

## **JOGOS DE ENGANO: ASPECTOS DA IRONIA E DA PERSONAGEM TRAPACEIRA EM *CONFISSÕES DO IMPOSTOR FELIX KRULL***

**Maria Aurinívea Sousa de Assis**

**Universidade do Estado da Bahia/**

**Universidade Federal da Bahia – bolsista CAPES**

**niveadeassis@yahoo.com.br**

**Resumo:** No último romance de Thomas Mann, *Confissões do Impostor Felix Krull*, de 1954, o trapaceiro Felix Krull narra as peripécias de sua jornada, oscilando entre lugares e papéis com o único fim de não ser ele mesmo, ansiando por vestir tantas máscaras quantas lhe sejam possíveis sem que, para isso, depreenda qualquer esforço. Não há nenhuma face que seja a “verdadeira” em Krull, o que põe em suspeita a legitimidade de seu discurso e a confiança que, como narrador, tanto pleiteia junto ao leitor de suas ditas confissões. Analisando os fragmentos de heróis e figuras pertencentes a temporalidades e a matrizes culturais e literárias diversas que são tensionadas na composição de Felix Krull, o presente trabalho objetiva estudar como, por meio da elaboração de um discurso irônico cuja peça central da engrenagem é o protagonista, são rasurados elementos da tradição, problematizando noções como as de mito e história, bem como são postos em xeque aspectos sociais e morais de uma burguesia situada nas últimas décadas do século XIX. Para realizar tal abordagem, toma-se como base os trabalhos de Linda Hutcheon e Lélia Parreira Duarte acerca da ironia e, também, os estudos de Mikhail Bakhtin e Cleise Furtado Mendes que tratam da personagem trapaceira.

**Palavras-chave:** Ironia; personagem trapaceira; rasuras; Thomas Mann.

Um trapaceiro que narra as peripécias de sua jornada, oscilando entre lugares e papéis com o único fim de não ser ele mesmo, ansiando por vestir tantas máscaras quantas lhe sejam possíveis sem que, para isso, depreenda qualquer esforço.

Com tais contornos delineia-se um rápido esboço do protagonista do último romance de Thomas Mann, *Confissões do Impostor Felix Krull*, de 1954. Visando analisar alguns aspectos da referida narrativa manniana, as presentes reflexões fundamentam-se na seguinte indagação: como e com quais propósitos se encontra tecido o discurso irônico nas peripécias de Felix Krull? Pergunta-se como se dá o irônico em Thomas Mann por acreditar que aquilo a que se chama ironia se configura com formatos e funções muito variadas, conforme propõe Linda Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia*.

Em *Confissões do Impostor Felix Krull*, o protagonista é a peça central da engrenagem, sendo, portanto, a partir dele que se busca perceber o movimento de descentramento realizado pelo escritor alemão, rasurando em seu romance o modelo do herói clássico, bem como formas de discursos da tradição ocidental. Com tais rupturas, Thomas Mann põe em xeque aspectos sociais e morais de uma burguesia europeia situada nas últimas décadas do século XIX, uma sociedade fundada em paradoxos, sendo a partir da dubiedade de Felix Krull que se evidencia a compreensão de um mundo tornado duplo.

Construindo uma narrativa de reversão de padrões, Thomas Mann lançará mão de elementos do universo da comédia, o que já se apresenta como um deslocamento em relação às formas consagradas, pois, segundo Cleise Furtado Mendes, em *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*, o cômico foi relegado a um estatuto inferior na história das formas dramáticas que privilegiou os gêneros graves e solenes, considerando-os como modos de pensamento superiores.

Thomas Mann escolhe para atuar como herói de um mundo revertido a figura do trapaceiro, um tipo de destaque na literatura e nos palcos teatrais da Idade Média, ligado às camadas sociais mais baixas e que, como explica Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*, foi significativo para o desenvolvimento do romance europeu, juntamente com as imagens do bufão e do bobo. O trapaceiro possui uma significação figurada, revelando o avesso das relações existentes no mundo, sendo através dele que se realiza, de acordo com as palavras de Bakhtin, a “denúncia do convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas” (2010, p. 278). Esta personagem está situada entre papéis, não se fixando em nenhum dos disfarces que venha a assumir, pois as situações da vida são utilizadas por ela apenas como máscara.

Assim, é através de Felix Krull que se fazem visíveis as relações de hipocrisia de uma classe da qual ele se aproxima por vias laterais e desnuda paulatinamente suas incongruências. Poder-se-ia dizer que, pela figura do seu herói, Thomas Mann esboça uma espécie de *teoria do fingimento* na qual a burguesia europeia é percebida como farsante e a arte e o artista burgueses, conseqüentemente, como frutos de trapaça.

A narrativa é elaborada de diversas situações que se entrecruzam, no entanto, o presente trabalho não tem, de modo algum, a intenção de dar conta das infundáveis dobras do discurso manniano, mas, objetiva, a partir de alguns momentos que o protagonista considera terem sido relevantes para o seu percurso de formação, analisar como emerge, aos olhos desse herói, a constatação da duplicidade presente no mundo. Veja-se que é da inadequação entre todas as coisas, da problematização do homem e suas relações como constructos do ambíguo, que a existência em Felix Krull passará a ser compreendida em sua perspectiva irônica.

A escrita, desse modo, não só revela o mundo como fingimento, mas ela própria denuncia ser uma mascarada, como jogo, colocando a mostra seus elementos estruturantes, como o narrador, o leitor, a organização e as pretensões narrativas, aspectos que delineiam a ironia romântica, como explica Lélia Parreira Duarte em *Ironia e humor na literatura*. Assim como a narrativa que se desnuda como artifício, Felix Krull não possui outra existência que não seja a externa, a do disfarce que ele veste, afirmando o não absoluto, a não dicotomia entre ser e parecer, pois, debaixo da aparência enganadora inexistente uma essência a ser encontrada, há apenas outra máscara e outra, numa afirmação do simulacro.

No romance *Confissões do Impostor Felix Krull*, Felix Krull propõe-se a narrar sua vida, buscando seduzir o leitor para o pacto no qual sendo ele o autor das confissões afirma comprometer-se com um discurso da verdade, buscando validar por este aspecto sua escrita

junto aos receptores. Ora, uma explícita incongruência é inicialmente instaurada: o narrador que ambiciona uma autobiografia elaborada sob a perspectiva do discurso autêntico é um impostor.

Nas primeiras linhas do seu relato Felix Krull indaga o leitor: “Que valor ou sentido moral teriam confissões escritas com outra preocupação que não a da veracidade?” (p. 10). No entanto, arrancando uma a uma as máscaras do confessor, que realiza uma saga nada exemplar recheada de trapaças e imposturas, descobre-se não haver nenhuma face que lhe seja a “verdadeira”, o que põe em suspeita a legitimidade de seu discurso e a confiança que ele tanto pleiteia junto ao leitor de suas ditas confissões.

Com tais aspectos, pode-se considerar que Thomas Mann elabora a base de um discurso que parodia duas grandes formas da tradição alemã: a narrativa autobiográfica e o romance de formação, questionando a validade de tais formas narrativas para a representação de um mundo em crise. Se no *Bildungsroman* a experiência individual pode transmitir um ensinamento válido para outros homens, no processo de formação de Felix Krull, por sua vez, vê-se a jornada do herói desprovida de qualquer significação edificante, prevalecendo a mentira e a fraude.

Observando as memórias de criança de Felix Krull, sobressai-se de maneira curiosa o modo como o protagonista percebe o mundo, capturando o caráter artificial dos cenários e das relações sociais. No jardim da mansão em que viveu na infância não aparecem nas lentes do protagonista os aspectos naturais, ele enfoca os anões e cogumelos de louça, a bola de vidro sobre uma coluna que deformava os rostos, uma harpa, grutas, um chafariz. Os elementos vivos que aparecem nessa atmosfera, os peixes prateados que nadam num pequeno tanque, são apresentados com contornos plásticos, somando-se aos demais objetos inanimados do ambiente.

Na sua primeira ida ao teatro, reduplica-se o clima postiço do espaço no qual os aromas dos cabelos e vestidos misturavam-se com o cheiro da iluminação a gás, clareando artificialmente damas e cavalheiros que encenam cada um seu pequeno drama social. Entre roupas ornadas como figurinos, o rumor e o agitar dos leques, encontram-se pintadas no teto do salão do teatro e nas cortinas uma profusão de figuras que emoldurando a excitação daqueles homens e mulheres, insere a platéia entre os elementos de representação e de fingimento daquele meio.

A imagem da grande estrela da noite, a do cantor de opereta de nome Müller-Rosé, fascina Krull pelo extremo sentimento de dubiedade que aquele é capaz de promover. Inicialmente no palco, o artista ostenta uma face sem rugas, cuja perfeição é comparada a um rosto de cera. O cantor alterna-se entre papéis e situações aventurescas, exibindo-se em diversos trajes sem, contudo, deformar a roupa ou a pintura do rosto, arrebatando o público a um estado de encantamento e adoração. Após o espetáculo, Krull terá uma visão oposta à anterior, pois, vendo-o agora de perto, na nudez que apaga as hierarquias e nivela todos os homens, flagra um retrato repugnante: um sujeitinho grosseiro, revelando a própria decrepitude ao arrancar do rosto a gosma branca da maquiagem que o fizera a pouco superior a platéia. Como se ajustasse o foco de sua percepção, Krull passa a ver um corpo feito de pus e sangue, rodeado pela atmosfera nauseante do cheiro do suor e dos cosméticos.

Felix Krull considera o artista como um impostor e, também, como um comparsa a quem não deixa de admirar: “ajudado por luz e pomadas, música e distância, deixou essa multidão entrever, na sua pessoa, o ideal dela, seu coração animando e confortando-a infinitamente!” (2000, p. 38). Krull admira o modo como Müller-Rosé dominou a sua própria

repugnância para comover a todos e conseguir o sucesso almejado. E não é assim que se apresenta paulatinamente, aos olhos do leitor, o protagonista que vai se moldando, se valendo da vaidade e da ambição dos outros para conseguir o que lhe seja conveniente num determinado instante?

Na infância, enfastia-lhe a escola, sendo, todavia, amante do sono e do ócio, agradando-lhe, também, as brincadeiras de disfarce, pelo prazer que tem de ser outro e de ser admirado pelos olhares externos dos adultos. Vestindo-se como flautista romano, aristocrático rapazinho inglês, toureiro espanhol, jovem abade, oficial austríaco ou montanhês alemão, ele deixava de lado o fastio que as roupas cotidianas lhe causavam. Na adolescência, servindo de modelo para as pinturas de mitos gregos do seu padrinho Schimmelpreester, possui total fascínio por ser o centro dos olhares e por ter de vestir trajes diversos e de representar os mais diferentes personagens, considerando que seu talento era nato para tais assuntos: “qualquer fantasia ficava-me bem e caía com naturalidade” (p. 28).

A família não goza de reputação na cidade por motivos que Krull considera não serem tão nocivos quanto julga a sociedade. O pai é Engelbert Krull, fabricante de uma marca de champanhe fraudulenta, apresentado como um pândego e beberrão, e tido pelo filho como seu primeiro modelo a imitar, pois, diz Krull, “essa admiração é o que, meio inconscientemente, leva à apropriação e ao aperfeiçoamento daquilo que a hereditariedade prefigurou em nós” (p. 40).

No painel que elabora da sua família, a mãe é apresentada de forma secundária, pois a admiração de Krull repousa na figura paterna para quem lança um olhar de defesa frente às injúrias alheias. Tanto o pai quanto a mãe possuem aventuras extraconjugais, aspecto que o menino Krull irá observar desde cedo e, sendo assim, a instituição do casamento passa a somar-se ao quadro de fraudes que ele percebe em sua casa. Quando se amarguram um com o outro, o que ocorre freqüentemente, os pais de Krull oferecem festas em sua mansão, esbanjando dinheiro e criando pretexto de jogos e disputas para contatos físicos mais íntimos entre os convidados.

A irmã Olympia é parceira da mãe em muitas situações duvidosas nas quais, em meio a risinhos e olhares com alguns visitantes, somem misteriosamente das vistas alheias. Vê-se que o nome Olímpia remete a ambigüidade da famosa personagem da tradição da literatura alemã, do conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann. No antológico conto, a sociedade burguesa é alvo de crítica, o que evidencia, de certo modo, os motivos para Mann ter feito alusão a esta narrativa no romance *Confissões do Impostor Felix Krull* no qual a desconfiança com relação à moral burguesa encontra-se no cerne de seus questionamentos.

A falência, já anunciada por conta do desprestígio da bebida fabricada por Engelbert Krull e pelas orgias opulentas oferecidas em sua mansão, atinge por fim a família. A ruína financeira, segue-se o suicídio do pai e a conseqüente desagregação da família. Olympia consegue um lugar numa trupe de opereta, a mãe abre uma modesta hospedaria em Frankfurt e Krull, segue de Frankfurt para Paris para ocupar uma vaga num hotel, oportunidades conseguidas pelas amigas influentes que possuía o padrinho Schimmelpreester.

Assim, nas primeiras experiências de Felix Krull, como a dos espaços artificiais e a do ator no teatro, e tantas outras como, por exemplo, o roubo na loja de doces pelo qual admite não sentir nenhum remorso e a iniciação amorosa com a empregada Genoveva, são enfatizados os aspectos de atuação e disfarce. Em qualquer das situações, Krull julga-se superior aos demais em sensações, desempenho ou qualidades naturais, característica que, segundo Cleise Furtado Mendes, é comum na figura do impostor, pois este é marcado por

possuir excesso de autoconfiança. Esclarecendo a importância do roubo de bombons para a sua formação, ele justifica sua ação e sua tamanha excitação, assegurando ter “a sensação secreta mas inabalável de ser um favorito do poder criador, de ser feito de carne e sangue privilegiados” (p. 51). Na noite de descobertas com Genoveva, ele declara: “em mim o prazer do amor é mais agudo e doce do que qualquer outra pessoa” (p. 56) e antes também considerara que “meu talento para o prazer tocava as raias do miraculoso, conforme ainda hoje acredito, superava em muito a medida comum” (p. 54).

Vangloriando-se a respeito de suas confissões e o caráter mais elevado com relação às ficções dos romancistas, o protagonista assevera: “minhas confissões lhes serão superiores por uma refinada persuasão e nobre veracidade” (p. 68). Pode-se acreditar, então, que as palavras supostamente confessionais do protagonista elaboram-se como mais um dos artifícios utilizados por Felix Krull na sua habilidade para iludir e, desta vez, é diretamente ao leitor que se dirige a estratégia de sedução, pois mais do que confiança, ele deseja “interesse e aplauso” (p. 67).

As novas experiências dos seus “anos de formação”, após a morte do pai, ocorrerão em Frankfurt, cidade na qual se percebe que é através das vitrines das lojas que Felix Krull aperfeiçoa a sua formação cultural e que são nos prostíbulos os lugares onde ele adquire a sua educação amorosa.

A viagem para Frankfurt, a morte do pai, a certeza de ser um eleito perpetrada com convicção também pelo padre Chateau antes de sua partida do Reno, sua cidade natal, todos esses elementos levam a crer que se prepara o cenário para a aventura do herói que se descobrindo um escolhido e vendo rompido os laços que o prendiam ao pai, à essa origem fixadora das certezas, depara-se com um espaço infinito de possibilidades. A viagem, no entanto, ao invés de promover uma mudança que, na perspectiva tradicional, oferece um ensinamento ao herói num sentido espiritual e elevado, no caso de Felix Krull, por sua vez, ela promove um aprendizado material, de adoração dos objetos e valorização do ideal de poder através do dinheiro.

Assim, perdido na multidão e no burburinho citadino, ele observa as vitrines de artigos de luxo das lojas de móveis, de roupas, dos objetos úteis e supérfluos do hábito burguês, das galerias de arte, das lojas de flores, de perfumes e cabeleireiros e, sobretudo, de jóias. Ali, diz o jovem Krull, “mais do que em qualquer outro lugar, meu encantamento, a princípio deslumbrado, ligou-me a uma intensa vontade de aprender” (p. 86). Assim, avalia na maturidade o que fora para ele aquela experiência juvenil: “O dom de olhar, este me fora concedido, e era naquela época tudo o que me importava – certamente um dom educativo diante das coisas concretas, das exposições atraentes e instrutivas do mundo” (p. 87). A mera contemplação das peças de compra como sendo a própria vida e, também, o sono excessivo que sente o protagonista, afirmando ser este seu período em Frankfurt uma época na qual dormir muito, apontam para rasuras promovidas pelo autor no perfil do herói mítico cujos requisitos fundamentais eram o manter-se desperto para as propriedades do espírito e a observação que deve levar a ação heróica a intervir no mundo que lhe é revelado.

Vê-se, com tais deslocamentos, um questionamento da sociedade burguesa cujos valores do capitalismo passam a ocupar o centro das relações sociais. Indo depois para Paris, as andanças de Felix Krull são comparáveis as da figura do *flâneur* na nascente cidade moderna. Embora em momento algum Thomas Mann utilize-se da expressão francesa no romance, os diálogos com a crítica de Charles Baudelaire ao *modus vivendi* da classe burguesa tornam-se patentes.

Chegando à cidade parisiense, Felix Krull constata ser esta uma construção de paradoxos, pois nela convivem a riqueza e a mendicância. Às margens da cidade não causam boa impressão aos seus visitantes, mas à medida que se aproxima do centro a capital francesa vai revelando sua pompa. Fica estabelecida, desse modo, a fratura existente entre o centro e as bordas que, no entanto, compõe a mesma urbe. Felix Krull compreende que o ignorem, pois, portando ele a aparência de um pobre, que elemento há para que a sociedade se ocupe com ele? Julga aparecer como um sujeito, explica Felix Krull, que “é suspeito de ter uma qualidade inquietante: a pobreza, e com ela coisas ainda bem piores; por isso, a sociedade julga sábio ignorar um aborto dessa ordem” (p. 130).

Também na sua visão inaugural de Paris, Felix Krull contempla o movimento da cidade e os ricos que descansam seus chapéus e bengalas nos cafés, parecendo estarem em lugares reservados numa platéia de teatro, tendo aos seus pés miseráveis, “vultos escuros” (p. 131) que apanham os tocos de cigarros. Exibe-se, aqui, mais um instantâneo em que Krull captura o embuste do mundo.

Saindo pela primeira vez na cidade parisiense para exhibir as peças de luxo que comprara com as jóias roubadas, Krull dirige-se ao cenário dos cafés para apreciar a agitação, lançando moedas a velhos e meninos esfarrapados que lhe recolhem as pontas de cigarro do chão, reconhecendo que: “a intenção de dar esmolas, que eu já firmara na noite anterior, me influenciara a procurar aquele local” (p. 168). Procura outras distrações nas quais a representação artística e a visão da realidade se confundem: uma exposição de quadros em que os objetos pintados e os que estão fora dele se misturam; um museu de cera e a forte impressão de realidade das figuras humanas imitadas; e, finalmente, um teatro de variedades no qual, dentre outras atrações, destaca-se o show de um ventríloquo, que está entre o aparato humano e o inumano.

Assim, Felix Krull passa a desfrutar certos entretenimentos burgueses da cidade, configurando-se como um falso burguês, por ter uma quantia considerável de dinheiro, mas sem poder de forma algum se considerar pertencente àquela classe, e sendo igualmente um falso ascensorista do hotel, pois tem recursos suficientes para não precisar do serviço cujo uniforme passará a configurar como mais uma de suas fantasias. O caráter de burla é reforçado pelo nome diferente que lhe dão no hotel, o que permite uma alusão ao percurso do herói mítico cujos ciclos de aventuras estão em consonância com as designações novas que lhe serão atribuídas ao longo da sua trajetória. Assim, passando a se chamar Armand, vive experiências na capital francesa que estão longe de serem pensadas como exemplares.

Em uma de suas distrações, Krull tem a visão de Andrômaca, a trapezista de um circo que lhe causará forte impressão, considerando-a superior ao restante da humanidade pois esta é um ser duplo, situado entre o céu e a terra, entre os mundos espiritual e humano. A mulher carrega o nome da personagem mítica símbolo do amor conjugal, todavia, são frustradas quaisquer expectativas de que Krull venha a procurá-la, pois a união com ela teria a conotação de uma ascensão espiritual. O protagonista interessa-se apenas pelo modo como a trapezista usa o movimento calculado fazendo disso sua estratégia de sobrevivência e configura-se como um ser do ar e da precariedade. Desperta por ela um sentimento de afinidade, considerando-se participe da mesma situação de instabilidade que habita a sua musa.

É ainda em Paris que, desempenhando a função de garçom, Felix Krull cativa o Marquês de Venosta e sela com ele o contrato fraudulento da troca de identidades. Enquanto Louis Venosta permanece em Paris utilizando-se do nome de Felix Krull e desfrutando da paixão, indesejada pelos pais, por uma jovem cantora de operetas, Felix Krull assume o nome e o papel social do nobre, embarcando numa viagem ao redor do mundo.

O acordo dá-se sob a sugestão de um pacto fáustico que, no entanto, se encontra destituído de qualquer carga trágica. Felix Krull trazia no bolso uma entrada para a ópera cômica *Fausto*, de Charles Gounod, desistindo da distração diante da curiosidade do marquês por sua identidade dúbia, situada entre os papéis de cavalheiro e de garçom. Troca, desse modo, o lugar de expectador na representação do pacto pela possibilidade de atuar sendo ele próprio o pactário no teatro do mundo. A referência a Gounod é significativa, pois no contexto francês do fim do século XIX ele se destaca com sua música que atende à superficialidade da classe média do seu tempo (GAY, 2001).

Se o *Fausto* de Gounod é cômico, a ação de Felix Krull também tenderá para a perspectiva cômica no instante em que não há no protagonista nenhuma preocupação com a gravidade e as conseqüências de sua ação.

Colocando-se na pele de Louis, Felix Krull não está imitando, mas começa a pensar, a sentir como o marquês, pois o protagonista age segundo os trajes que lhe são dados. Ele é o ator que passa a ser o próprio papel, não existindo como uma atuação grosseira, mas como assimilação perfeita.

O primeiro lugar do seu itinerário é Lisboa onde, ao conhecer o professor Kuckuck e o Museu de História Natural, reflete acerca da transitoriedade do mundo e do eterno retorno de todas as coisas. No homem de Neandertal Felix Krull vê o sujeito moderno que, embora pareça avançado, possui hábitos toscos e fúteis que o reduzem ao primitivismo do seu ancestral.

A narrativa permanece em aberto, característica que confere mais uma camada significativa a composição irônica de Thomas Mann. Tal aspecto, no entanto, não fora planejado pelo autor que falece pouco depois da publicação do livro que deveria ser o primeiro de uma seqüência de volumes.

É significativo que o romance tenha um desfecho que ao mesmo tempo em que não se coloca como um fim, tampouco atribui à narrativa um caráter inconcluso. Um elemento que o escritor alemão não programou e que acabou por reafirmar o mundo como duplicidade e burla decantado nas confissões do seu protagonista Felix Krull.

Felix, Armand, Louis. Tem-se em mãos os elementos que poderiam sugerir o percurso circular de uma trajetória heróica, dotada de plenitude e significação, mas que, nesse “romance de vigarices”, são algumas das máscaras utilizadas pelo protagonista que realiza seu ciclo de peregrinações farsescas como em um romance de formação às avessas.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 2007.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

GAY, Peter. Modernismo. In: **A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud. Guerras do Prazer - Volume 5**. Tradução Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MANN, Thomas. **Confissões do Impostor Felix Krull**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.