico subjacente à situação sacrificial”, nos termos em que colocaram Adorno e Horkheimer: “a astúcia da autoconservação vive do processo que rege a relação entre a palavra e a coisa” e o preço da validade universal e permanente dessa oposição “é o fato de que elas se distanciam do conteúdo que as preenche em cada caso e que, a distância, se referem à todo o conteúdo possível”²³⁹. – Mas, aconteceu na narrativa de Krull que o marquês de Venosta, durante a sua conversa encantadora e agradável, apresentou-lhe longa e sensivelmente um problema em aparência insolúvel, segundo o qualurgia uma escolha que o separaria ou da sua família ou do seu amor, a jovem Zazá. Seus pais, que não desejavam o relacionamento do filho com a dançarina e artista de teatro por quem este estava apaixonado, presentearam-no com uma viagem ao redor do mundo, passando pelos principais países em relação aos quais o marquês vivenciaria a sua verdadeira condição aristocrática, tendo o mundo aos seus pés. A posição constrangedora do marquês reconhecia-se porque ele prometeu aos pais viajar, sob pena de ser privado da herança que lhe era merecida (uma pena em relação a qual, certamente, não poderia submeter também Zazá, pois não gostaria de expô-la a casar-se com um deserdado), ao mesmo tempo em que prometeu ficar com a mulher que amava, sob choros e suspiros da parte desta. Eis o seu dilema, tal como ele pintou a Krull. “*Was soll ich tun? Wer hilft mir da heraus?*”²⁴⁰, perguntou o marquês a Krull, o que ele deveria fazer?, quem o ajudaria a sair dessa?, ele parecia urgentemente querer descobrir. Com efeito, contestou Krull, ninguém podia liberá-lo do compromisso que assumira, literalmente ele disse: “*was Sie auf sich genommen haben, nimmt keiner Ihnen ab*”, e prontamente, talvez de forma dispersa ou desatenta, disse o marquês, “– *Nein, keiner*” – “*Keiner*” devolveu Krull. Devo antecipar que, nesse momento, estava implicitamente fechado o pacto. Krull é ninguém. Podemos, então, novamente de acordo com Adorno e Horkheimer, dizer que Felix Krull, como Odysseus, com o nome *Oudeis*, pode referir-se tanto a si mesmo como herói quanto referir-se a si próprio como ninguém, o vazio de ser, assim “ele faz a profissão de si mesmo negando-se como

²³⁹ ADORNO, T. HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p. 55. “*Er muß die Opferzeremoniale, in die er immer wieder gerät, als gegeben anerkennen: zu brechen vermag er sie nicht. Statt dessen macht er sie formal zur Voraussetzung der eigenen vernünftigen Entscheidung. Diese vollzieht sich stets gleichsam innerhalb des urgeschichtlichen Urteilspruchs, der der Opfersituation zugrundeliegt. (...) Odysseus entdeckt an den Worten, was in der entfalteteten bürgerlichen Gesellschaft Formalismus heißt: ihre perennierende Verbindlichkeit wird damit bezahlt, daß sie sich vom je erfüllenden Inhalt distanzieren, im Abstand auf allen möglichen Inhalt sich beziehen, auf Niemand wie auf Odysseus selbst. (...) Selbsterhaltende List lebt von jenem zwischen Wort und Sache waltenden Prozeß*”. (DA, p. 26-7; 28)

²⁴⁰ MANN, T. *BHFK*, p. 256 [245-46].

Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer”²⁴¹. – Krull perfaz a sua adaptação pela linguagem ao que está morto, de acordo com os termos dos filósofos frankfurtianos, por meio de uma troca, na qual tudo se passa corretamente e pela qual, nesse caso específico, não é o marquês quem se vê necessariamente logrado como parceiro do acordo, mas sim, de modo evidente, a realidade do todo social. Venosta precisava dividir-se em dois, uma parte deveria viajar, outra parte ficar em Paris com a sua amada; ele desejava que esse que deveria ficar fosse o verdadeiro. Então o seu nome viajaria ligado a uma pessoa que não era ele, com outra face e outro corpo, que usaria o seu nome aristocrata e que o representaria belamente, de forma deveras exigente. Seria transferida para Krull a personalidade do marquês aos olhos do mundo. “*Mit dem größten Vergnügen erscheine ich den Leuten als Sie*”²⁴², teria respondido Krull, a saber, ele teria o maior prazer em apresentar-se às pessoas na pele do marquês Louis de Venosta. E foi da boca do próprio que escutou o título referido a si pela primeira vez – “*und der Gedanke an den Ausgleich von Sein und Schein überrieselte mich mit Freude*”²⁴³ – e a ideia do equilíbrio, da conciliação, entre ser e parecer, cobriram Krull de alegria.

²⁴¹ ADORNO, T. HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p. 58. “*Er bekennt sich zu sich selbst indem er sich als Niemand verleugnet, er rettet sein Leben, indem er sich verschwinden macht*”. (DA, p. 28).

²⁴² MANN, T. *BHFK*, p. 261 [248].

²⁴³ *Ibidem*, p. 269 [255].

-1

Da visita do impostor ao Museu de História Natural

O narcisismo perverso do impostor consegue com êxito adaptar-se às camadas mais altas da sociedade. De acordo com o que confessa o narrador, evidencia-se que ele maneja com astúcia a linguagem, os trejeitos e os semblantes e inclusive os conhecimentos mais instrumentais que vêm favorecer o seu desenvolvimento pessoal no seio dessa sociedade e que contribuem, outrossim, para o progresso da própria linguagem hegemônica no período que transcorre em direção ao fundo do poço do capitalismo tardio. E junto a essa linguagem o impostor se enxerga ajustado e inserido objetivamente não apenas numa ou noutra cidade, mas principalmente, como deixa transparecer, ele se enxerga contemplativa e plenamente arraigado no inventário humano das espécies. Em relação a isso, o encontro do impostor com o distinto professor Kuckuck e, sobretudo, a consequência desse encontro imprevisto, uma visita brilhantemente guiada ao Museu de História Natural de Lisboa, conduzem as *Confissões* a uma passagem pelo abismo da história natural, passagem na qual podemos vislumbrar a *imago* do cortejo triunfal.

A preparação espiritual para a visita ao Museu e para a visada da história que nesse local o impostor toma parte foi precedida, no relato logicamente organizado das suas memórias, por algumas considerações íntimas reunidas num pensamento vazio que é importante trazer à tona apenas porque vêm se apresentar em consonância com o uso sistemático de uma determinada linguagem pelo impostor como meio de uma representação artificial e regressiva do substrato que o capacita a satisfazer os seus arbítrios mais arcaicos. Tais arbítrios se referem aos movimentos íntimos de uma postura subjetiva que, na mesma medida em que preconiza um mistério frente ao curso das coisas, no que se refere ao futuro das memórias do narrador ou ao seu esquecimento ou ao domínio delas, demonstra como as suas *Confissões* não puderam atravessar incólumes alguns momentos de declarada denegação das recordações próprias do impostor. E foi assim quando o narrador, finalmente entregue ao mundo com o beneplácito do marquês Louis de Venosta, sob a nobre e comovente responsabilidade de ser como ele, despediu-se portando um maço de cartões de visita com o nome que ora compartilhava com o marquês e munido também com alguns outros apetrechos cuidadosamente preparados pelo autêntico, tais como um relógio de ouro com monograma L. de V., uma delicada cigarreira também de ouro e um anel de sinete com o brasão da família, dentre outras coisas, como o importante caderno de desenhos e esboços, lápis e apagador (sendo todos esses apetrechos literalmente os mesmos ou muito similares aos quais o próprio portava), tudo isso junto com algumas centenas de francos, dados ao impostor com os desejos de que as possibilidades imagináveis de novas experiências viessem a se realizar para ele. E

pouco mais de duas semanas depois dessa despedida de si mesmo, o elegante marquês de Venosta, na pele de Krull, já estava muito bem instalado junto à janela de um vagão de primeira classe partindo de Paris para Lisboa ao encontro da imensidão. Nessa ocasião, a alma do impostor comovia-se com o estado das coisas, segundo ele confessa. Ele não desejava nenhuma ocupação ou distração. Apenas estava e ia, conduzido. O impostor deu-se conta de que a sua alegria, a sensação de plenitude que desfrutava pela troca de existências (“*mit dem Existenzwechsel*”) na qual participara não estava ligada apenas a uma deliciosa renovação de seu já gasto eu (“*meines abgetragenen Ich*”), mas também a certa “obliteração” no seu interior – “*eine gewisse Ausgeblasenheit meines Inneren verbunden war, – insofern nämlich, als ich alle Erinnerungen, welche meinem ungültig gewordenen Dasein angehörten, aus meiner Seele zu verbannen hatte*”²⁴⁴ – no sentido preciso de que todas as recordações que pertenceram à ora inválida existência de Felix Krull estavam dali em diante exiladas da sua alma; esvaziadas (até que num momento desconhecido pudessem retornar). “*Meine Erinnerungen! Es war ganz und gar kein Verlust, daß sie nicht mehr die meinen zu sein hatten*”, a saber, escreveu ironicamente o confessor: as minhas memórias!, não era nenhuma perda ou prejuízo que elas não mais tivessem de ser as minhas. – Então esse vazio interior, uma espécie de “nada”, ali alicerçou o indefinido nebuloso daquilo que já não eram mais as suas memórias. E isso confluíu com a situação vivida pelo impostor de forma ao mesmo tempo melancólica e digna.

Nesse estado ele encontrou Kuckuck.

No trem. Em direção ao último destino que permitiu ao leitor acompanhá-lo. Às portas do período que se conhece como o “período histórico de dissolução da tonalidade”²⁴⁵, encontramos a ocasião na qual algo literalmente vai se tornando ainda mais manifesto na obra das *Confissões*. E isso se apresenta subjetivamente, vinculando-se no sistema de linguagem da escrita confessional de Krull ao último encontro do impostor com o verdadeiro marquês de Venosta; depois à recordação das suas reflexões existenciais purificadoras acerca da sua própria memória na sua ida de trem; e, enfim, ao primeiro encontro com o professor Kuckuck. De acordo com o movimento específico desse capítulo das *Confissões* (Livro III, 5), que reúne esses três momentos e que antecede e prepara espiritualmente a visita do impostor ao Museu, torna-se literal o momento em que ele pôde sentir o sopro infinito do ser harmonizar-se junto à “sensação de indefinida amplitude” que era suscitada pelas palavras do professor. E é isso o que significam as palavras reflexivas do confessor, quando ele afirma: “*wieder kam*

²⁴⁴ MANN, T. *BHFK*, p. 275 [261].

²⁴⁵ ROSA, Ronel Alberti da. *Catarse e resistência*, p. 73.

das Gefühl unbestimmter Weitläufigkeit mich an, das seine [Professors] Worte mir schon einmal erregt hatten”²⁴⁶. A linguagem oportuna em sua máxima abstração a respeito do que é incomensurável carrega consigo a subjetividade para o aval existencial. Assim é que a viagem de trem interfronteiras foi tornando-se existencialmente transformadora para o impostor, principalmente, pois, devido à conversa com o professor e depois devido ao sonho único e deslumbrante que de forma impressionante é descrito, que “acontece” por assim dizer como decorrência dessa conversa. É uma passagem para a vastidão afora, em cujo torvelinho o impostor paradoxalmente encontrou e compreendeu o subsolo da totalidade, a imensidão da vida brotada para o ser. – No vagão-restaurant, o marquês ocupara um lugar na mesa na qual já estava sentado o professor, local onde jantaram juntos, para grande fortuna do confessor. O palavrório foi promovido de forma talvez nem tão polida pelo velho professor, que se empenhava, porém, numa conversa inicialmente amena e gentil. Só depois de algum rodeio pelos conselhos comedidos e instigantes que provinham diretamente da maior experiência do professor, ambos apresentaram-se e iniciaram então uma conversa mais profunda que viria a ascender ao limite do sublime, se bem entendida. Ora, não se trataria meramente de algo miraculoso o que seria dito, no assunto conduzido eminentemente pelo professor, como que para encantar o marquês, realmente seduzi-lo num movimento imenso – no qual, entretanto, o marquês saberia bem defender-se, e com vantagens, e perceber a questão essencial que movia as elucubrações do professor, trazê-la para si, assim também seduzindo o outro, ainda que relativamente inseguro estivesse, pois recém iniciara uma nova personalidade – naquela conversa, o que acabou sendo dito desde o início respeitava a arqui-história do ser, do movimento de compreensão da natureza como ser, dando-se espontaneamente com força e com luta, historicamente, tangenciando sim em suas mais altas realizações as raias do miraculoso, a magia universal inexplicável que é a vida natural, a passagem do nada ao algo, o substrato do ser²⁴⁷.

Naquela conversa, uma parte da grandiosa história da natureza foi contada pelo professor e privilegiadamente ouvida pelo impostor. Então, podemos acompanhar, que já as palavras iniciais do professor, o uso que fazia de tais palavras, estava singularmente dirigido à

²⁴⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 281 [266].

²⁴⁷ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 119. “O algo enquanto substrato do conceito, necessário em termos de pensamento, enquanto substrato mesmo do conceito de ser, é a abstração mais extrema do caráter coisal não-idêntico ao pensamento. Essa abstração, porém, não pode ser eliminada por nenhum outro processo de pensamento; sem o algo, a lógica formal não pode ser pensada. Essa não pode ser purificada de seu rudimento metalógico”. “*Das Etwas als denknowendiges Substrat des Begriffs, auch dessen vom Sein, ist die äußerste, doch durch keinen weiteren Denkprozeß abzuschaffende Abstraktion des mit Denken nicht Identischen Sachhaltigen; ohne das Etwas kann formale Logik nicht gedacht werden. Sie ist nicht zu reinigen von ihrem metalogischen Rudiment*”. (ND, p. 139)

provocação ou convocação de algumas das aspirações mais rudimentares de uma ideia de humanidade entendida e alimentada enquanto tal pela própria artimanha de uma figura de humanidade, aspirações que por ventura sustentavam também o imaginário do marquês. O impostor confessa que via no olhar do professor o despertar fascinante das palavras que ele proferia, mas que não seria capaz de dizer em que, propriamente, consistiam as estrelas que enxergava em seu olhar, “*ich bin außerstande zu sagen, worauf eigentlich das Sternartige seines Blickes beruhte*”²⁴⁸, escreveu. E isso também parece ter contribuído para uni-lo para sempre às palavras que foram ditas em nome do desenvolvimento e da adaptação universais. O perspicaz professor Kuckuck procurou, a fim de que pudesse destilar o seu conhecimento e encantar o ouvinte com fatos que se referem à antiguidade da natureza e engrenar o outro no seu assunto que evoca o espírito da Terra, o professor procurou, principalmente, deixar nebuloso desde o início o parentesco da história universal com a pessoa do jovem aristocrata. – “*Schade, daß Sie nicht fünfhundert Jahre früher dort vorgesprochen haben*”²⁴⁹, teria dito sugestivamente o professor: uma pena que o marquês não tenha visitado Lisboa quinhentos anos antes; então encontraria a cidade envolta em riqueza e especiarias de além-mar com aromas incriveis espalhando-se pela cidade banhada em ouro. Essa sugestão do professor parece invocar também a estranha possibilidade de que o marquês pudesse verdadeiramente fazer uma viagem no tempo. Nesse sentido, seria interessante parafrasear Hans Mayer e afirmar que para esse romance tardio “a própria existência é como uma fronteira a ultrapassar”²⁵⁰. O impostor confessa que sentia sua imaginação ser cada vez mais estimulada pelas alusões do professor e inclusive por tudo aquilo que tais alusões ainda deixavam ficar encoberto à sua compreensão juvenil. Ora, o professor Kuckuck procurou e logrou desde o início dessa longa conversa alcançar o fascinante parentesco com a “história natural”, tendo sido, a esse respeito, precocemente sugerido, outrossim, que o fato do marquês estar em viagem ao redor do mundo, de assim abrir-se para a humanidade ainda desconhecida e desbravá-la lembrava ao professor a vida do lírio-do-mar (“*die Seelillie*”), uma forma animal fixa, arcaica, da qual restam apenas fósseis e que se aproximaria do que se conhece como ouriços, pois, que apenas na juventude esse animal fica preso no oceano mais profundo depois

²⁴⁸ MANN, T. *BHFK*, p. 277 [262]. Foi muito bem lembrado por Hans Wysling que já o personagem de Goethe em *Carlota em Weimar* foi introduzido como alguém com “olhos de estrela”; e o que Kuckuck discorre sobre evolução, desenvolvimento e simpatia universal na natureza (como será analisado doravante) já foi antecipado no capítulo sétimo do romance *Carlota*, no qual se encontra o conhecido monólogo de Goethe: “*Als ‘Sternäugiger’ war ja im Lotte-Roman auch Goethe schon eingeführt worden, und was Kuckuck über die Entwicklung, Steigerung und Allsympathie in der Natur vorträgt, das ist in Goethes Monolog im [Lottes] Siebenten Kapitel schon vorweggenommen*”. WYSLING, H. *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, p. 291.

²⁴⁹ MANN, T. *BHFK*, p. 279 [264].

²⁵⁰ MAYER, Hans. *Os marginalizados*, p. 17.

liberta-se e faz uma viagem de inspeção, conforme teria dito o professor ao marquês, “*Sie gehen auf Inspektionsfahrt*” – o marquês parecia ter se soltado do caule e estar numa viagem de inspeção, para a qual naquele momento partia, com anseio em direção ao desconhecido. Então essa imagem, que seria um erro rejeitar como excrescência, dirigiu especialmente em algum momento a minha leitura para a escuridão abissal e profunda do desconhecido reconhecido enquanto tal, assim como se pode frequentar no conto *O túnel* [*Der Tunnel*], de Friedrich Dürrenmatt – túnel para o qual o trem em que estava o impostor talvez pudesse em algum instante conduzir o percurso dessa análise, porque leio esse percurso, essa conversa e depois a visita ao Museu, conduzida pelo velho professor, como um todo arcaico e como um percurso em direção a uma imagem petrificada da organização mental da natureza que se vê resguarda pelo narrador.

Para Smeed, de acordo com a “implicação biológica prototípica” dessa comparação utilizada pelo professor, “o leitor é encorajado a pensar sobre a inescrupulosa adaptabilidade de Krull, suas trapaças e metamorfoses em termos biológicos de adaptação e sobrevivência”²⁵¹. É certo que o professor de nenhuma forma poderia desconfiar que o marquês de Venosta realmente sofrera uma transformação a fim de passar por essa viagem de inspeção pelo mundo afora. E é nesse sentido que a comparação parece voltar-se principalmente ao leitor, ciente dessa transformação, e dirigir-se para uma compreensão mais amplamente paródica da obra, no sentido de que ela se torna uma alegoria da própria forma de inteligibilidade da vida, de como se compreende historicamente a sobrevivência, talvez pela força, talvez pela trapaça²⁵². Mas, o encontro com o professor Kuckuck reforça, outrossim, no trem em movimento, a faceta formadora desse romance inacabado, alicerçada numa determinada racionalidade de acordo com a sua construção burlesca, como a via da formação especial do impostor no conhecimento da ciência da vida. O que se apresenta como prova da precoce investigação profunda de Krull em relação à sua infinita obra, no que diz respeito à “origem” de onde provém a sua espécie, bem como no que diz respeito às mais variadas filosofias do ser, cuja racionalidade vitoriosa e hegemônica lhe parece muito bem desenhada, logicamente em consonância com o todo e que para ele já bastava, em seu movimento infinito, para refletir em si a imagem da transmissão educacional formadora – naturalmente

²⁵¹ SMEED, J. W. *The role of Professor Kuckuck in 'Felix Krull'*, p. 411. “...the reader is encouraged to think of Krull's unscrupulous adaptability, his tricks and his metamorphoses in biological terms of adaptation and survival”.

²⁵² Ibidem, p. 411. Nas palavras do autor, “Kuckuck means no more than that the 'Marquis' has taken off on an 'Inspektionsfahrt', but, for the reader Krull become by implication biological prototype, suggesting above all perhaps the comparatively weak organism which survives by trickery rather than by strength”.

desde que o narrador impostor pudesse prontamente usá-la, mesmo que precária e incipientemente, tal como lhe fora transmitida até então. Assim, essa parte da “filosofia da natureza” vai se apresentando no romance com uma aura mítica de acordo com a qual – aos olhos do impostor, com indizível encantamento e gratidão – se exprimiam as mais secretas fibras da natureza, tecendo o destino do todo com uma tenacidade que, não obstante a sua complexidade, se deixava compreender a si mesma e se resolver por assim dizer meramente na pretensão de aplicação técnica do conhecimento adquirido no seio da natureza. Isso parece ter sido levado às últimas consequências, nesse romance, na representação ideal de determinadas espécies naturais extintas, inexistentes, mas encontradas dentro do Museu, local de onde, enfim, saem, para retornar como *visage* nas letras confessionais de Krull.

Levado a cabo pelo *Erzähler*, esse movimento, por meio do falso narrador, expressa a profunda penetração no domínio dos elementos histórico-míticos em sua alegoria do passado atual hoje. E o pacto filosófico do narrador impostor com esse conhecimento intermediado pelo professor Kuckuck desde o primeiro momento esfuma-se na imagem obnubilada de uma historicidade cuja extrema aptidão para sofrer mudanças ou alterações apresenta-se retroordenada de forma lógico-imanente em acordo com o que é coeterno à história entendida como estrutura global do ser. E apenas aparentemente e de forma encantadora pode-se ver superada a dualidade entre natureza e história por meio de toda a extraordinária digressão do professor diretor do Museu de História Natural de Lisboa. E sob o fascínio cósmico dessa organização lógica da vida como um todo, o impostor ao mesmo tempo em que se vê reduzido a um infinitesimal partícipe nesse movimento, pode elevar-se subjetivamente à culminância do mesmo. Ele é ferido narcisicamente pelo descentramento da sua posição operada pelo conhecimento científico, que o diminui frente ao Universo no mesmo movimento em que o engrandece, pois aquele que é diminuído igualou-se ao que é infinito quando pôde pensa-lo. O fascínio cósmico penetra fundo na alma do impostor. E isso é o que está em consonância com o esforço astuto das diversas ontologias fundamentais que acabam transparecendo imiscuídas ao delineamento do processo evolutivo do ser tal como é recolhido no discurso do professor, a fim de que o conhecimento acerca do mundo que o precedeu em centenas de milhares de anos pudesse compreender-se de antemão bem ajustado à totalidade de algo “natural”. Com que curiosidade e arrebatamento o impostor, então, aprendia sobre a vida orgânica na Terra e sobre as transformações e as íntimas ligações que possuem entre si as mais diferenciadas espécies animais. “*Mein Innerstes erfüllender Anteilnahme hörte ich diesem Manne zu*”²⁵³,

²⁵³ MANN, T. *BHFK*, p. 284-5 [269].

ele confessou, a saber, que escutava aquele homem com tamanho interesse que locupletava, que satisfazia, o seu interior. *“Ich kann die Aufmerksamkeit nicht nennen, mit der meine Seele alles, was er in der Folge noch sagte, in sich sog”*²⁵⁴, quer dizer, o confessor não pode exprimir em palavras a atenção com a qual a sua alma hauriu, sorveu tudo o que o professor ainda disse na sequência. Assim, em medida sempre intensificada, o discurso do professor provocava na sensibilidade profunda do impostor uma espécie de contato que tocava as suas fibras mais secretas até o ponto em que o marquês pareceu ascender espiritualmente a uma embriagadora imensidão de estímulos, tomado pela atração da linguagem que, para usar as palavras de Adorno, é “ao mesmo tempo interiorização e apoteose do princípio que domina a natureza”²⁵⁵. A vida seria apenas um episódio na Terra, explicava o professor com exemplos orgânicos e inorgânicos os mais diversos, localizando-os nas mais variadas eras. E, na verdade, de acordo com o critério das eras da Terra, a vida mesma não seria mais do que um efêmero episódio, conforme argumentava – *“und zwar im Maßstabe der Äonen, eine sehr flüchtig [Episode]”*²⁵⁶. A natureza, compreendida de acordo com a profusão de imagens que emergiam do discurso do professor, perseguira historicamente com o mais verdadeiro cuidado e com a mais enérgica força a sua ideia única, aparentemente instável e fixa ao mesmo tempo, *“die Idee des Zellenzusammenlebens”*²⁵⁷, a ideia da vida em comum das células, da convivência celular até chegar a uma forma multicelular superior de vida. Quanto à infinitesimal vida de Krull, ela o realoca paradoxalmente no centro da criação, daquilo de onde provém o destino. A esse respeito deveríamos lembrar as palavras de Adorno, “a verdade que expulsa o homem do centro da criação e o adverte de sua impotência fortalece, enquanto modo de comportamento subjetivo, o sentimento da impotência, incita os homens a se identificarem com ela e intensifica, com isso, o encanto da segunda natureza”²⁵⁸.

É preciso pontuar, de acordo com Lukács, que a primeira natureza seria afeita ao “sentido” das ciências da natureza, isto é, aparentemente definível em conformidade com os métodos e as leis do puro conhecimento, ela seria condensada na projeção da “postura sentimental moderna ante a natureza”²⁵⁹, postura subjetiva idealista, certamente alienada da própria natureza sobre a qual se debruça, pois jamais apreenderia a sua verdadeira substância,

²⁵⁴ MANN, T. *BHFK*, p. 285 [269].

²⁵⁵ ADORNO, Theodor. *La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidad*, p. 96.

²⁵⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 285 [270].

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 286 [271].

²⁵⁸ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 65. *“Die Wahrheit, die den Menschen aus Mittelpunkt der Schöpfung verjagt und ihn seiner Ohnmacht gemahnt, als subjektive Verhaltensweise, das Gefühl der Ohnmacht, veranlaßt die Menschen, mit ihr sich zu identifizieren, und verstärkt damit weiter den Bann der zweiten Natur”*. (ND, p. 76)

²⁵⁹ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p.64.

não obstante referi-la num compêndio de necessidades conhecidas – a primeira natureza como algo mudo e alheio aos sentidos traria o consolo (maternal) idílico para o puro sentimento do eu que se formou em sua oposição, mas ela “não é outra coisa senão a objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas”²⁶⁰. Ela expressa a imagem refletida da natureza que se perdeu, apesar de que por meio dela mantém-se firme a tendência do idealismo subjetivo de acomodá-la na historicidade à justaposição de interioridades, o que se tornaria evidente pelas trilhas filosóficas percorridas pelo cientista professor acompanhadas pelo impostor. Proliferação da vida, evolução, divisão das espécies, perfeição e descendência da figura humana, Via-Láctea, etc, tudo isso em algum momento pertenceu ao discurso de formação científica do impostor, discurso proferido pelo velho professor Kuckuck, como organização fundamental de uma fidelidade ao ser que se transforma em pertencimento ao ser. Nesse sentido, apontou Rodrigo Duarte que “na insistência do Ser enquanto transcendente à consciência salta aos olhos o caráter artificial de algo que deveria aparecer como incriado”²⁶¹. Então, por sua vez, a segunda natureza, a qual se refere Adorno nas trilhas de Lukács e como crítica à Hegel²⁶², seria uma espécie de ponto de partida para a compreensão da problemática da história natural no seio de uma sociedade plenamente “morta” e coisificada²⁶³. “A segunda natureza não possui nenhuma substancialidade lírica”²⁶⁴, escreveu Lukács, porque ela já não se oferece para um sujeito como “sentido” de uma finalidade nem como receptáculo de sua interioridade, as estruturas da segunda natureza constituem o mundo da convenção, “elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas”²⁶⁵, existem como cenário e substrato de um mundo por toda a parte aparente, criado pelos homens para si mesmos como espécie de “lar paterno”, impondo-se como evidência necessária contudo, como cárcere; “é um complexo de sentido petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade; é um ossuário de interioridades putrefatas”²⁶⁶, no qual se obtém, sobre homens e mulheres, um poder imperante e irrestrito, convertido em necessidade imutável e fora do alcance humano. Para Adorno, “aquilo que não é verdadeiramente produzido senão pelos indivíduos, ao menos no contexto funcional que eles formam, alcança para si o que é

²⁶⁰ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p. 65.

²⁶¹ DUARTE, R. *Mimesis e racionalidade*, p. 63.

²⁶² ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 296. “Olhando para o abismo, Hegel percebeu a ação principal histórica-universal, a ação do Estado, como segunda natureza, mas enalteceu aí, em uma cumplicidade infame com ela, a primeira natureza”. “*In den Abgrund blickend, hat Hegel die welthistorische Haupt- und Staatsaktion als zweite Natur gewahrt, aber in verruchter Komplizität mit ihr die erste darin verherrlicht*”. (ND, p. 350-1) Cf. especialmente DUARTE, R. *Mimesis e racionalidade*, p. 96 e ss.

²⁶³ ADORNO, Theodor. *La idea de historia natural*, p. 120.

²⁶⁴ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, p. 63.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 62.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 64.

considerado pela consciência burguesa como natureza e natural”²⁶⁷. Assim, o desenvolvimento dominante da racionalidade que representa a humanidade por sobre a natureza e por sobre os próprios homens é concebido como um processo “histórico-natural” em sentido positivo – a naturalização rasteira do que simplesmente é como é, e não diferente, está em ressonância com a ordem; racionalização de acordo com a qual a norma geral da adaptação ao esquema do espírito do mundo, a autoconservação, é ditada pelo encanto que reluz de forma ahistórica aquilo que é determinado incessantemente como sentido do mundo. A segunda natureza, coisificada junto à opacidade irrefletida do mundo plenamente convencionalizado pelos homens, desenvolveu-se numa verdadeira catástrofe²⁶⁸.

– Mas de onde vem o ser humano?, perguntou o marquês, seria verdade que ele descende mesmo do macaco? – “*Lieber Marquis, sagen wir lieber*”²⁶⁹, querido marquês, digamos antes, contestou o professor, “*er stammt aus der Natur und hat seine Wurzel in ihr*”, a saber, afirmou, que o ser humano vem da natureza e tem a sua raiz nela. Nesse momento do romance, pois, na confissão do pensamento enquanto substrato da história, transparecem macacos, porcos e ratos, além de peixes, raposas e carneiros, dentre outros animais que entram para o bestiário fantástico organizado pelo cientista. Trata-se de um momento evidentemente idealizado por Krull, o acordo com a essência da história, mas nunca até ali deveras experimentado por ele. Então, podemos perceber ou podemos cair ou saltar o buraco inexplicável do início – a origem, o princípio, cuja procedência, cujo vínculo “humano” o humano pretenderia explicar para si mesmo, com todo um sistema de linguagem e pensamento. Até aí o professor Kuckuck conduziu o impostor. E objetou, pois, que se fossem falar de parentesco entre homem e animal, se fossem falar de descendência, “*so stammt der Mensch vom Tier, ungefähr wie das Organische aus dem Unorganischen stammt*”²⁷⁰, a saber, então o ser humano descende do animal mais ou menos como o orgânico descende do inorgânico – e completou: “*es kam etwas hinzu*”, quer dizer,

algo se acrescentou.

Do nada, o algo, de onde tudo fora gerado.

É imprescindível parafrasear a esse respeito Christoph Türcke, quando se refere à “síntese” na dialética de Hegel, pois, “não se trata aqui de um milagre dentro da reflexão,

²⁶⁷ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 296. “*Was wahrhaft θέσει ein wenn schon nicht von Individuen so doch von ihrem Funktionszusammenhang erst Hervorgebrachtes ist, reißt die Insignien dessen an sich, was dem bürgerlichen Bewußtsein als Natur und natürlich gilt*”. (ND, p. 351)

²⁶⁸ DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, p. 98.

²⁶⁹ MANN, T. *BHFK*, p. 289 [273].

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 289 [274].

daquela capacidade espantosa que habilita a consciência humana à virada contra si mesma, senão, pelo contrário, de um milagre fingido, se bem que por um dos maiores feiticeiros intelectuais²⁷¹. – Ora, desde o início da recordação escrita desse encontro com o cientista e professor Kuckuck, o confessor expõe essa maravilhosa e estimulante conversa por meio de um estabelecimento narrativo dialogal, tal qual deveria ou poderia ter ocorrido na ocasião em que se encontraram os personagens no vagão-restaurante em movimento; essa seria a forma segundo a qual desejava o confessor gravar esse encontro nas suas memórias. Mas, a partir desse momento determinado-indeterminado das *Confissões*, depois que *algo* ali veio à tona, o confessor passou a deter novamente em seu texto o total controle da palavra sobre a recordação. “*Das Sein sei selbst eine solche – zwischen Nichts und Nichts*”²⁷², ele disse, o ser seria ele mesmo um tal, um algo – entre o nada e o nada. “*Das Leben, hervorgerufen aus dem Sein, wie dieses einst aus dem Nichts, – das Leben, diese Blüte des Seins, – es habe alle Grundstoffe mit der unbelebten Natur gemein, – nicht einen einsigen habe es aufzuweisen, der nur ihm gehöre*”²⁷³, quer dizer, a vida brotada do ser como este outrora brotou do nada – a vida, esta flor do ser – tem em comum com a natureza inanimada todas as suas substâncias fundamentais – mas nenhuma de suas substâncias se pode apontar que só à ela pertença. Com essas e outras sentenças é que o impostor toma para si em seu texto o espaço do diálogo e passa a expor o assunto arquitetando o tema de acordo com o material no qual estavam banhados os companheiros de jantar. E isso se apresenta, estritamente, na forma subjetiva com que o assunto é apropriado pelo confessor até o final desse capítulo preparatório à visita ao Museu, por assim dizer, em oposição à linguagem pactual do diálogo. Parece-me, entretanto, que foi já um pacto o que permitiu tal domínio irreversível. A esse respeito, poderíamos dizer, tal impulso diabólico seria o da própria linguagem rigorosamente ajustada à consciência que por si mesma estabelece uma fórmula de troca com o que se imaginaria não intercambiável e que por meio desse truque torna-se o absoluto. A sua estrutura, que acumula o conhecimento de milênios como se fosse de uma língua originária revelada, torna-se, assim, capaz de extrair completamente de si mesma, de forma “natural”, o saber a respeito do que é. Trata-se do gesto linguístico que toma sob sua pena os elementos pré-conceituais e miméticos da linguagem, aparentemente destinada a expressar o empírico. Usando as palavras de Hermann Broch, poderíamos dizer, então, que o momento de tomada uníssona da linguagem de um determinado estado histórico projetado sobre a pura essência do homem, momento que

²⁷¹ TÜRCKE, Christoph. *Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa*, p. 59.

²⁷² MANN, T. *BHFK*, p. 290 [274].

²⁷³ *Ibidem*, p. 293 [277].

vislumbramos nas *Confissões*, “é um momento extra-histórico, ele possui a certeza axiomática da experiência interna”²⁷⁴. Ele postula a sua eternidade, por assim dizer. Segundo as conhecidas lições de Adorno e Horkheimer, “o eu, sublimado num sujeito transcendental ou lógico, constituiu o ponto de referência da razão”²⁷⁵; o esclarecimento, enquanto totalidade desenvolvida, a cada novo desdobramento de si mesmo, enredar-se-ia ainda mais na mitologia. Quando o impostor interrompe para o leitor o discurso do professor e toma a palavra do diálogo em suas *Confissões* transparece o âmago de uma onisciência segundo uma construção linguística determinada, com a qual ele certamente quer lograr se confundir; ele toma em todas as suas palavras o aroma do vivente ou o aroma putrefato do já não mais vivente. – “*Aus dem Kaum-schon-Sein sei das Sein gebildet, und es verfließe ins Kaum-noch-Sein*”²⁷⁶ – o ser seria formado do que apenas-já-(é)ser e escoaria (depois) no que apenas-ainda-(é)ser.

E então, apenas no último momento dessa bem arquitetada recordação, retornam, nas *Confissões*, as palavras que aparentemente provém direto da boca do professor, encaixando-se como um todo à tomada da palavra pelo impostor, assim como o próprio homem se encaixa, portador da mais desperta sensibilidade, ele se acomoda à simpatia universal com o ser, enfim, “*zur Allsympathie*”, repetiu Kuckuck enigmaticamente. De resto, quanto a essa sentença e seu aparecimento no romance, conforme Hans Mayer, “deve ser compreendido o significado dessa peça [desse capítulo] da prosa épica alemã como o fechamento do Krull. Não por acaso tudo foi comunicado no modo conjuntivo do discurso indireto”²⁷⁷. Quer dizer, a subjetividade incorporada na pele de Felix Krull para contar a fala de alguém representa uma posição determinada do sujeito na modernidade tardia, posição, desde a primeira vista, amparada pela força dos deuses e confirmada pelo modelo mental de uma linguagem dos homens convertida em esquema de subsunção do mundo; ela própria, a subjetividade, subordinada à forma da pura conversação consigo mesmo, ao *sese conservare*. Nesse sentido, a situação do narrador onisciente e onipotente é ela própria uma das forças que articulam o sujeito e o objeto na narrativa, em tensão com a forma como ela se apresenta em pedaços ao

²⁷⁴ BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*, p. 63.

²⁷⁵ ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p. 36. “*Das Selbst, das nach der methodischen Ausmerzung aller natürlichen Spuren als mythologischer weder Körper noch Blut noch Seele und sogar natürliches Ich mehr sein sollte, bildete zum transzendentalen oder logischen Subjekt sublimiert den Bezugspunkt der Vernunft, der gesetzgebenden Instanz des Handelns*”. (DA, p. 17)

²⁷⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 294 [278].

²⁷⁷ MAYER, H. *Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull*, p. 446. “*Man sollte dies bedeutende Stück deutscher epischer Prosa als Abschluß des ‘Krull’ verstehen. Nicht zufällig wird alles in Konjuntiven der indirekten Rede mitgeteilt*”.

leitor, compondo-se permeada pelos destroços do ente, a despeito da autoimagem que faz de si narrador e extraindo as suas forças dele.

Nas *Confissões* expressivamente

“o encanto é a figura subjetiva do espírito do mundo”²⁷⁸.

E de um modo encantador o narrador quer a todo o momento fazer confundir a sua voz com aquela que fala na narrativa, na obra – pretendendo tomar para si o que não lhe é idêntico, de certa forma naturalizá-lo e subsumi-lo ao eu ou à voz do eu que eventualmente fala no romance. Entretanto, ele confessa não exatamente através de palavras ou através de todas as suas palavras o percurso em direção à catástrofe. Impelido à confissão, ele cifra o encanto mítico de uma natureza subjugada. O narrador parodia nessa obra o encanto que ela mesma traz consigo. Ele naturalmente consegue se acomodar à sua condensação num personagem confessor, crente de que os sinos da narrativa dobram justamente para a imortalidade dele. E assim ele também se descola do próprio confessor, sua criação, ainda que ele mesmo o “seja”. Um eu – inobstante condensando a multiplicidade do outro. E esse asseguramento é já o da natureza sob o jugo da linguagem hegemônica infinitamente convencida do seu arranjo por sobre a realidade social empírica. Por isso, a subjetividade na obra se encontraria no extremo das representações de Krull também através da representação de um narrador e da sua participação objetiva na composição do eventualmente representado.

O narrador das suas *Confissões* encontra-se desde o início ameaçado pela própria escritura das suas memórias que foram estendidas em direção à reconstituição daquilo que se deixou expropriar de si mesmo e com o que, não obstante, se consubstanciou e que só aparentemente pode se reconhecer pela apropriação figurada da sua vivência. Isso se perfaz como um todo de forma simplesmente mimetizada, apenas como resto do empreendimento cabal ainda não constrangido pela sua culminância, em pleno acordo com a racionalidade hegemônica, a qual se permite desfrutar pelo narrador de conhecimento. E esse desfrute significa, então, a paradoxal inserção *a contrario* do sujeito Felix Krull na sociedade. Para Marcelo Leandro dos Santos, ironicamente, “todo farsante exitoso conta com a cumplicidade social”²⁷⁹. O falsário, o inadaptado adaptado na era da adaptabilidade total, só por vezes é bandido ou inimigo social em sua vivência. Na esciçãõ da sua vida, a imagem do pacto cumpre-se não apenas com a sociedade material que evidentemente o constitui, mas com a pré-história da sua espécie. Ele logra a sua parte do leão no êxito obtido perversamente, não

²⁷⁸ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 285. “Er [der Bann] ist die subjektive Gestalt des Weltgeists”. [ND, p. 337]

²⁷⁹ SANTOS, Marcelo Leandro dos. *Constelação vital: da vida excitada à vida incitada: um ensaio sobre o pensamento de Theodor Adorno*, p. 64.

apenas descumprindo as leis mais conhecidas, mas sim cumprindo uma das leis anônimas que sustentam a exceção da sociedade burguesa plenamente regulamentada – e pelo impostor perversamente capturada fora para si. A sociedade, em seu ímpeto mais “arcaico” viveria nele. Usando as palavras de Adorno poderíamos dizer que o impostor Felix Krull, conforme a época atual, “espelha o movimento objetivo [da sociedade] de forma reflexa”²⁸⁰. No extremo da fantasia do sujeito narrador e impostor, em seu esforço habitual de conhecimento, domínio e burla da realidade social, encontramos a abstração do indivíduo sob um personagem vivo e enredado enquanto tal como objeto às malhas do todo, em pleno acordo com o comando de atividade ocidental do ato da troca e com a fagocitação da diferença degradada em nuance no interior da aparência de gozo da liberdade; também nos deparamos com uma convocação visivelmente supra-elevada e “extratemporal” de um estado que se prolonga de forma objetiva junto ao encanto de uma retro-indiferença original, cujo conteúdo solidifica a arcaica tautologia da identidade, a repetição do *topos* da antevisão ideal do sujeito e do destino da racionalidade subjetiva que reflete o cativo da identidade do eu quando o sujeito narrador se apresenta deslumbrado ante os escombros de um mundo tornado ossuário estático da natureza e ali subsume todo o existente na roda da sua estrutura ontológica própria. Então, sobretudo devemos lembrar a seguinte proposição de Adorno: “o que na arte fala – isso é o seu verdadeiro sujeito”²⁸¹. O predomínio de forças míticas diversas na construção do narrador funciona como uma espécie de asseguramento pré-original que estrutura não apenas o próprio sujeito, o narrador, mas que para além do princípio do prazer sob o qual vive o confessor e do princípio de autoconservação da espécie de acordo com o qual ele arquiteta mais profundamente seu elo íntimo junto à história do ser – estrutura-se também nesse jogo de forças míticas uma textura polifônica, particularmente negativa e crítica nas *Confissões*. Ali se pode escutar o que fala nessa obra. Referindo-se à narração do mito por parte de Thomas Mann, afirmou Lukács que “a sua profunda penetração e domínio do momento histórico-mítico exige um exterior como sentido da narração, como referência ao hoje”²⁸². A esse

²⁸⁰ ADORNO, T. *Sobre a relação entre sociologia e psicologia*, p. 124. “Zeitgemäß sind die Typen, die weder ein Ich haben noch eigentlich unbewußt handelt, sondern reflexartig den objektiven Zug widerspiegeln”. (VSP, p. 83)

²⁸¹ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 229. “Der Sprachcharakter der Kunst führt auf die Reflexion, was aus der Kunst rede; das eigentlich, der Hervorbringende nicht und nicht der Empfangende, ist ihr Subjekt. Überdeckt wird das vom Ich der Lyrik, das für Jahrhunderte sich einbekennte und den Schein der Selbstverständlichkeit der poetischen Subjektivität zeitigte. Aber sie ist keineswegs mit dem Ich, das aus dem Gedicht redet, identisch”. [ÄT, p. 254]

²⁸² LUKÁCS, Georg. *Thomas Mann e a tragédia da arte moderna*, p. 204. “Denn sein so ausführliches Erzähltwerden, mit so tiefem Eingehen auf das Historisch-Mytische und mit ständigem Aufheben dieses Eingehens, forrdery ein solches Außen als Sinn des Erzähltwerdens, als Bezogenheit auf heute geradezu heraus”. (Die Tragödie der modernen Kunst, p. 57)

respeito poderíamos dizer que os momentos cruciais da realidade social penetram na obra, sobretudo transformados em imagens coletivas. – “Tal *imagerie* é a forma atual do mito que exprime de forma cifrada o social”²⁸³, escreveu Adorno, referindo-se à concepção de Benjamin das imagens dialéticas. “Os mitos são tais imagens em sentido estrito, pois a metamorfose do social em um interno e aparentemente atemporal torna-o falso. A *imagerie*, literalmente compreendida e aceita, é falsa consciência necessária”, completou Adorno, para quem “os choques da arte, afeitos a tal *imagerie*, gostariam especialmente de fazer explodir aquela inverdade. Por outro lado os mitos da modernidade são a verdade, na medida em que o próprio mundo ainda é o mito, o contexto de ofuscação arcaico”²⁸⁴. Seria importante citar as palavras de Thomas Mann, para quem o mito reside na “nascente profunda dos tempos”, lá onde “está em casa e forma as arqui-normas [*die Urnormen*] e as arqui-formas [*die Urformen*] da vida”²⁸⁵. Para Mann, “a vida enquanto citação, a vida no mito, é uma espécie de celebração; na medida em que é a presentificação, ela se torna ação solene, consumação por meio de um celebrante do que está prescrito, cerimônia, festa. O sentido da festa não é o retorno como presentificação?”²⁸⁶ A festa como espécie de supressão do tempo, uma superação e uma ação solene. Parece-me que seria isso o que o impostor busca no seio do Museu de História Natural. A relação explícita com essas forças míticas certamente se estabelece desde o início de acordo com um propósito conduzido sob o beneplácito do narrador, estando tais forças já vencidas ou convencidas pelo benefício da linguagem, da palavra do narrador impostor, cuja subjetividade se encontra amparada nelas de modo mais evidente do que a própria aparência de tais forças no objeto que o narrador “produz”.

Assim, o caminho traçado por entre as linhas, os rastros das trilhas deixadas pelo confessor apontam para a matéria ancestral de acordo com a qual foi se consubstanciando temporalmente no íntimo do narrador um eu que, meramente sob a forma da regressão

²⁸³ ADORNO, T. *Sobre a relação entre sociologia e psicanálise*, p. 135.

²⁸⁴ Ibidem, p. 135. “Solche *imagerie* ist die gegenwärtige, Soziales verschlüsselnde Gestalt des Mythos; Benjamins Konzeption der dialektischen Bilder wollte sie theoretisch durchdringen. Mythen sind es im strengen Sinn. Denn die Verwandlung des Gesellschaftlichen in ein Inwendiges und scheinbar Zeitloses macht es unwahr. Die *imagerie* ist, wörtlich verstanden und akzeptiert, notwendiges falsches Bewußtsein. Die Schocks der Kunst, die solcher *imagerie* gelten, möchten nicht zuletzt jene Unwahrheit zur Explosion bringen. Andererseits sind die Mythen der Moderne soweit die Wahrheit, wie die Welt selber noch der Mythos, der alte Verblendungszusammenhang ist”. (VSP, p. 92)

²⁸⁵ MANN, T. *Freud e o futuro*, p. 71. “Die Urgründe der Menschenseele sind zugleich auch Urzeit, je Brunnentiefe der Zeiten, wo der Mythos zu Hause ist und die Urnormen, Urformen des Lebens gründet”. [FZ, p. 514]

²⁸⁶ Ibidem, p. 75. “Das zitathafte Leben, das Leben in Mythos, ist eine Art von Zelebration; insofern es Vergegenwärtigung ist, wird es zur feierlichen Handlung, zum Vollzuge eines Vorgeschiedenen durch einen Zelebranten, zum Begängnis, zum Feste. Is nicht der Sinn des Festes Wiederkehr als Vergegenwärtigung?” [FZ, p. 518].

mimética, a saber, da ilusão de apoderar-se imediatamente do múltiplo, dominou a forma do romance e viu-se amparado nele junto à mínima reflexão especular necessária para criá-lo, e de fato “criando-o”, de acordo com a sua fantasia de onipotência muito bem ancorada dentro dessa redoma, na qual, contudo, ele mesmo deixa-se permanecer auto-encantado, preso à própria esfera de seu encantamento como um elemento, a fim de que, também como coisa, o narrador, e não mais como a representação própria da subjetividade, a si mesmo deixasse tomar parte na obra – tornando-se um fragmento subjetivamente dilacerado daquilo que no exercício da sua escritura ele pensa em si dominar, enquanto que a reflexão sobre o que deveras fala como sujeito nesse romance conduz, então, a *mímesis* à expressão do que não é demonstrável sob o jugo da presença do imediatamente vivo: o enigma da transitoriedade – na qual os traços de uma proto-história natural aparecem como as marcas concretas de uma dinâmica histórica metamorfoseada em alegoria – que apenas puderam advir sob a forma da totalidade inacabada das *Confissões*. Assim, pois, “enquanto coisas as obras de arte se tornam antíteses da não-essência [*Unwesen*] reificada”²⁸⁷.

Isso conduz, então, especialmente, a sua expressão para um momento, a visita de Krull ao Museu de História Natural de Lisboa, ocasião na qual o seu cicerone foi nada menos que o próprio diretor do Museu, o professor Kuckuck.

O Museu de História Natural de Lisboa, na rua da Prata, fica a poucos passos da rua Augusta. A fachada é simples, sem escadarias, sem colunatas. Entra-se e antes de passar pela borboleta perto da qual o porteiro está sentado a uma mesa coberta de fotografias e cartões-postais, ficamos surpreendidos com a largura e profundidade do saguão que saúda o visitante com uma comovente imagem da Natureza. Vê-se mais ou menos no meio uma construção semelhante a um palco, com chão relvado, no fundo uma mata densa, em parte pintada, em parte formada de verdadeiros troncos e folhagens. Diante dele, como se acabasse de emergir dali, posta-se no gramado, de pernas esbeltas e unidas, um cervo branco, coroadado de galhada ampla, digno e ainda assim vigilante e arisco. Com orelhas estendidas para os lados, debaixo da galhada virada para diante, contempla o visitante com olhos afastados, brilhantes, calmos mas atentos.²⁸⁸

²⁸⁷ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 255. “...nur als Dinge werden die Kunstwerke zur Antithesis des dinghaften Unwesens“. [AT, p. 230]

²⁸⁸ MANN, T. *CIFK*, p. 301. “Das Museu Ciências Naturaes von Lissbon, in der Rua da Prata gelegen, erreicht man von der Rua Augusta aus in wenigen Schritten. Die Fassade des Hauses ist unscheinbar, ohne Frei-treppen-Aufgang, ohne Säulenportal. Man tritt eben ein und findet sich sogleich, noch vor dem Durchschreiten der Drehsperre, bei der der Geldeinnehmer seinen mit Photographien und Ansichtskarten ausgestatteten Tisch hat, überrascht von der Weite und Tiefe der Vorhalle, die den Besucher bereits mit einem das Gemüt ergreifenden Naturbilde begrüßte. Man erblickte nämlich ungefähr in ihrer Mitte einen bühnenartigen Aufbau mit grasigem Boden, in dessen Hintergrund ein Waldesdickicht, teils gemalt, teils wirklich aus Stämmen und Laub bestehend, dunkelte. Davor aber, als sei er eben daraus hervorgetreten, stand im Grase auf schlanken, enggestellten Beinen ein weißer Hirsch, hochgekrönt mit auslandendem Geweih aus Schaufeln und Spießen, würdevoll und zugleich wachsam-flüchtig von Ansehen, die Öffnung der seitlich gespannten Ohren unter dem Geweih nach vorn gewandt, aus weit auseinanderliegenden und glänzenden, zwar ruhigen, aber aufmerksamen Augen dem Eintretenden entgegenblickend“. (BHFk, p. 319)

O marquês, ao entrar no Museu de História Natural, deparou-se imediatamente com a imagem daquele solitário animal selvagem. No saguão de entrada, deixou-se já plenamente contagiado pelo caráter legendário que emanava daquele ser empalhado, cujos olhos calmos e atentos contemplavam o visitante, tanto quanto o visitante poderia ter os seus próprios olhos fixados naquela figura. Esse encontro surpreendente e fascinante e o que a partir dele se seguiu talvez pudesse permitir em algum momento enxergar para além de si – e, por exemplo, eventualmente conduzir o passeio pelo resguardado seio materno da natureza, no submundo preservado da humanidade, conduzir para os escuros movimentos de algumas conhecidas cenas de *La jetée*, de Chris Marker, agônicas e desesperançosas, mas que em *Felix Krull* se apresentariam faceiramente²⁸⁹. Pois, trata-se literalmente do encontro com “a imagem do passado que a história transforma em coisa sua”²⁹⁰ trazendo consigo um índice misterioso, conforme escreveu Benjamin. – Admirado com a imagem do cervo, o impostor demorou a se dar conta de que o Sr. Hurtado, assistente do professor Kuckuck, estava a sua espera. Ali eles conversaram um pouco sobre a constituição daquela espécime, que de modo gracioso recebia a todos os que visitavam o Museu. O impostor procurou mostrar desde as suas primeiras palavras a propriedade do conhecimento que adquirira com grande interesse. Podemos dizer certamente que ele estava muito bem preparado para aquela visita. Ele disse, procurando expressar dignidade, num tom de absoluta deferência, disse que venerava a natureza em todas as suas ocorrências, em todos os seus caprichos – “*ich verehere die Natur in allen ihren Einfällen*”²⁹¹. E o Sr. Hurtado permitiu – com um gesto sorridente, antes de levar o marquês ao encontro do professor, que os aguardava, e antes de iniciarem a expedição pelas imagens arcaicas da história natural organizada cronologicamente – permitiu que o marquês se dirigisse para mais perto da magnífica figura do animal, para observá-lo – “*der prächtigen Tiergestalt, um sie, die glücklicherweise nicht wirklich flüchtig werden konnte, recht aus der Nähe zu betrachten*”²⁹² – a fim de contemplar o animal que felizmente não poderia fugir.

²⁸⁹ Agradeço à professora doutora Ana Lisboa de Mello e ao amigo doutor André Brayner de Farias a indicação de dois contos cujo tema conduz à formação de uma constelação junto à visita do impostor Krull ao Museu e às recordações das espécies extintas em *La Jetée*, são eles *Axolotl*, de Julio Cortázar e *O búfalo*, de Clarice Lispector, nos quais os personagens travam relações decisivas em encontros encantadoramente narrados com animais vivos, ainda que presos.

²⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*, (Tese II), p. 223. “*Es schwingt, mit andern Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit. Mit der Vorstellung von Vergangenheit, welche die Geschichte zu ihrer Sache macht, verhält es sich ebenso. Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird*”.

²⁹¹ MANN, T. *BHFK*, p. 321 [303].

²⁹² *Ibidem*, p. 320 [302].

Essa figura estática da natureza pareceu se acomodar perfeitamente às explicações daquela simpatia universal que encantou o impostor – uma imagem de acordo com a qual, poderíamos dizer com Adorno, “a natureza transforma-se em uma alegoria irresistível do aprisionamento”²⁹³.

Então, o marquês e o Sr. Hurtado foram ao encontro do professor Kuckuck e os três iniciaram o passeio que viria a satisfazer a singular sensibilidade para as características da vida, (“*der Sinn für die Charaktere des Lebens*”²⁹⁴) que o impostor regozijava-se em possuir. Agradava-lhe a distinção que ele merecia frente aos outros visitantes que não eram conduzidos pela administração da instituição, nem recebiam instruções históricas e propedêuticas sobre as mais diversas figuras que ali brotavam do regaço da natureza. O marquês admirou-se com conchas provindas das camadas inferiores da Terra, apodrecidas há milhões de anos, as quais exibiam uma elaboração interna minuciosa e corroboravam a arte detalhista da natureza em tempos tão remotos. Confessou o impostor que a postura controlada e gentil que assumiu ao ser apresentado a um sáurio do mar, por exemplo, (esse réptil em formato de peixe cujo modelo de cinco metros de comprimento nadava num tanque de vidro com água) estava amparada, a sua postura, pela comovente ideia de que tudo o que vinha presenciando ali significava apenas os primeiros impulsos, ainda que dotados de dignidade própria, ainda eram as tentativas prévias da natureza, num movimento que progrediria vindo em sua direção, ou seja, na direção do ser humano. O impostor em cada sala que visitava via-se levado por uma torrente de imagens. Dinossauros, tatus gigantes, tigres de dentes de sabre, esses animais muito antigos estavam ali representados com máxima acuidade pelo pensamento humano e assim também estavam imantados pelos progressos e ciclos de uma cadeia alimentar cada vez mais rígida, diante da qual todas essas três espécies, por exemplo, acabaram se vendo rejeitadas pela natureza; apesar dela eventualmente ter cuidado ou protegido ambas em sua disputa e cumplicidade existencial, num passado longínquo, ela também os abandonou. “*Was denkt die Natur sich?*”²⁹⁵, interpelou a si mesmo o confessor, o que pensa a natureza de si mesma? – “*Sie denkt sich gar nichts, und auch der Mensch kann sich nichts bei ihr denkt, sondern sich nur verwundern über ihren tätigen Gleichmut*” – e também a si mesmo respondeu, a saber, que a natureza não pensa coisa alguma de si mesma e também o ser humano não tem nada o que pensar em relação a ela, apenas pode admirar-se com a sua ativa equanimidade natural. Depois, foram ainda apresentados ao marquês o

²⁹³ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 296. “*Natur wird zum unwiderstehlichen Gleichnis der Gefangenschaft*”. (ND, p. 351)

²⁹⁴ MANN, T. *BHFK*, p. 322 [303].

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 325 [306].

mamute, que também já não existe, o rinoceronte, alguns lêmures, o tásio e o macaquinho da noite. Este último, o impostor confessou ter guardado para sempre em seu coração. E também confessou, “*die Natur schien zum Lachen reizen zu wollen mit diesen Frätzchen; ich aber enthielt mich sogar des Lächelns bei ihrem Anblick*”²⁹⁶, o que quer dizer que, a natureza parecia querer provocar sorrisos com essas criaturinhas; mas o confessor conteve o sorriso ao vê-las, pois nitidamente algo transitava finalmente delas até ele, conforme ele escreveu, “*denn gar zu deutlich lief es bei ihnen allen schließlich auf mich hinaus*”.

Podemos afirmar que é precisamente como contestação desse sentido aparentemente equânime e progressivamente dado como destino, que o conteúdo histórico-filosófico do material estético recolhido na obra das *Confissões do impostor* tende a se expressar como estofado privilegiado para a apresentação da crítica da ideia de história natural, tal como é pensada por Adorno desde a crítica dialética à ontologia fundamental e às pretensões desta em solucionar, mediante uma totalidade de sentido abarcadora e idealista, a oposição entre natureza e história, ontologicamente colocando-se acima dessa divergência por meio de uma “metafísica falsamente ressuscitada” – essa metafísica que “permite transpor à vontade o que é historicamente determinado para o cerne de invariantes e encobrir filosoficamente a visão vulgar para a qual as relações históricas se apresentam na época mais recente como naturais”²⁹⁷. Nesse sentido, para Marc Jimenez, o problema para a crítica dialética negativa “consiste em desmontar e denunciar os procedimentos para os quais a ideologia encerra o pensamento no universo de um discurso fechado”²⁹⁸. Para a compreensão do histórico em sua extremidade como um natural ou para a compreensão da natureza aparentemente mais profunda como um histórico, numa dialética extrema que não encontra apaziguamento no ter vindo a ser da realidade imediata, não se trata de remontar a uma intenção de síntese entre métodos naturalistas e históricos, nem de extrair um sistema para as relações histórico-naturais entificando isso para o jogo ontológico. Conforme apontou Adorno, “o que se trata não é lograr construções de modelos históricos por épocas, mas alcançar ver a facticidade histórica em sua mesma historicidade como algo histórico-natural”²⁹⁹, não como estrutura geral de explicação do mundo que deve desembocar no presente do indicativo do verbo ser,

²⁹⁶ MANN, T. *BHFK*, p. 325 [306].

²⁹⁷ ADORNO, T. *Dialética negativa*, p. 297. “*Das erlaubt dann, historisch Bestimmtes nach Gefallen in Invarianz zu transponieren und die vulgäre Ansicht philosophisch zu bemänteln, der geschichtliche Verhältnisse, wie einst als gottgewollte, so im neueren Zeitalter als natürliche sich präsentieren: eine der Versuchungen zur Verwesentlichung des Seienden*”. (ND, p. 352)

²⁹⁸ JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, p. 120.

²⁹⁹ ADORNO, T. *La idea de historia natural*, p. 127-8.

“mas tão somente como interpretação da história concreta”³⁰⁰ – trata-se, então, de uma mudança de perspectiva que recorre à ruína, à transitoriedade e à descontinuidade como imagens temporais decisivas para a compreensão concreta da história, como pontos profundos nos quais convergem história e natureza, sem antecipar a história natural como unidade, mas apresentando-a como enigma. Sabemos, de acordo com Adorno, e conforme o que apontou Benjamin³⁰¹, que a tragédia da história configurada num cenário se mostra como escritura e, na alegoria, a expressão particular dos rostos moribundos da história, a sua face hipocrática, encontra-se ante os olhos do observador como ruína, paisagem primordial cristalizada, congregando-se em torno da facticidade histórica concreta. A ideia de história natural, então, ao contrário da visagem lógica eventualmente permitida dentro do Museu e pelo Museu de História Natural, trataria de despertar o cifrado proto-histórico junto à ruína ou transitoriedade do próprio terreno, que enquanto descontinuidade movediça carrega em si a história com os traços da natureza emudecida, cadavérica. “No pensamento radicalmente histórico-natural todo ente se transforma em escombros e fragmento, num calvário no qual há de encontrar a significação, e no qual se juntam natureza e história”.³⁰² A esse respeito, “o caráter enigmático das obras de arte permanece intimamente ligado à história” – e “o seu conteúdo não é solúvel na ideia, mas extrapolação do insolúvel”³⁰³.

Agora, certamente já não seria pertinente nomear cada um dos animais que foram expostos ao impostor de acordo com o funcionamento científico bem acomodado à resolução das contradições do mundo empírico. Tampouco seria pertinente discorrer acerca do mesmo olhar estático que naquela visita provinha dos humanos primitivos, muito bem instalados em cavernas no subsolo do Museu, selvagens, em grupos, caçando ou controlando o fogo – e que também foram encontrados pelo impostor em ressonância com o seu mecanismo próprio de jamais encontrar ninguém, porque na verdade eram tais primatas quem o impostor realmente procurava, como confessa, e os quais o professor Kuckuck prometeu e cumpriu apresentá-los, entregá-los para o fascínio daquele que se considerava o representante dessa espécie. Então, o embuste no caráter estático desses olhares é justamente aquilo de que é necessário se desembaraçar no discurso confessional do impostor, a fim de que a sua articulada linguagem de confessor se deixe evidenciar como expressão do horror primitivo que ela evoca, o horror

³⁰⁰ ADORNO, T. *La idea de historia natural*, p. 122.

³⁰¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*.

³⁰² ADORNO, T. *La idea de historia natural*, p. 127.

³⁰³ ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 186. “*Der Rätselcharakter der Kunstwerke bleibt verwachsen mit Geschichte*”. “*Der Gehalt ist nicht in die Idee auflöslich sondern Extrapolation des Unauflöselichen*”. (ÄT, p. 166 e 177).

de um mundo que não se esvaneceu meramente. Assim fica menos espessa a nebulosa distância que a voz narrativa da impostura procurou percorrer logicamente da pré-linguagem até a linguagem absolutamente fixada – como que presa num olhar do qual só retorna para si o previamente pensado, não obstante dissolver-se, tal linguagem, no lugar de onde proveio. Aí exsurge negativamente, da obra das *Confissões*, o seu momento de ruinação, de transitoriedade, expressão de uma linguagem própria, inconfundível com os triunfos confessionais do impostor. Trata-se do rosto plangente da obra, a linguagem que expõe o mítico arcaico subjacente no mesmo instante em que o oculta.

Abandono

O fechamento desse trabalho não coincide com a última cena do livro acerca do qual pretendeu analisar. Também ao longo da análise muitas cenas do romance em questão foram deixadas à margem, na medida em que a crítica estética negativa pretendia se desenvolver ou parecia escrever a si própria. Então eu gostaria, finalmente, de apontar um ou outro aspecto do que faltou, por assim dizer – e isso ainda como uma espécie de “modelo”, no sentido adorniano, de tema que inexistente sem as suas variações próprias e que se apresenta em constelação. Muito importante teria sido para essa análise se debruçar também sobre o momento em que o impostor engana uma banca de médicos militares, a fim de escapar do serviço militar obrigatório. Nessa ocasião, que exigiu uma preparação racional absolutamente instrumental, um estudo aplicado de uma determinada doença, qual seja, a epilepsia, e alguns ensaios dramáticos a fim de sugerir os sintomas decisivos para os médicos com irrestrita perfeição e sem transparecer absolutamente o fingimento, Felix logrou com louvor liberar-se do serviço militar obrigatório, na época que antecedia a Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, outra coisa interessante, além do jogo típico em Thomas Mann com a doença e o encanto, foi o fato de que Felix precisou deslocar-se até a fronteira do Império, a fim de realizar tal exame de inspeção. Então poderíamos ter percebido já nessa ocasião a importância de levar-se até o limite uma ideia plenamente amparada pelo auspício de uma vida de pleno gozo. Também mereceria eventualmente melhor e mais acurada análise as duplicidades que se constituem ao longo do romance, tais como um casal de irmãos contemplados por Felix em Frankfurt, quando estavam na sacada de seu quarto de hotel e o impostor flanava pelas ruas dessa cidade. Essa cena poderia, outrossim, conduzir a análise do personagem narrador para a exploração do caráter andrógino da sua figura. Também a esposa e filha do professor Kuckuck, ambas seduzidas pelo marquês, mereceriam uma análise no que se refere à constituição narrativa de duplicidades. A filha do professor chamava-se Zouzou e também poderia formar um par com a namorada que o marquês impostor teve que abandonar para que o marquês autêntico ficasse com ela, pois essa namorada, que era atriz, chamava-se Zaza, e numa conhecida e intrigante cena, o impostor comete o ato falho, já em Lisboa, de chamar Zouzou de Zaza. Além disso, o romance abandona o leitor depois que o marquês beija Zouzou e esse gesto é flagrado pela mãe, a dona Maria Pia, motivo pelo qual ela reprime a ambos e chama o marquês para uma conversa particular, na qual não se pode ao certo saber se ambos apenas se beijaram ou se realmente vieram a ter uma relação sexual na casa do professor Kuckuck. Mas ainda antes disso, frisando que as relações de sedução são a todo o momento estabelecidas pelo impostor, teria sido interessante analisar as relações sexuais que ele teve na

sua cidade natal e em Frankfurt, principalmente, analisando como aconteceu em sua vida o relacionamento com a prostituta Rozsa, talvez aproximando a confissão dessas recordações de algumas passagens benjaminianas. Também a relação sexual com Diane Philibert, em Paris, quando Armand entrou na suíte da escritora e ofereceu a ela o seu corpo divinal, poderia ter mobilizado uma interessante discussão estética, eventualmente procurando nas charadas da escritora sobre o belo e o erótico uma espécie de objeto de apropriação pelo espírito. Mas voltando para Lisboa, nessa última estação na qual podemos ainda vislumbrar o impostor Felix Krull no romance, mereceria também uma abordagem profunda o momento em que o marquês junto com a família do professor e mais o assistente Sr. Hurtado comparecem na festa popular que é a tourada, na qual o impostor encanta-se pelos movimentos e astúcias do toureiro Ribeiro. O impostor indica, antecipando alguma coisa que deixou de vir à tona, numa das últimas recordações que deixa registrada, ter reencontrado o mesmo Ribeiro em outra ocasião, quando este portava outro nome e estava em outro papel na vida. Isso, pois, se remeteria à saída do impostor de Lisboa e a sua ida para a América do Sul. Mas já não sabemos como isso acontece. Sabemos apenas que as relações do *Erzähler* com a América do Sul, especialmente com o Brasil, provém de uma ligação sanguínea materna e que determina a própria forma como Thomas Mann enxergou a si mesmo desde a infância e como alimentou o seu imaginário através de algumas histórias contadas pela sua mãe, que apesar de ter nascido no Brasil foi com poucos anos levada para o norte da Alemanha, local no qual precisou recalcar a sua língua materna, ainda que tenha transmitido para seus filhos um infinito complexo de imagens acerca das suas origens. Eventualmente isso poderia estar presente no desenvolvimento das aventuras de Felix Krull, condensadas na escrita das suas memórias. Sabemos, pelas anotações e estudos preparatórios para a criação desse romance, que além de Buenos Aires, o Rio de Janeiro teria sido uma das estações nas quais o impostor desfrutaria da aristocracia do dinheiro da qual foi um falso beneficiário. Mas, se não se trata nesse momento de meramente listar os trechos recordados, inventados e registrados pelo impostor, trechos que também poderiam ter sido analisados nesse trabalho a fim de eventualmente satisfazer uma melhor compreensão desse romance inacabado, também não se trata de especular sobre o destino desconhecido do narrador de acordo com as prévias intenções do *Erzähler*. Antes, seria preciso aceitar como verdade a unidade estilizada da existência do impostor Felix Krull, narrador confessor cuja existência própria dissolve-se numa totalidade inacabada de um romance apresentado como a primeira parte de uma sequência que se sabia que não viria à tona. Vejo-me, nesse sentido, diante de uma espécie de continuação *ad infinitum* que torna

não apenas a obra em questão um tema com múltiplas variações possíveis, mas que parece também deixar retornar incessantemente na análise dessa obra um sustentáculo aberto para variações internas, que terminam por permitir reconstruir ou recriar esteticamente os pontos mais fundos do romance. Isso, pois, transfigurou-se em matéria prima para a composição específica deste ensaio, enquanto um exercício literário que se estabelece entre relações filosóficas concretas, mas não meramente esquemáticas com o material que serve de suporte para a expressão da não-identidade da obra em relação ao previamente ou posteriormente pensado, compreendendo-se tal expressão como um movimento amplo e incessante por entre conceitos e imagens, sem se resguardar seguramente neles a representação problemática dos movimentos e contradições da sociedade. A esse respeito, a análise ensaística que foi desenvolvida nesse trabalho de forma alguma cogitou esquivar-se às problemáticas mais fundamentais da teoria do conhecimento, problemáticas que retornam privilegiadamente na estética, apontando para os elementos que deixaram de ser evidentes na experiência do objeto. Conhecimento que não é conhecimento do objeto pelo sujeito, mas antes forma de conhecimento. As consequências desses problemas, podemos dizer *en passant* com Adorno, desembocam no conteúdo de verdade das obras de arte. Mas a frágil consciência a respeito daquilo que eu pude realizar a título de expressão do choque provocado pela obra não se sobrepuja ao abalo que a própria obra, indiferente à análise que dela se faz, insiste em provocar. O que persiste, fiel à forma da inervação estética, são os momentos negativos, ou seja, os momentos dialéticos dessa experiência que resistem à unidade. É assim que, tomado pelas ranhuras e pela arquitetura das *Confissões do impostor*, este ensaio procurou participar do processo de acordo com o qual a indignância do mundo dificilmente se exprime, mas não desaparece – procurando impelir para além de si a reflexão literária e filosófica e a análise imanente da obra, que permanece extremamente tênue neste ensaio. Seu ponto de fuga, seu abandono, que é o abandono do *Erzähler* e também o meu abandono, está sub-repticiamente ligado à falta de proteção com que essa obra de arte se apresenta ao mundo, como um fragmento de época. E a confiança que me permitiu explorar algumas facetas do estado de espírito presente nas *Confissões do impostor* é a mesma com a qual eu me entreguei a essa obra.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1970. [versão eletrônica pirateada]
- _____. “Charakteristik Walter Benjamins”. In: *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft*. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 238-253.
- _____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. “Der Essay als Form”. In: *Noten zur Literatur I*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958, p. 9-49.
- _____. *Drei Studien zu Hegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- _____. “Fantasia sopra *Carmen*: for Thomas Mann on his eightieth birthday, in warmest admiration”. In: *Quasi una Fantasia: essays on Modern Music*. Trad. Rodney Livingstone. London/New York: Verso, 1992.
- _____. *Introdução à sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Unesp, 2008.
- _____. *Kierkegaard: construção do estético*. Trad. Álvaro Valls. São Paulo: Unesp, 2010.
- _____. “La idea de historia natural”. In: *La actualidad de la filosofía*. Trad. José Tamayo. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991, p. 103-135.
- _____. *La actualidad de la filosofía*. Trad. José Tamayo. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- _____. *La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidade*. Trad. Justo Corral. Madrid: Tauros ediciones, 1987.
- _____. *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
- _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Galeão e Idalina Silva. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria helena Ruschel. Pretópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. “Sobre a relação entre sociologia e psicologia”. In: *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Trad. Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2015.
- _____. “Sociedad”. In: *Epistemología y ciencias sociales*. Trad. Vicente Gómez. Valência: Univeresidad de València, [s/d].
- _____. “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman”. In: *Noten zur Literatur I*. Berlin und Frankfurt am Main, 1958, p. 61-72.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

- _____. *Três estudos sobre Hegel*. Trad. Ulisses Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013.
- _____. “Über epische Naivität”. In: *Noten zur Literatur I*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958, p. 50-60.
- _____. “Zu einem Porträt Thomas Manns”. In: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965, p. 19-29.
- _____. “Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie”. In: *Soziologische Schriften I*, Gesammelte Schriften, Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, p. 42-85.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. [versão eletrônica pirateada].
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____; Mann, Thomas. *Briefwechsel 1943-1955*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.
- _____; Mann, Thomas. *Correspondência: 1943-1955*. Trad. Nicolás Gelormini. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Silvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Estado de exceção*. Trad. Araci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo, 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 1990.
- ALAMEDA NIETO, Irene. *Escribir en la pós-guerra: la novela neopicaresca en la literatura europea (1942-1963)*. 2004. 347f. Tese (Doutorado em Filosofia)-School of Arts and Sciences, Columbia University, 2004.
- ALMEIDA, Jorge Miranda; VALLS, Alvaro. *Kierkegaard*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Saraiva de Bolso, 2012.
- _____. *Sobre a modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMER, Franklin. *O pensamento europeu moderno, v. I*. Trad. Maria Albery. Lisboa: Edições 70, 2002.
- _____. *O pensamento europeu moderno, v. II*. Trad. Maria Albery. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BAKHTIN, Mikahil. “Formas do tempo e do cronotopo no romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras escolhidas, I*, Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108-113.

_____. “A capacidade mimética”. In: *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

_____. “A obra de arte da era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas, I, Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. “Destino e caráter”. In: *Escritos sobre linguagem e mito*. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Dus Cidades; Ed. 34, 2011, p. 89-100.

_____. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas, I, Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

_____. “Luís Felipe ou o *interieur*”. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 59-61.

_____. “O *interieur*, o rastro”. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 247-262.

_____. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas, I, Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. “Para uma crítica da violência”. In: *Escritos sobre linguagem e mito*. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Dus Cidades; Ed. 34, 2011, p. 121-156.

_____. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre linguagem e mito*. Trad. Suzana Lages. São Paulo: Dus Cidades; Ed. 34, 2011, p. 49-74.

_____. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas, I, Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234.

_____. *Über der Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 691-704. [versão eletrônica pirateada].

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido de desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita - I: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORGES, Jorge Luís. “Pierre Menard, autor do Quijote”. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

BORGES, Maryson. “Arquitextualidade e interdiscursividade no romancenneopicaresco Confissões do impostor Felix Krull, de Thomas Mann”. *Graphos*, v. 12, n. 2, 2010, p. 107-116.

BROCH, Hermann. “Espírito e espírito de época”. In: *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014, p. 49-74.

_____. *Os sonâmbulos I: Pasenow ou o romantismo: 1888*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011.

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad, Ernesto Sampaio. Lisboa: Veja, 1993.
- CABRERA, Honatan Fajardo. “Noche em el espejo”. In: SOUZA, R. T. et all (Orgs.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, p. 230-247.
- CACHOPO, João Pedro. “Da verdade da aparência á do enigma: para uma reavaliação contemporânea da estética de Adorno”. *Artefilosofia*, n. 13, p. 89-105, 2012.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CANETTI, Elias. *Festa sobre as bombas: os anos ingleses*. Trad. Markus Lasch. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- _____. “O ofício do poeta”. In: *A consciência das palavras*. Trad. Sérgio Tellaroli, 1990.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História concisa da literatura alemã*. São Paulo: faro editorial, 2013.
- CARVALHO, Salo de. *Antimanual de criminologia*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad Maria de Lourdes Menezes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CHACON, Vamireh. *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- CHAVES, Ernani. “Fantasia sopra Carmen: Adorno e Nietzsche”. In: DUARTE; SAFATLE (Orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: associação editorial Humanitas, 2007.
- CLÍMACO, Marco Antônio. “O enigma da personalidade goetheana, sua apropriação e mimetização nos ensaios sobre Goethe e no romance Carlota em Weimar, de Thomas Mann” *Revista de Letras*, São Paulo, v. 52, n. 1, 2012.
- COCTEAU, Jean. *Thomas, o impostor*. Trad. Marcia Vinci de Moraes. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. “Notas sobre o romance contemporâneo”. In: *Obras críticas 2*, (Org. Jaime Alazra-ki) Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: 1999.
- _____. “Situação do romance”. In: *Obras críticas 2*, (Org. Jaime Alazraki) Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: 1999.
- _____. *Teoria do túnel*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- COUTRIM, Érica de Cássia Modesto. *Memórias póstumas de Brás Cubas e Confissões do impostor Felix Krull: autobiografias ficcionais sobre o fracasso da vida burguesa*. 2008. Dissertação, (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.
- DA PONTE, Lorenzo. *Mozart Don Giovanni*. Trad. José Antônio Pinheiro Machado. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Cnhaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- _____. *Dizer o que não se deixa dizer*. Chapecó: Argos, 2008.

_____. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. “Sobre o conceito dialético de esclarecimento”. In: TIBURI, M.; DUARTE, R. (Orgs.). *Seis leituras sobre a Dialética do Esclarecimento*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2009, p.13-26.

_____. “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno”. *Artefilosofia*, n. 7, 2009, p. 31-40.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FERRI, Enrico. *Os criminosos na arte e na literatura*. Trad. Dagma Zimmermann. Porto Alegre: Ricardo Lenz, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 13ª Ed. Trad.: Laura Fraga Sampaio, São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Denise de Almeida. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. *Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*.

_____. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010, 9. Ed.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 33ª Ed. Trad.: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2007.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Para uma dialética da alteridade: a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Theodor Adorno*. 2001, 206 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, v. 1. Trad. Jayme Salomão. 2ª ed., Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. *A interpretação dos sonhos*, v. 2. Trad. Jayme Salomão. 2ª ed., Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. “A negação”. In: *Obras completas*, v. 16, (1923-25). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2011.

_____. “A sutileza de um ato falho”. In: *Obras completas*, v. 18, (1930-36). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2010.

_____. “A Thomas Mann em seu 60º Aniversário”. In: *Obras completas*, v. 18, (1930-36). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2010.

_____. “A transitoriedade”. In: *Obras completas*, v. 12 (1914-16). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

- _____. “As resistências à psicanálise”. In: *Obras psicológicas completas*, v. XIX (1923 - 1925). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1969.
- _____. “Conferências introdutórias sobre psicanálise. Conferência XVIII”. In: *Obras psicológicas completas* (edição eletrônica), v. XVII (1916 - 1917 [1915-1917]). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., [sem data].
- _____. “Dostoievski e o parricídio”. In: *Obras psicológicas completas*, v. XXI (1927 - 1931). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1969.
- _____. “Escritores criativos e devaneio”. In: *Obras psicológicas completas*, v. IX (1906 - 1908), 2ª ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1987.
- _____. “Fetichismo”. In: *Obras psicológicas completas*, v. XXI (1927 - 1931). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1969.
- _____. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico”. In: *Obras completas*, v. 10 (1911-13). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. “Introdução ao narcisismo”. In: *Obras completas*, v. 12 (1914-16). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. “Lembranças encobridoras”. In: *Obras psicológicas completas*, v. III (1893 - 1899), 3ª ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- _____. “Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância”. In: *Obras psicológicas completas*, v. XI (1910 [1909]). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1970.
- _____. “Luto e melancolia”. In: *Obras completas*, v. 12 (1914-16). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. “Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna”. In: *Obras psicológicas completas*, v. IX (1906 - 08). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1969.
- _____. “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia [*dementia paranoidis*] relatado em autobiografia”. In: *Obras completas*, v. 10 (1911-13). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. “O inquietante”. In *Obras completas*, v. 14, (1917-20). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2010.
- _____. “O mal-estar na civilização”. In *Obras completas*, v 18, (1930-36). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2010.
- _____. “O Moisés de Michelangelo”. In: *Obras psicológicas completas* (edição eletrônica), v. XIII (1913 - 1914). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., [sem data].
- _____. “O mecanismo psíquico do esquecimento”. In: *Obras psicológicas completas*, v. III (1893 - 1899), 3ª ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- _____. “Psicologia das massas e análise do eu”. In: *Obras completas*, v. 15 (1920-23). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. “Por que a guerra?” [carta a Einstein, 1932]. In: *Obras completas*, v. 18, (1930-36). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2010.
- _____. “Resistências à psicanálise”. In: *Obras psicológicas completas*, v. XIX (1925 [1924]). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1969.

_____. “Uma breve descrição da psicanálise”. In: *Obras psicológicas completas*, v. XIX (1923 - 1925). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1969.

_____. “Uma dificuldade da psicanálise”. In: *Obras completas*, v. 14 (1917-20). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. “Uma nota sobre o bloco mágico”. In: *Obras psicológicas completas* (edição eletrônica), v. XIX (1923 - 1925). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., [sem data].

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “As formas literárias da filosofia”. In: *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Ed. 34, p. 201-210, 2009.

_____. “Do conceito de *Dartstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e beleza)”. In: *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed. 34, p. 51-62, 2014.

_____. “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, p. 79-104, 2005.

GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

GINZBURG, Jaime. *Literatura,, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Trad. Jenny Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

HEGEL, F. G. W. Estética. In *Coleção os Pensadores*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *W. Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: *Werke*, Bd. XIII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEINE, Heinrich. *Das memórias do senhor de Schnabelewopski*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Thomas Mann e o Brasil”. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo Cia das Letras, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unesp/Boitempo, 1997.

JAY, Martin. *A imaginação dialética: a história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *As idéias de Adorno*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Cultrix/Ed. USP, 1988

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

- _____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia da letras, 2000.
- _____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia da letras, 2005.
- _____. *O veredicto/ Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia da letras, 1998.
- _____. *Um artista da fome/ A Construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- KARAZEK, Felipe. *Uma filosofia da dor: a sabedoria trágica no jovem Nietzsche*. Porto Alegre: Bestiário, 2013.
- KERARFUL, Frank. “The role of Hermes in the Confessions of Felix Krull”, *Modern Fiction Studies*, v. 17, n. 1, 1971, p. 91-108
- KIERKEGAARD, Søren. “Diário de um sedutor”. In: *Coleção os pensadores*. Trad. Carlos Grifo, Maria Marinho e Adolfo Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, [s/d].
- _____. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. *Temor e tremor*. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva de bolso, 2012.
- KRASKE, Bernd. *Im Spiel von Sein und Schein: Thomas Manns Hochstapler-roman “Krull”*. Bad Schwartau: WFB Verlagsgruppe, 2005.
- KRÜLL, Marianne. *Na rede dos magos: uma outra história da família Mann*. Trad. Erlon Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- KUSCHEL, Karl-Josef; MANN, Frido; SOETHE, Paulo. *Terra mátria: a família de Thomas Mann e o Brasil*. Trad. Sibebe Paulino. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- LOMBROSO, Cesare. *O homem delinquente*. Trad. Sebastião Roque. São Paulo: Ícone, 2007.
- LUKÁCS, Georg. “Die Tragödie der modernen Kunst”. In: *Thomas Mann*, p. 45-104.
- _____. “O humanismo clássico alemão – Goethe e Schiller”. In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 175-190.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- _____. “Thomas Mann e a tragédia da arte moderna”. In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 191-249.
- MAAR, Michel. “Teddy y Tommy. Las máscaras del Dr. Fausto”, *New left review*, nº 20, 2003, 93-110.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000.
- MANN, Golo. *Thomas Mann: recordações de meu pai*. Bonn: Inter Naciones, 1965.

MANN, Julia. “Da infância de Dodo”. In *Cartas e esboços literários*. Trad. Claudia Baumgart. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto*. Trad. Ricardo Henrique. São Paulo: Mandarin, 2001.

_____. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *As cabeças trocadas*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2010.

_____. *Carlota em Weimar*. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Confissões do impostor Felix Krull*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Duas novelas: A lei e A enganada*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Mandarin, 2001.

_____. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Ensaio*. Trad. Natan Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. “Freud und die Zukunft”. In: *Gesammelte Werke*. Bd. X. Berlin: Aufbau Verlag, p. 499-523, 1965.

_____. *Hermano Hitler y otros escritor sobre la quiestión judia*. Trad. Rosa Sala Rose. Barcelona: Global Rhythm

_____. *Mario e o mágico*. Trad. Claudio Leme. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

_____. *O eleito*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Mandarin, 2000.

_____. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Os Buddenbrooks*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Os famintos e outras histórias*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Pensadores modernos*. Trad. Márcio Suziki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

_____. *Sua alteza real*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Tônio Kroeger; A morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Cultura e psicanálise*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Rpbespierre Oliveira Isabel Loureiro. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAYER, Hans. “Die ästhetische Existenz des Hochstaplers Felix Krull”. In: *Thomas Mann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1984.

_____. *La literatura alemana desde Thomas Mann*. Trad. Pilar Lorenzo. Madrid: Alianza editorial, 1970.

_____. *Os marginalizados*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

MISKOLCI, Richard. “A filosofia da história no Doutor Fausto”, *Tempo Social*, n. 10, v. 2, p. 191-208, 1998.

_____. “Figuras do desvio: o artista na obra de Thomas Mann”, *Itinerários*, n. 23, p. 217-233, 2005.

_____. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2003.

MOLIÈRE. *Don Juan*. Trad. Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. *Tartufo*. Trad. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca de mundo*. Trad. Marcos Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia de Letras de bolso, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia de Letras, 2011.

_____. *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras de bolso, 2008.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NORTHCOTE-BADE, James. “Der Tod in Venedig and Felix Krull: the effect of the interruption in the composition of Thomas Mann’s Felix Krull caused by Der Tod in Venedig”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, v. 52, n. 2, p. 271-278, 1978.

PANDOLFO, Alexandre Costi. “A linguagem da impostura”. In: SOUZA, R. T. et all (Orgs.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, p. 34-54.

_____. “Thomas Mann e Theodor Adorno, ética e estética”. *Letrônica*, v. 6, p. 388-404, 2013.

_____. “Sobre a inervação estética de Thomas Mann”. In: OLIVEIRA, R. P. (Org.). *Literatura para pensar e intervir no mundo*. Porto Alegre, 2013, p. 177-201.

PERIUS, Oneide. *Esclarecimento e dialética negativa: sobre a negatividade do conceito em Theodor W. Adorno*. Passo Fundo: Instituto Superior de Filosofia Berthier, 2008.

- PÉREZ, Ana. “Lotte in Weimar: Thomas Mann, Goethe y el exilio”, *Revista de Filología Alemana*, 2003, 11.
- PINTO NETO, Moysés da Fontoura. *A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental*. 2013. 299f. Tese (Doutorado em Filosofia)- Faculdade de Filosofia e Ciências humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2013.
- PLATÃO. *O sofista*. Trad. Carlos Nunes. Ebooks do Brasil [versão digital], 2003.
- PRATER, Donald. *Thomas Mann: uma biografia*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PUCCI, Bruno. *A “Alegoria da esperança” no Doutor Fausto a quatro mãos*. (mimeo).
- ROSA, Ronel Alberti da. *Catarsis e resistência: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade*. Canoas: Ed. Ulbra, 2007.
- _____. *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- _____. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- _____. *Texto/Contexto I* São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Kathrin. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. “La estética hegeliana: impases y perspectivas”, *Boletín de estética*, n. 17, p. 03-29, 2011.
- ROSENZWEIG, Franz. *El nuevo pensamiento*. Trad.: Isidoro Reguera. Madrid: Visor, s/ d.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Trad. Wilson Lousada. São Paulo: Ediouro, s/d.
- _____. *Les Confessions*, Édition du groupe « Ebooks libres gratuits ». [versão eletrônica pirateada]
- _____. *O contrato social*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Fúlvia Moretto. São Paulo: Hucitec/: Ed. UNB, 1986.
- SAFATLE, Vladimir. “Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural”. In: ALMEIDA; BADER (Orgs.). *O pensamento alemão no século XX, v. 1*. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SANDS, Donald. “The Light and Shadow of Thomas Mann’s Felix Krull”, *Renascende*, v. 13, n. 3, 1961.119-24
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004
- SANTNER, Eric. *A Alemanha de Schreber: uma história secreta da modernidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto: Afrontamento, 13ª edição, 2002.

SANTOS, Marcelo Leandro dos. *Constelação vital: da vida excitada à vida incitada: um ensaio sobre o pensamento de Theodor Adorno*. 2010. 173f. Tese (Doutorado em Filosofia)- Faculdade de Filosofia, PUCRS, Porto Alegre, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHAFER, Sérgio. *A teoria estética em Adorno*. 2012, 476f. Tese (Doutorado), Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Trad. Marilene Carone. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A História como Trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. Adorno. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. “Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee”, *ALEA*, v. 12, n. 2, 2010, pp. 205-222.

SMEED, J. W. “The role of Professor Kuckuck in ‘Felix Krull’”. *The modern language Review*, n. 59, v. 3, 1964.

SOETHE, Paulo. *Ethos, corpo, e entorno: sentido ético da conformação do espaço em der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. 1995, 208f. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, USP, 1995.

_____. *Thomas Mann: ironia burguesa e romantismo anticapitalista*. In: CODATO, A. (Org.) *Tecendo o presente: oito autores para pensar o século XX*. Curitiba: Sesc Paraná, 2006, p. 31-50.

SOUZA, Ricardo Timm de. “A máquina do tempo e o pulsar dos tempos inquietos – H. G. Wells revisado, cem anos depois”. In: *O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e de pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

_____. “Abismos em trepidação – Thomas Mann, Kafka e a estética dos tempos e lugares impossíveis”. In: SOUZA, R. T. et all (Orgs.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, p. 452-464.

_____. *Adorno e Kafka: paradoxos do singular*. Passo Fundo: Editora do IFIBE, 2010.

_____. *Ainda além do medo: filosofia e antropologia do preconceito*. Porto Alegre: Da-casa, 2002.

_____. “Crise do pensamento filosófico ocidental e alteridade – um esboço”, *Revista de estudos criminais*, n. 28. Sapucaia do Sul: NOTADEZ, 2008.

_____. *Em torno à diferença: aventuras da alteridade na complexidade da cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

_____. *Ética como fundamento: uma introdução á ética contemporânea*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.

_____. “Hegel e o infinito - alguns aspectos da questão”, *Veritas*, v. 50, n. 02. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, PP. 155-174.

_____. *Justiça em seus termos*. Rio de Janeiro: Lumen Juris. 2010.

_____. *Kafka: a justiça, o veredicto e a colônia penal, um ensaio*. São Paulo: perspectiva, 2011.

_____. “Kafka: totalidade, crise, ruptura”. In: GAUER, R. M. C. (org.). *Criminologia e sistemas jurídico-penais contemporâneos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

_____. *Metamorfose e Extinção: sobre Kafka e a patologia do tempo*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

_____. *O nervo exposto: por uma crítica da idéia de razão desde a racionalidade ética*. [mimeo].

_____. “Por uma estética antropológica desde a ética da alteridade: do “estado de exceção” da violência sem memória ao “estado de exceção” da excepcionalidade do concreto”, *Veritas*, v. 51, n. 02. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

_____. *Razões plurais: itinerários da racionalidade no século XX: Adorno, Bergson, Derrida, Levinas, Rosenzweig*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

_____. *Responsabilidade social: uma introdução à ética política para o Brasil do século XXI*. Porto Alegre: R.T.S., 2003.

_____. *Sentido e alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. *Sobre a construção do sentido. O pensar e o agir entre a vida e a filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. “Sobre estética – 99 aforismos”. In: PANDOLFO, A.; SÖHNGEN, C. *Encontros entre direito e literatura II: ética, estética e política*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

_____. *Sujeito ética e história: Levinas, o traumatismo do infinito e a crítica da filosofia ocidental*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

_____. *Totalidade e desagregação: sobre as fronteiras do pensamento e suas alternativas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

_____. “Três teses sobre a violência – violência e alteridade no contexto contemporâneo: algumas considerações” in *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, ano 1, n. 02. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____; DUARTE, Rodrigo (Orgs.). *Filosofia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

TIBURI, Márcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995

_____. “Descartes e Beckett ou sobre a escuridão da certeza. Pequeno experimento de submetateoria, protometateoria, metaprototeoria à procura de um método”. In: SOUZA, Ricardo Timm de; DUARTE, Rodrigo (Org.). *Filosofia e Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

_____. *Metamorfoses do conceito: ética e dialética negativa em Theodor Adorno*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

_____. “Sobre a arte e suas relações com a razão em Nietzsche” *Veritas*, v. 38, n.º 152, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

_____. *Uma outra história da razão e outros ensaios*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

TIRSO E MOLINA. *El burlador de Sevilla*. Plaza e Janés Ed., s/d.

TREVISAN, João Silvério. *Ana em Veneza*. Ed. Best Seller: São Paulo, 1994.

TÜRCKE, Christoph. “Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa”. In: ZUIN, A; PUCCI, B. RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. *Ensaio frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 41-60.

_____. “Sociedade da sensação: a estetização da luta e a existência”. In: ZUIN, A; PUCCI, B. RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. *Ensaio frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 41-60.

VALLS, Álvaro. “A ironia do Diário do sedutor”. In: “*Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*”. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 47-66.

_____. *Adorno e Ulisses ou o mito do esclarecimento*, p. 34.

_____. *Estudos de estética e filosofia da arte numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. “Kierkegaard e Adorno”. In: “*Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*”. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 215-226.

VEDDA, Miguel. “‘La gran grieta del mundo’. Sigfried Krakauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual”. *Pandemonium*, v. 17, n. 23, 2014, p. 182-204.

_____. “Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno”. *Veronito*, n. 12, 2010, p. 30-39.

VEDDER, Ulrike. *Das Testament als literarisches Dispositiv: Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. “O sujeito trágico: historicidade e transitoriedade”. In: VERNANT; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____; FRONTOSI-DUCROUX, Fr. “Figuras da Máscara na Grécia Antiga”. In: VERNANT; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WYSLING, Hans. *Narzissmus und illusionäre Existenzform: zu den Bekenntnissen Hochstaplers Felix Krull*. (Thomas-Mann-Studien, Bd. V). Frankfurt am Main: Klostermann, 1995.

_____. “Thomas Manns Pläne zur Fortsetzung des ‘Krull’”. In: *Dokumente und Untersuchungen*. (Thomas-Mann-Studien, Bd. III). Bern/München: Francke Verlag, 1974.

ZAMORA, José Antônio. “Interrupción y subversión em el arte. Teorema de Pasolini como modelo”. *Laocoonte*, v. 1, n. 1 p. 101-113, 2014.

_____. *Th. W. Adorno: pensar contra a barbárie*. Trad. Antônio Sidekum. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008.