

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Érica de Cássia Modesto Coutrim

Memórias póstumas de Brás Cubas e Confissões do impostor Felix Krull: autobiografias ficcionais sobre o fracasso da vida burguesa

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Érica de Cássia Modesto Coutrim

Memórias póstumas de Brás Cubas e Confissões do impostor Felix Krull: autobiografias ficcionais sobre o fracasso da vida burguesa

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura alemã

Orientador: Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2008

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de bolsa de mestrado para a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Helmut Galle pela dedicada orientação.

Ao querido Marcos pelo incansável e fundamental apoio.

Índice

Resumo.....	6
Introdução	8
1. Análise comparativa: um breve panorama	10
2. A apresentação dos romances e dos narradores.....	18
3. O elemento intertextual inserido na forma e na temática de Memórias póstumas de Brás Cubas e Confissões do impostor Felix Krull	38
4. O decurso biográfico	53
4.1 O decurso inconcluso de Brás Cubas	55
4.2 O decurso frustrado de Felix Krull	74
5. A condição autobiográfica de Felix Krull e Brás Cubas.....	89
6. Definições de leitor segundo a teoria da recepção.....	96
6.1 Os leitores e as leituras de Memórias póstumas de Brás Cubas	101
6.2 As figurações do leitor em Confissões do impostor Felix Krull	119
Considerações finais	128
Bibliografia	132

“I have attempted to write the following account of myself, as if I were a dead man in another world looking back at my own life. Nor have I found this difficult, for life is nearly over with me. I have taken no pains about my style of writing.”

(Charles Darwin)¹

¹ DARWIN, Charles. *The autobiography of Charles Darwin.*

Resumo

A presente dissertação consiste na comparação dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull*. Procuramos analisar os aspectos que os aproximam, apesar do afastamento temporal e cultural entre eles existente, partindo dos elementos que imitam o texto autobiográfico e suas respectivas implicações.

Tanto as vidas representadas nos dois romances afastam-se do que se entende por uma “biografia normal”, como também a particular tarefa autobiográfica realizada por Felix e Brás foge do padrão de “confissões” e de “memórias”. A confiabilidade dos narradores pode ser ainda questionada, haja vista suas singulares condições enquanto narradores: um, impostor, e outro, defunto.

Esta dissertação é composta por seis partes, nas quais se discutirão os seguintes aspectos: introdução à análise comparativa, os romances e os narradores, a intertextualidade inserida na forma e na temática, o decurso de vida de Brás e Felix, suas condições como autobiógrafos e o papel do leitor. No que diz respeito a este último aspecto, podemos afirmar que como o romance em geral, *Memórias póstumas* e *Confissões*, que simulam o relato autobiográfico, se preocupam com a função do público. Nos dois livros em questão, essa preocupação reflete-se nos papéis do leitor inseridos nas narrativas. Nossa dissertação ocupar-se-á desse aspecto como último e com particular atenção, visando analisar as reflexões metanarrativas realizadas pelos narradores diante de seus respectivos leitores no horizonte da autobiografia ficcional.

Palavras-chave: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Confissões do impostor Felix Krull*; autobiografia ficcional.

Abstract

The present Master's thesis consists of a comparison between the novels *Memórias póstumas de Brás Cubas* and *Confissões do impostor Felix Krull*. We have attempted to analyse their mutual aspects, in spite of the temporal and cultural distances existing between them, setting out from the elements that imitate the autobiographic text and its respective implications.

The lives represented in both novels are not what could be considered a "regular biography", and the particular autobiographical task carried out by Felix and Brás is out of the "confessions" and "memoirs" patterns. The narrators' reliability may yet be questioned, considering their peculiar conditions as narrators: one, an imposter, the other, a deceased.

This thesis is divided into six parts, in which the following aspects will be discussed: introduction to the comparative analysis, the novel and the narrators, the intertextuality present in the form and in the theme, Brás's and Felix's course of life, their conditions as autobiographers and the role of the reader. As far as this last aspect is concerned, we can say that, just as novels in general, *Memórias póstumas* and *Confissões* – which simulate an autobiographical account – are concerned with the public's role. And, in both books in question, this is reflected in the reader's roles in the narratives. This Master's thesis will treat this aspect as the last one and with particular attention, aiming at analysing the narrators' metanarrative reflections before their respective readers in the domain of the fictional autobiography.

Keywords: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Confissões do impostor Felix Krull*; fictional autobiography.

Introdução

A análise comparativa de obras consagradas, de autores consagrados, mas de momentos históricos e culturais distintos é uma tarefa que exige cautela. Em situações dessa ordem, não é incomum o impulso de se listar semelhanças entre personagens, enredo ou outros aspectos comuns à análise literária, sem que seja observada detalhadamente a relevância de tais elementos para o conjunto – neste caso, para os romances.

Trabalhar com *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull*, intimida e desafia simultaneamente. Intimida, devido às inúmeras pesquisas existentes sobre esses romances, o que pode dar a impressão de que dificilmente restaria alguma coisa inédita a ser dita. Desafia, porque se sabe que cada leitura possibilita diferentes descobertas e a comparação, diferentes percepções.

O estudo comparativo aqui empreendido não visará estabelecer uma relação de influência entre eles, dadas as distinções supramencionadas. Este estudo visa sim apontar que os textos são semelhantes em diversos aspectos e que tal semelhança pode levar à reflexão, não só sobre o que se entende como possível em estudos comparados, mas também em relação às próprias obras e sua recepção.

A dissertação é composta de seis capítulos. O primeiro deles será iniciado com uma breve apresentação dos conceitos de literatura comparada e de intertextualidade, a fim de expor as condições em que será feito este estudo. Posteriormente trataremos da apresentação dos romances, nas quais os autores introduzem os narradores Brás Cubas e Felix Krull como autobiógrafos ficcionais que terão relatados os acontecimentos de suas existências enquanto personagens.

O terceiro capítulo se deterá sobre os elementos intertextuais presentes nas obras. Sabe-se que os romances machadianos estão, em

grande parte, vinculados às tradições literárias inglesa e francesa; no caso de *Memórias póstumas*, mais especificamente, a de Sterne e de de Maistre. O diálogo com outras obras e elementos literários também está presente em *Confissões do impostor Felix Krull*. Thomas Mann afirma em seus diários que a idéia de compor o romance teria surgido do contato com as memórias de George Manolescu (*A Prince of Thieves* (1905)), narrativa autobiográfica de criminoso romeno. Mann une, assim, a temática de “O príncipe dos ladrões” ao modelo autobiográfico goethiano, apresentado em *Poesia e verdade* de Goethe (1811-1831).

O quarto capítulo abordará os eventos narrados e seus respectivos efeitos para os romances. Trataremos da constância e importância dadas pelos narradores aos temas-chave de suas memórias e em que medida um determinado acontecimento influenciará os acontecimentos posteriores então vividos pelos protagonistas. Assim, colocaremos em discussão questões vinculadas ao destino e à autonomia dos protagonistas frente aos acontecimentos.

No quinto capítulo, analisaremos os elementos autobiográficos que são introduzidos nos romances por meio de uma simulação deste tipo de relato. Trataremos também das distinções entre a autobiografia e a narrativa em terceira pessoa e o intuito dos autores na escolha da primeira opção narrativa.

Além do aspecto autobiográfico simulado nos romances, chama a atenção o modo como é figurado o leitor implícito projetado pelos narradores que, por sua vez, simulam as reações do público diante dos acontecimentos narrados. Cabe aqui discutir esta complexa relação dialógica, assim como a posição dos autores dos romances e seus possíveis leitores e, por último, os leitores empíricos de *Memórias póstumas* e *Confissões*, o que será tratado brevemente no sexto capítulo desta dissertação.

1. Análise comparativa: um breve panorama

A fim de esclarecer alguns pressupostos teóricos do estudo comparado dos romances em análise nesta dissertação, apresentamos a seguir alguns conceitos básicos sobre a história e o conceito de literatura comparada, assim como noções de intertextualidade, visto que *Confissões* e *Memórias póstumas* têm relações de intertextualidade com outras obras e autores.

O surgimento da literatura comparada confunde-se com o surgimento de registros literários de origens distintas, ou seja, com a história da literatura. Em *Literatura comparada*, afirma Sandra Nitrini:

As origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos, embora se estivesse longe de um projeto de comparatismo elaborado, que fugisse a uma mera inclinação empírica. (NITRINI, 2000, p19)

Apesar da não coincidência temporal no surgimento das literaturas gregas e romanas, o surgimento de uma após a outra possibilitou o surgimento atos de comparação que se estenderam e se aperfeiçoaram com o passar dos séculos. No entanto, é somente a partir do século XIX que a literatura comparada assume feições científicas e passa a ser matéria de ensino em universidades francesas. Naquele momento, o conceito de comparação literária se fundamentava na influência de uma cultura sobre outra, conforme afirma Philarète Chasles:

Deixe-nos avaliar a influência de pensamento sobre pensamento, a maneira pela qual povos transformam-se mutuamente, o que cada um deles deu e o que cada um deles recebeu; deixe-nos avaliar também o efeito deste perpétuo intercâmbio entre nacionalidades individuais: como, por exemplo, o espírito bem afastado do norte permitiu-se finalmente ser penetrado pelo espírito do sul; o que era a magnética atração da França pela Inglaterra e da Inglaterra pela França; como cada divisão da Europa dominou em alguma época seus estados irmãos e em outros tempos foi submetida por eles; o que tem sido a influência da Alemanha teológica, da Itália artística, da França vigorosa, da Espanha católica, da Inglaterra protestante; como as nuances ricas do sul misturaram-se com a profunda análise de Shakespeare; como o espírito romano e italiano embelezou e adornou o credo católico de Milton e, finalmente, a atração, as simpatias, a vibração constante de todos esses pensamentos vividos, amados, exaltados, melancólicos e reflexivos – alguns espontaneamente e outros por causa do estudo – todos submetendo-se a influências que receberam como presente e todos, por sua vez, emitindo novas imprevistas influências para o futuro. (CHASLES, Philarète (1983) apud NITRINI, 2000, p.20)

A idéia de influência como pressuposto básico do comparativismo continuou forte até a primeira metade do século XX. A partir de então, passou-se a discutir a literatura comparada não apenas pelo método comparativo, mas também pela criação da obra, chegando à história a que está vinculada. *“Um bom procedimento consiste em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética”* (NITRINI, 2000, p.22).

Apesar do avanço iniciado naquele período, as discussões a respeito da abrangência da literatura comparada atravessaram todo o século XX e perduram até hoje. A seguir, apresentaremos algumas das principais idéias que percorreram esse período, iniciando pela escola francesa. O estudioso francês Paul Van Tieghem, em *“La littérature comparée”* (1951), a respeito do conceito de literatura comparada, afirma:

Já que todas as partes que compõem o estudo completo de uma obra ou de um escritor podem ser tratadas recorrendo-se unicamente à história literária, exceto a pesquisa e análise das influências recebidas e exercidas, convém reservar esta para uma disciplina particular, que terá suas finalidades bem definidas, seus especialistas e seus métodos. Ela prolongará em todos os sentidos os resultados adquiridos para a história literária de uma nação, e os reunirá àqueles que, por sua vez, foram adquiridos por historiadores de outras literaturas; com esta rede complexa de influências, constituirá um domínio à parte. Ela não pretenderá absolutamente substituir as diversas histórias nacionais; completa-las-á e as unirá; e ao mesmo tempo tecerá, entre elas e acima delas, as malhas de uma história literária mais geral. (TIEGHEM, Paul Van (1951) apud NITRINI, 2000 p.24)

Defendendo o que ele definiu como literatura geral, o teórico francês, Tieghem, afirma que a literatura comparada seja um instrumento autônomo que vise às relações entre as literaturas em diversos aspectos críticos, ou seja, relações estabelecidas por meio de elementos coincidentes em literaturas de várias origens e momentos históricos. Por outro lado, a escola americana, neste mesmo período, tinha como um de seus principais expoentes dos estudos comparativos Henry H. H. Remak, crítico que discorda da escola francesa no tocante à autonomia da literatura comparada e propunha a quebra das barreiras “interartes”, ou seja, levantava a hipótese do estudo das relações entre a literatura e outras áreas de conhecimento.

Já na segunda metade do século XX, ambas as escolas (americana e francesa) conciliam-se em alguns aspectos:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de liames de analogia, de parentesco e de influências, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então, os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou várias culturas, participando da

mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (PICHOIS e ROUSSEAU, 1971, p.174 apud NITRINI, 2000, p.30)

A conciliação entre essas duas linhas de pensamento deve ser levada em consideração para os estudos comparados, pois se admite a literatura comparada como um objeto independente que visa à analogia entre obras artísticas que não precisam necessariamente ser do mesmo gênero, e tampouco devem pertencer ao mesmo momento histórico ou ter a mesma origem. A idéia de independência abriu caminho para que a literatura comparada passasse a abranger diferentes manifestações artísticas que pudessem ser confrontadas devido a suas semelhanças ou divergências (por exemplo, a figuração do brasileiro na obra de José de Alencar e de Mário de Andrade) a respeito de determinado aspecto, de modo que tal estudo passasse não apenas a se limitar a sumarizar elementos.

Mesmo que determinadas expressões artísticas apresentem similaridades causadas por coincidências históricas, sociais ou influências, preocupa que, muitas vezes, o estudo comparatista se resuma à listagem destes elementos coincidentes sem que se pretenda chegar a um ponto que leve a uma contribuição para o entendimento das causalidades que permitiram tais semelhanças.

Wellek critica ainda o fato de a literatura comparada ter demarcado artificialmente seu objeto, acumulando uma enorme massa de paralelismos, similaridades e identidades que não contribuem em nada para uma teoria literária mais geral, além de se ter estagnado na sua metodologia. O obsoletismo metodológico explicar-se-ia, ainda segundo o crítico tcheco, pelo isolacionismo da literatura comparada que ignorou completamente os diversos movimentos e grupos muito diferentes nos seus objetos e métodos, como, entre outros, o formalismo russo, o new criticism, a estilística

espanhola, a psicanálise, o marxismo, os quais “quaisquer que sejam suas limitações e deméritos, todos estão unidos numa reação comum contra o atomismo e factualismo externos que ainda restringem o estudo da literatura comparada” (NITRINI, 2000, 34-35).

Ainda a respeito das limitações metodológicas dos estudos comparados, Weliek defende que as expressões artísticas sejam confrontadas de uma perspectiva sem barreiras, ou seja, “independentemente de quaisquer fronteiras lingüísticas, étnicas e políticas”. No entanto, o crítico não menciona o elemento temporal para que se possam comparar obras de diferentes períodos. A esse respeito, a escola francesa, com Etiemble, em *Comparaison n'est pas raison*, condena a idéia das relações de causa e efeito na literatura comparada. O estudioso admite que uma comparação pode ser válida ainda que não existam influências entre as obras, levando-se em consideração os “paralelismos de pensamento, independentemente de qualquer influência historicamente discernível”.(NITRINI, 2000, p.37-38)

Na década de 80, Adrian Marino, discípulo de Etiemble, sustentava a hipótese de uma literatura universal, que permitisse passar do particular ao universal, convertendo a literatura comparada em teoria, considerando que todas as expressões artísticas devem ser confrontadas, convertendo a literatura comparada para “teoria”: “*Nem historicista, nem crítico, mas teórico geral. Passar das relações de fato (particulares) para as relações estruturais (universais), do “único” para o “genérico”, e converter o conjunto desses dados numa síntese teórica e metodológica coerente.*” (NITRINI, 2000, p.55)

Os estudos de Etiemble são importantes também no tocante à ascensão de literaturas de países periféricos, pois, segundo ele, deve-se considerar o surgimento de obras e/ou autores que, num certo momento, foram influenciados por uma determinada literatura estrangeira, mas que, com o tempo, adquiriram características próprias.

Neide de Faria (1987) afirma que é preciso descartar a idéia de superioridade da literatura eurocêntrica, a fim de se compreender que nenhuma literatura é superior a outra devido à sua origem. A teoria de Neide Faria de que obras literárias ou outras representações artísticas possam ser confrontadas indiscriminadamente parece bastante suscetível ao risco de que a comparação seja estabelecida devido a interesses particulares e não a elementos passíveis de comparação em si.

O exemplo de Machado de Assis pode ilustrar a teoria de Etiemble, pois, apesar de Machado ter vivido num período em que o Brasil era quase que exclusivamente receptor dos “centros” literários europeus, é reconhecida sua originalidade na literatura mundial, assim como também foi reconhecido que sua obra (especialmente após *Memórias póstumas*) estava “adiante” do período em que fora composta, seja pelo universalismo dos temas tratados, seja pelos aspectos de romance moderno.

A recepção da obra de Machado de Assis foi bem sucedida em diversos países. Não tardou para que *Memórias póstumas* tivesse sua primeira tradução para o francês (1911) e, depois, para o italiano (1919). Muitos de seus livros foram traduzidos, ainda, em diversos outros idiomas, passando pelo servo-croata e dinamarquês. No caso da recepção da obra machadiana na língua alemã, deve-se *mencionar* a tradução feita por Wolfgang Kayser (*Die Nachträglichen Memoiren des Bras Cubas*) do ano de 1950, além de (*Postume Erinnerungen des Bras Cubas*) por Erhard Engler em 1967. É possível que, devido à tradução de Kaiser, Thomas Mann tenha tomado conhecimento ou tenha tido contato com a obra de Machado de Assis (o que não pode ser comprovado). Portanto, não podemos afirmar que um romance tenha exercido alguma influência sobre o outro.

Além das traduções, estudiosos de diversas universidades do mundo se interessaram pela obra de Machado de Assis. Podem-se encontrar dissertações e publicações sobre os romances, contos e crônicas machadianas, por exemplo, na Universidade de Lisboa com Abel Barros de Barros (*Em nome do apelo do nome: Duas interpretações sobre Machado de*

Assis, 1990), na Universidade de Harvard com Benjamin M. Woodbridge (*Pessimism in the writing of Machado de Assis: a study in the development of an attitude and its expression*, 1949), na Universidade de Bonn com Ingrid Stein (*Figuras femininas em Machado de Assis*, 1982) e na Universidade de Poitiers com Jean Michel Massa (*La jeunesse de Machado de Assis 1839-1870: essai de biographie intellectuelle* (1971)).

Uma das funções da literatura comparada é analisar a contribuição que cada obra dá para a literatura de um modo geral. Assim, pretendemos estudar as especificidades de cada um dos romances aqui analisados a fim de compreender os pontos de vista de Machado de Assis e Thomas Mann a respeito da narrativa ficcional e do relato autobiográfico.

Desta forma, voltamos ao ponto em que se questiona a possibilidade de comparações de obras que não possuem, entre si, vínculos de influência e o porquê de dois autores de origens e períodos distintos fazerem uso dos mesmos meios literários, de modo semelhante e com efeitos estéticos semelhantes. A seguir, encontra-se um conceito de literatura comparada que pode explicar a comparação de obras que não possuem relações de influência uma sobre a outra.

Literatura comparada: descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a literatura como uma função específica do espírito humano. (BRUNEL, 1990, p. 141-142)

Sabe-se que o gênero romanesco vem suscitando inúmeras discussões com o decorrer dos tempos, entre outros aspectos, devido à sua “flexibilidade”, que pode sofrer variações em seu contexto, na ação ou na

técnica narrativa, podendo se converter em romance histórico, epistolar, de formação, fantástico, etc.

O gênero autobiográfico assim como o romanesco pode ser encontrado de formas diversas, tais como a autobiografia propriamente dita, memórias, confissões, diários e cartas. As variações ocorrem de acordo com as intenções do autor, as convenções da cultura e função pragmática do texto. A escolha de um determinado subgênero (memórias, confissões) evoca um horizonte de expectativas nos leitores, e uma tensão entre este horizonte e sua realização permeiam *Confissões* e *Memórias póstumas*. Nesta tensão, inscrevem-se também as constantes inserções de ironia, sátira e paródia nos romances aqui analisados.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull* encontramos dois romances que se utilizam da forma autobiográfica. A mescla de dois gêneros volúveis, de difícil identificação e passíveis de permite que suscite uma discussão sobre conteúdo, gênero, estilo e recepção.

2. A apresentação dos romances e dos narradores

Nos capítulos introdutórios de *Memórias póstumas* e *Confissões*, encontramos elementos que funcionam como uma espécie de “resumo” das autobiografias ficcionais que se seguirão. Brás Cubas, ao dedicar sua obra a vermes e Felix Krull, ao expor sua frágil condição após a prisão, indicam que nas páginas seguintes teremos um relato dos acontecimentos que os levaram as então atuais situações de fracasso.

Logo no título *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos uma referência ao tipo de relato autobiográfico que se seguirá: memórias. No entanto, no decorrer da narração, notamos que a biografia do protagonista se afasta completamente do que se entende do conceito de memórias, que diz respeito ao relato de lembranças reconhecidas por seu conteúdo político e histórico. Brás, ao contrário, teve uma existência insignificante e infrutífera (como é relatado no capítulo final do romance). O decurso da vida de Brás Cubas não corresponde às expectativas que se tem de memórias, mas apresenta elementos da autobiografia (relato abrangente a respeito de uma determinada pessoa), assim como elementos inerentes à confissão, tais como a discussão dos atos no horizonte de um juízo moral.

Quanto à estrutura do romance, *Memórias póstumas* é composto por 160 curtos capítulos e tem como introdução três partes distintas: a dedicatória, o prólogo e o capítulo I. Estas três partes têm basicamente o papel de introduzir Brás Cubas como narrador do romance e situá-lo como autobiógrafo ficcional de suas memórias, fazendo com que se estabeleça um jogo no qual o leitor aceita a hipótese irracional de que um morto narre acontecimentos de sua vida. Além disso, a introdução do romance apresenta aspectos importantes no que concerne ao personagem, ao narrador, ao leitor e ao próprio romance.

A inscrição do nome de Machado de Assis na capa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* não deixa dúvidas quanto à autoria da obra. No

entanto, no que concerne ao gênero do livro, surgem questões que serão sustentadas posteriormente pelo próprio narrador. *Memórias póstumas*, num primeiro momento, tanto poderia ser considerada uma obra ficcional quanto um relato autobiográfico a respeito de “um tal” Brás Cubas, então morto.

Segundo Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), a dificuldade de distinção do romance da autobiografia ocorre devido à dificuldade que se tem de discriminar a real autobiografia somente a partir do conteúdo narrado. A diferença é marcada, segundo o crítico francês, por meio de uma modalidade de leitura, ou seja, um determinado “pacto” de recepção, proposto sobretudo nos elementos paratextuais do livro.

Na dedicatória de *Memórias póstumas*, há mais um artifício do autor que coloca o narrador póstumo como o responsável fictício pela singular dedicatória que, ao mesmo tempo em que choca o leitor, permite com que Brás se estabeleça como autobiógrafo no mundo ficcional.

As poucas palavras em que se resume a dedicatória têm muito a revelar a respeito da narrativa: *Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas* (ASSIS, 2004, p.63).

Comumente obras são dedicadas àqueles que de alguma forma contribuíram para o seu sucesso, a pessoas caras ao autor ou a seus leitores. Machado de Assis coloca Brás Cubas numa tal posição como se trapaceasse, usurpando o papel e o direito à dedicatória de Machado de Assis, mas também dedica suas memórias àqueles que foram os destruidores últimos de sua existência enquanto personagem e conseqüentemente responsáveis últimos pelo surgimento do “autor”.

A dedicatória do romance não só intui a colocação de Brás Cubas no papel de narrador, mas também aponta para sua condição póstuma e seu desencanto e desapego em relação à sua existência anterior.

No decorrer do relato se nota a busca do protagonista por prestígio, ainda que pela influência de seus familiares. No entanto, quando tem uma oportunidade (mesmo que póstuma) de alcançar a tão almejada posição de

destaque, então como escritor, dedica aos vermes tal sucesso. É, portanto, neste momento que é firmada a distinção entre o Brás Cubas-narrador e o Brás Cubas-personagem que será tão marcante no decorrer da narrativa.

Ao modo de seu célebre personagem, no prólogo da quarta edição de *Memórias póstumas*, Machado de Assis, respondendo a indagações sobre forma e conteúdo de seu romance afirma: *Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida. (p.65)*

A afirmação de Machado de Assis diz respeito não apenas à intertextualidade presente em *Memórias póstumas*, mas também e talvez principalmente à matéria de que tratará a obra: a vida, ou ainda, ao modo como se pode tratá-la literariamente.

A narração de Brás Cubas apresenta uma série de reflexões do então narrador a respeito dos acontecimentos de sua existência enquanto protagonista. Brás discute sobre eles com seu companheiro de “viagem”: o leitor, buscando nele, por vezes, certo entendimento, por vezes, não. A autobiografia ficcional narrada pelo defunto fica dividida entre a necessidade e a descartabilidade do leitor no relato, colocando o romance num patamar de discussão metalingüística e metaliterária a respeito do modo como se podem narrar os acontecimentos de um determinado personagem, seus objetivos, sua problemática e seu sucesso.

Seja numa obra autobiográfica, seja numa obra ficcional, a importância do leitor é indiscutível tanto na figura explícita do leitor fictício no nível textual quanto dos leitores empíricos nos reais processos de leitura. *Memórias póstumas* não é iniciado sem trazer “ao baile” essa figura com imensa participação neste romance, que será ouvinte atento e que, muitas vezes, indignada ou cúmplice, refletirá juntamente ao narrador a respeito dos acontecimentos relatados: “o leitor”.

Na carta “Ao leitor”, o narrador se dirige ao leitor fictício, que só existe como figura no texto, no mundo ficcional. Apesar de esta informação não ser parte da narrativa, podemos estabelecer uma diferença entre este leitor, o

leitor implícito (projetado pelo autor), que não se manifesta no texto, mas cujas características podem ser deduzidas e, ainda, o leitor empírico, que depende de pesquisas de público para que se possa identificá-lo.

Posteriormente Brás menciona os autores que de alguma forma influenciaram o método composicional de suas memórias, assim como levanta a questão do gênero da obra: “*Acesce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual*” (ASSIS, 2004, p.67).

No trecho supramencionado, encontramos uma exposição das idéias do narrador quanto à recepção do romance enquanto autobiografia ficcional com seus elementos, por vezes, fantásticos, por vezes, ordinários, e que podem surpreender ou decepcionar o leitor fictício habituado com determinados aspectos do romance e da autobiografia. Assim, o leitor, segundo o narrador, não deveria se prender a nenhum dos dois padrões, mas sim compreender que a autobiografia, como a vida, contém elementos inverossímeis e não é um romance romântico.

A este respeito, afirma Alfredo Bosi ao discutir uma passagem da narrativa em que Brás decide-se por abandonar Eugênia, moça pobre e coxa que por ele se apaixonara:

O eu que narra o acontecido não está só. Presume que terá algum leitor ou leitora e pressente que este outro, dotado de “alma sensível”, poderá censurá-lo pelo seu cinismo – palavra forte, mas dita com todas as letras. É deste outro imaginado e virtual que vem o juízo ético, mas é o eu narrador que o desentranha e o invoca e obriga-se a escutá-lo e a transmitir-nos a sua voz. Brás compõe um diálogo com a alma sensível do leitor que o exprobra. (BOSI, 2006, p.284)

O leitor implícito da narrativa não emite necessariamente o “juízo ético”, mas sim temos uma projeção ficcional de leitor na narrativa que, segundo o imaginado, se chocará com o comportamento do narrador. O leitor empírico, no entanto, será colocado diante de outras perspectivas e de sua experiência individual a fim de formar algum juízo a respeito da passagem supracitada. Assim, é preciso distinguir três tipos de juízo: o do leitor fictício e “romântico” (“Brás é cínico”), o do leitor implícito, realista e projetado pelo narrador (“o comportamento de Brás é normal e racional”) e o do leitor empírico, que não é previsível e pode diferir dos dois anteriores (por exemplo, o comportamento de Brás pode ser considerado cínico e amoral, mas poderia ser considerada uma postura comum a homens na mesma situação).

Assim, a proposta de Machado de Assis de introduzir algo impossível na ficcionalidade (a suposta reação do leitor), sugerindo ao leitor que aceite este jogo hipotético do romance, assemelha-se à proposta de leitura de um romance como a autobiografia de um defunto.

Por meio desta e de outras reflexões, notamos o marcante papel que desempenha o leitor ficcional nesse romance. O narrador admite essa importância de dedicar uma parte exclusiva de suas memórias a esta figura que acompanhará a narração de suas aventuras, ao mesmo tempo em que refletirá a respeito de sua forma e conteúdo. Machado, ao compor esse romance, já entendera e discutira em sua obra o papel do leitor na composição de um livro, ou seja, compreendia que a atribuição do significado não se encerra na composição, no autor, mas sim nos leitores empíricos.

De forma semelhante à diferenciação que ocorre entre personagem e narrador, podemos considerar a diferenciação entre dois mundos na narrativa: o mundo do narrado (em que se desenvolvem as ações vividas pelo protagonista) e o mundo da narração (a partir do qual fala Brás Cubas).

Brás não pormenoriza sua condição de defunto, assim como não descreve o “outro mundo” a partir do qual compõe suas memórias. No entanto, tanto as asserções feitas ao leitor quanto as reflexões conferidas ao narrador pertencem ao mundo da narrativa. Cabe ao leitor observar tanto a perspectiva

do mundo da narrativa quanto às perspectivas do mundo do narrado a fim de formar seu juízo a respeito dos acontecimentos relatados.

“Óbito do autor” é também uma parte da narrativa em que é configurada uma realidade hipotética a fim de firmar o narrador como autor ficcional do romance. Outra hipótese explorada por Machado de Assis no que diz respeito à recepção do leitor empírico é a questão do tempo. O narrador se questiona sobre o modo de início da narrativa (princípio ou fim). Brás continua suas reflexões metaliterárias sobre a forma da narrativa, compartilhando com o leitor fictício que uma narrativa pode ser mais interessante quando não obedece à cronologia. Mas a comunicação do procedimento é, ao mesmo tempo, irônica: um leitor que já conhece o “truque”, não está sujeito ao seu efeito. Disto, podemos concluir que Machado confirma o amadorismo e, ao mesmo tempo, arrogância de seu narrador frente à arte literária.

No segundo parágrafo do mesmo capítulo, nos é apresentada uma descrição do estado de Brás Cubas no momento de sua morte, o único elemento do passado que se refere à sua condição no fim da vida (aos sessenta e quatro anos): “*rijos e prósperos*” (p.69). O narrador faz uso de uma figura retórica, a hipálage, que transfere a relação natural de dois elementos em uma proposição. Este processo produz um efeito cômico e pode ser visto ou como prova do primário talento literário do narrador ou talvez como mais uma auto-ironia.

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara do Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos de réis e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos” (ASSIS, 2004, p.69).

O excerto acima indica a situação de Brás no momento da morte: já idoso para a época, nunca se casara, era abastado, mas solitário; tão solitário que precisou encomendar a um “amigo” as últimas palavras a ele dedicadas. Esta descrição permite ao leitor deduzir a história da vida do narrador e resume o relato autobiográfico que será a partir de então apresentado.

A condição póstuma e, portanto, concluída de Brás está colocada numa situação em que o conhecimento de si mesmo e do mundo haveriam se completado de modo perfeito, ou seja, não está sujeito às modificações interiores ou exteriores, que, segundo Goethe em *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*(1977), tornariam difícil a tarefa de escrever uma autobiografia na realidade.

Posteriormente, na conclusão do primeiro capítulo, ao apresentar sua biografia de modo resumido, não poderia deixar de lado Virgília. O que aqui nos interessa é a referência bastante metafórica sobre o processo de rememoração. Ao constatar a morte de Brás Cubas, a tal senhora ainda não identificada se vê levada a relembrar a juventude:

É a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, - a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil... Deixá-la ir, lá iremos mais tarde (ASSIS, 2004, p.14).

Após relatar o movimento executado pela memória, Brás Cubas esclarece sua *causa mortis*. Na verdade, não esclarece, descreve. Assim, permite ao leitor que faça juízo próprio a respeito do caso, conforme a narração a ser então apresentada a partir do capítulo II, concluindo assim a introdução da obra.

De modo semelhante ao que ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a questão da forma, da capacidade literária do narrador e da problemática do relato autobiográfico também é tratada no início de *Confissões do impostor Felix Krull*.

Começemos pelo título do romance que se refere a uma modalidade de narrativa autobiográfica: a “confissão”. O termo faz referência à duas obras literárias bastante conhecidas, são elas as *Confissões* de Rousseau e de Agostinho, que se referem a um relato que visa à compreensão da vida com um fim determinado. No caso de Agostinho, tem-se uma intenção religiosa, pois o narrador se volta a Deus a fim de obter a almejada conversão. Para tanto, o autobiógrafo argumenta que as etapas da vida pelas quais passara até o momento da narração não foram mais que um preparo para o objetivo final e absoluto do contato divino. A este respeito, afirma Dilthey: *“Er findet in seinem Leben nicht Entwicklung, sondern Vorbereitung zu der Abwendung von allen vergänglichen Gehalten desselben”*². (1998, p.27)

No caso de Rousseau, a confissão também intui a busca por um determinado objetivo, pois a obra foi inicialmente composta para que o autor se defendesse de boatos que circulavam na França do século XVIII a respeito de sua honra. Por isso, compõe uma autobiografia na qual procura provar a nobreza de seu caráter, ou seja, pretende mostrar ao mundo o valor de sua existência. Ainda segundo Dilthey, *“Rousseau will vor allem das Recht seiner individuellen Existenz zur Anerkennung bringen”*³ (1998, p. 38).

Logo de início, vem a questão a respeito da validade das confissões de um autobiógrafo auto-intitulado como impostor. Neste caso, poderíamos considerar que a intenção autobiográfica de Krull se aproxima da de Rousseau no que diz respeito a uma tentativa de mostrar sua existência ao mundo, seja para se vangloriar, seja para se defender.

² Ele não encontra evolução em sua vida, mas sim preparação para o abandono de todos os seus valores passados. (trad. minha)

³ Acima de tudo, Rousseau ensaja o direito de trazer a público sua existência individual. (trad. minha)

O título empregado por Thomas Mann, no que concerne à discussão do gênero, sugere aos leitores que o romance se trata de uma ficção que irá parodiar o gênero autobiográfico e cujo protagonista e narrador será uma figura na zona fronteira entre o mundo burguês e o mundo do crime.

A narrativa é iniciada com a exposição da imagem de um narrador idoso, cansado e solitário que decide compor suas memórias como uma forma de continuar mantendo algum contato com o mundo.

Deve-se considerar que Krull pode estar interpretando mais um de seus muitos papéis, visto que a designação de impostor não permite que o leitor saiba, com exatidão, se o romance tem realmente como narrador este velho homem ou se esta é mais uma trapaça do personagem, que então se passaria por autobiógrafo. A dúvida é intensificada ainda no primeiro capítulo diante da seguinte afirmação do narrador:

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 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! (MANN, 2005, p.8).⁴

⁴ *Quanto ao meu talento natural 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 a 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* (MANN, 2000, p.10).

Notamos, nesta citação, a ironia do autor diante da incapacidade literária do narrador que acredita ter um talento literário natural, além de ser o maior conhecedor da matéria a ser narrada. Compromete-se ainda a empreender uma atividade literária diretamente vinculada ao compromisso de verdade do qual ele, por sua própria condição, se afasta, fazendo com que o leitor, diante da voz do autor e do narrador, fique em dúvida a respeito do talento de Krull e sobre os acontecimentos que serão relatados.

De qualquer forma, a época da vida escolhida por Felix Krull para compor suas memórias pode ser considerada a mais adequada, visto que no umbral da morte, a maior parte dos acontecimentos da vida do narrador já se passou e a distância frente a eles permite ao autobiógrafo ordenar detalhes sob uma perspectiva interpretativa. Segundo Dilthey, a autobiografia é essa atividade hermenêutica frente à própria vida, o esforço de atribuir um significado à contingência. Se o defunto-autor Brás Cubas se encontra, portanto, na posição ideal para compreender sua vida, Felix Krull afirma ser um homem já velho e “cansado, muito cansado” quando inicia suas confissões. Esta condição do narrador, no entanto, não está tão evidente, mas são reforçadas por Thomas Mann nos comentários sobre a segunda parte não concluída do romance.

As “pistas” dadas pelo autor do romance indicam que o narrador, então autobiógrafo fictício, não aparenta possuir o devido entendimento a respeito de sua própria existência, mas sim procura, por meio do relato de suas experiências, erros e paixões, evidenciar a imagem extremamente favorável que tem a respeito de si, como se nota na primeira página da narrativa:

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 geistigem Unternehmen nach Vorbildung und Schule denn auch gewachsen bin. Allein, da alles, was ich mitzuteilen habe, sich aus meinen eigensten und unmittelbarsten Erfahrungen, Irrtümern und Leidenschaften zusammensetzt und ich also meinen Stoff vollkommen beherrsche, so könnte jener Zweifel höchstens den mir zu Gebote stehenden Takt und Anstand des Ausdrucks betreffen, und in diesen Dingen geben regelmäßige und wohlbeendete Studien nach meiner Meinung weit weniger den Ausschlag, als natürliche Begabung und eine gute Kinderstube.“ (MANN, 2005, p.7)⁵

Configura-se um conflito entre o caráter do narrador e suas intenções na obra, pois segundo o próprio Krull, seu maior compromisso é relatar os acontecimentos de sua existência com toda a verdade. Thomas Mann fornece os elementos necessários para que o leitor detecte onde a vaidade do narrador influencia a verdade dos acontecimentos. Segundo o próprio Krull, a falta de veracidade numa obra autobiográfica “como a dele” pode comprometer a validade da obra.

Por muitas vezes, Krull reafirma seu precoce talento natural para o fingimento e, mais ainda, o fato de ter sido criado num ambiente familiar em que a impostura era admissível, como no episódio em que o pai estimula seu fingimento como violonista numa praça pública, chegando a criança a receber presentes por seu falso talento, ou na qualidade duvidosa da bebida que o pai comercializava. A consideração de que tais aspectos contribuam para o sucesso da nova empreitada do narrador coloca-o numa posição de desconfiança frente ao leitor. Seu talento para assumir personagens que se

⁵ Pegando da pena, em completo ócio e isolamento – com boa saúde, aliás, embora cansado, muito cansado (de modo que só poderei avançar por etapas, com freqüentes intervalos de repouso) -, para começar, pois, a confiar a este paciente papel as minhas confissões, na caligrafia limpa e agradável que me é peculiar, assalta-me o receio de talvez não estar à altura deste empreendimento intelectual, por causa de minha formação e instrução. Mas, como tudo o que tenho a relatar provém de minhas experiências, enganos e paixões mais diretos e pessoais – e é assim que domino perfeitamente meu tema -, tal dúvida pode, quando muito, relacionar-se ao ritmo e qualidade do meio de expressão de que disponho; além disso, acho que, nessas coisas, os estudos regulares são bem menos importantes do que talento natural e boa formação na infância. (MANN, 2000, p.9)

tornavam “verdadeiras existências” para si provoca certo grau de desconforto no leitor, que encontra também, em determinados momentos, pistas pelo autor a respeito da confiabilidade do narrador. Deste modo, fica colocada a dúvida sobre o conteúdo de seu relato autobiográfico no mundo ficcional.

O contrato de veracidade que o narrador assume perante o leitor, se não deixa de ter valor, é bastante questionável. Portanto, consideramos que a tarefa do autobiógrafo discutida em *Confissões do impostor Felix Krull* pode ser vista como um ofício em que, como em outras representações artísticas, está presente a ilusão ou, ao menos, uma versão da realidade que corresponde mais à visão subjetiva e interessada do narrador que a uma suposta fidedignidade dos acontecimentos.

Bastante diferente do que ocorre em *Memórias póstumas*, em que as memórias são iniciadas pelo fim da vida de Brás Cubas, em *Confissões do impostor Felix Krull*, o relato é iniciado pela infância do protagonista, precedida apenas da narração do ambiente familiar em que nascera Krull.

O narrador descreve com orgulho a região e a casa onde nascera, porém o autor indica no texto o mau gosto do local e confronta a opinião de Felix Krull de que teria nascido em um ambiente refinado. O mesmo ocorre com a descrição de sua família, a qual ele também afirma ser elegante, mas que vivia envolta em conflitos e escândalos. A descrição do luxo da casa onde vivia refere-se ainda a *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* em que, no início do romance, é descrito o ambiente burguês e abastado em que se desenvolveu o herói do romance de formação de Goethe.

Ist denn alles unnütz, was uns nicht unmittelbar Geld in den Beutel bringt, was uns nicht den allernächsten Besitz verschafft? Hatten wir in dem alten Hause nicht Raum genug? und war es nötig, ein neues zu bauen? Verwendet der Vater nicht jährlich einen ansehnlichen Teil seines Handelsgewinnes zur Verschönerung der Zimmer? Diese seidenen Tapeten, diese englischen Mobilien, sind sie nicht auch unnütz? Könnten wir uns nicht mit geringeren begnügen? Wenigstens

bekenne ich, daß mir diese gestreiften Wände, diese hundertmal wiederholten Blumen, Schnörkel, Körbchen und Figuren einen durchaus unangenehmen Eindruck machen (GOETHE, 1997, S. 9-10)⁶.

Wilhelm critica as idéias adversas de seu pai a respeito do teatro, assim como a supervalorização que a família dá aos bens que possui, fazendo-os seu único objeto de interesse em relação ao exacerbado luxo de sua família. Felix Krull, no entanto, vangloria-se dos áureos tempos em que a riqueza o cercava e aponta o quão felizes eram aqueles dias, compartilhando, no entanto, os gostos e comportamento de seu pai.

A família na qual nasceu Krull gozava dos luxos proporcionados pelo lucro da firma de seu pai, que produzia domesticamente o espumante “Lorley extra cuvée”. Este produto é apresentado, na narrativa, como uma metáfora da importância que se dá à aparência em detrimento do valor, ou seja, à etiqueta em detrimento do conteúdo das garrafas. Tal idéia corresponde ao comportamento de Felix Krull, que, em suas confissões, admite a importância que teve sua beleza para seus sucessos. Nos momentos em que sua posição social era bastante desfavorável, sua boa aparência e seu enorme talento para fingir foram fundamentais para o sucesso de suas aventuras.

Die gepreßten Korke waren mit Silberdraht und vergoldetem Bindfaden befestigt und mit purpurrotem Lack übersiegelt, ja ein feierliches Rundsiegel, wie man es an Bullen und alten Staatsdokumenten sieht, hing an einer Goldschnur noch besonders herab; die Hälse waren reichlich mit glänzendem

⁶ Acaso é inútil tudo aquilo que não nos proporciona um patrimônio imediato? Já não temos espaço suficiente na antiga casa? Era preciso construir uma outra? Não aplica o pai todos os anos uma parte considerável de seus lucros no comércio para embelezar os aposentos? Não são porventura também inúteis essa tapeçaria de seda, esse mobiliário inglês? Não poderíamos contentar-nos com menos? Eu, pelo menos, confesso que essa paredes listradas, essas flores, os arabescos, as cestinhas e figuras que se repetem milhares de vezes me impressionam muito mal (GOETHE, 1994, p.11-12).

Stanniol umkleidet, und auf den Bäuchen prangte ein golden umschnörkeltes Etikett, das mein Pate Schimmelpreester für die Firma entworfen hatte und worauf außer mehreren Wappen und Sternen, dem Namenszuge meines Vaters und der Marke „Lorley extra cuvée“ in Golddruck eine nur mit Spangen und Halsketten bekleidete Frauengestalt zu sehen war, welche, mit übergeschlagenem Beine auf der Spitze eines Felsens sitzend, erhobenen Armes einen Kamm durch ihr wallendes Haar führte. Übrigens scheint es, daß die Beschaffenheit des Weines dieser blendenden Aufmachung nicht vollkommen entsprach. (MANN, 2005, P.10)⁷

O espumante fabricado pelo Sr. Engelbert Krull, conforme afirma o mais próximo amigo da família e padrinho do narrador, Schimmelpreester, teria qualidade bastante duvidosa, porém o que importa para a presente análise é a justificativa dada pelo pai para a produção de um produto tão ruim, e de aparência abarrotada e de mau gosto, cujo nome “Lorley” remete ambiguamente à sereia que, ao mesmo tempo em que encanta com seus atributos de beleza, leva os homens à perdição.

Aber ich muß billig herstellen, weil das Vorurteil gegen heimische Fabrikate es so will – kurz, ich gebe dem Publikum, woran es glaubt. Außerdem sitzt die Konkurrenz mir im Nacken, lieber Freund, so daß es kaum noch zum Aushalten ist. Soweit mein Vater”. (MANN, 2005, p.10)⁸.

⁷ As rolhas comprimidas eram presas com arame de prata e barbante dourado, seladas com um lacre vermelho púrpura, e de um solene sinete redondo, como o que se vê em bulas e antigos documentos oficiais, pendia ainda um fio dourado; os gargalos eram ricamente envoltos em reluzente papel prateado, e nos ventres bojudos rebrilhava um rótulo emoldurado em listras de ouro, que meu padrinho Schimmelpreester desenhara para a firma, e no qual se viam, além de brasões e estrelas, a assinatura de meu pobre pai e a marca “Lorley extra cuvée” em letras douradas; a figura de uma mulher vestida unicamente com pulseiras e colares, sentada de pernas cruzadas na ponta de um rochedo, passava, de braço erguido, um pente no cabelo ondulante. Parece, entretanto, que o vinho não correspondia inteiramente a essa apresentação deslumbrante. (MANN, 2000, p.11-12)

⁸ Mas o fato é que sou forçado a produzir de forma pouco dispendiosa; o preconceito contra a fabricação doméstica me obriga a isso. Em resumo, dou ao público algo em que ele acredita. Além disso, os concorrentes estão nos meus calcanhares, caro amigo, de modo que minha situação é quase insustentável. (MANN, 2000, p.12)

A idéia de dar ao público algo em que acredita surge também no capítulo “*Der Theaterbesuch*” (capítulo 5 do primeiro livro), em que é narrada a primeira visita do protagonista ao teatro. Krull fica completamente fascinado com o nobre salão, pelas roupas luxuosas e principalmente pela aparência e desempenho do ator. No entanto, ao visitar seu camarim, ele se depara com uma figura que lhe parece deprimente e repugnante. Ao escrever suas memórias, Krull reflete sobre os motivos que levaram o ator a cometer o que por ele era considerado um fingimento:

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 zu erinnern (denn du weißt es gar wohl!), welche unnennbare, mit Worten nicht ungeheuerlich süß genug zu bezeichnende Macht es ist, die den Glühwurm 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-Genüge-Tun, eine hochzeitliche Begegnung seiner und ihrer Begierden? (MANN, 2005, p.36)⁹

⁹ Pensa mais ainda. Indaga a 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 dos dedos, 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 agradeu sem medidas! Na verdade, o impulso do coração dele para aquela multidão carente foi o que 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? (MANN, 2000, p.38)

No capítulo VI do livro I de *Confissões do impostor Felix Krull*, a arte é reconhecida como uma atividade de ilusão, de fingimento, mas com intenções e efeitos positivos recíprocos para quem ilude e para quem se deixa iludir. Felix Krull transfere este raciocínio para todo e qualquer logro que efetua até mesmo, inserindo-o no relato do episódio em que é discutida a qualidade do “Lorley extra cuvée”. Seu pai justifica a produção e a venda de uma bebida tão ruim com argumentos tão infundados que o levaram, mais tarde, à falência e ao suicídio. Ainda assim, o narrador infere que a arte e a trapaça caminham juntas e resultam num benefício mútuo.

Os capítulos em que são narradas a ascensão e queda da família Krull remetem, num primeiro momento, ao romance picaresco, em que o protagonista procura ascender socialmente por meio de trapaças num meio social em que títulos de nobreza determinam o valor de uma pessoa. Felix Krull não quer simplesmente enriquecer ou assumir um título nobre, mas sim deseja criar uma nova existência, oportunidade esta que lhe foi dada quando começa a se passar pelo Marquês de Venosta. A este respeito, afirma Claudia Dornbusch:

Mann seguiu claramente o modelo da picaresca clássica, produzindo, no entanto, algumas modificações. O autor intencionava, como dizia em carta, “escrever um romance picaresco moderno, cuja ação se desenrolaria no tempo das carruagens.” Fora planejado como romance de aventuras da tardia era burguesa antes da Primeira Guerra Mundial e deveria se transformar em memórias inocentes, cuja remota origem seria encontrada no *Simplicius simplicius* de Grimmelshausen, acrescentando: “bem, não é o mais remoto”. (DORNBUSCH, 1996, p.52-53)

A maneira como os acontecimentos são rememorados e posteriormente relatados numa autobiografia está inserida no romance. O

narrador, ao se referir às lembranças a respeito de seus passeios pela adega do pai, explicita a distância existente entre o menino que vivenciou tais acontecimentos e o velho homem que os narra posteriormente:

Da liegt ihr [die Sektflaschen. E.C.], dachte ich bei mir selbst (wenn ich auch meine Gedanken natürlich noch nicht in so treffende Worte zu fassen wußte), da liegt ihr in unterirdischem Dämmerlicht, und in euerem Innern klärt und bereitet sich still der prickelnde Goldsaft, der so manchen Herzschlag beleben, so manches Augenpaar zu höherem Glanze erwecken soll! Noch seht ihr kahl und unscheinbar aus, aber prachtvoll geschmückt werdet ihr eines Tages zur Oberwelt aufsteigen, um bei Festen, auf Hochzeiten, in Sonderkabinetten eure Pfropfen mit übermütigem Knall zur Decke zu schleudern und Rausch, Leichtsinn und Lust unter den Menschen zu verbreiten. Ähnlich sprach der Knabe“. (MANN, 2005, p.9)¹⁰

Krull reconhece que os pensamentos por ele transcritos em suas confissões não correspondem exatamente aos pensamentos que tinha enquanto criança. Notamos o uso não só de léxico, mas de idéias bem elaboradas (ainda que em forma de estereótipos pseudo-literários), impossíveis a uma criança. Tal reflexão presente em *Confissões* dialoga com a autobiografia de Goethe, em que se nota que as estruturas e pensamentos complexos empregados pelo narrador, ao reproduzir as sentenças da criança, são inverossímeis, pois não remetem aos acontecimentos vividos e refletidos pela criança, mas sim à percepção tardia do adulto.

¹⁰ Aí estão vocês [as garrafas de champanhe, E. C.], eu pensava (embora ainda não fosse capaz de formular meus pensamentos com palavras tão adequadas), deitadas numa penumbra subterrânea, enquanto no seu seio clareia e prepara-se silencioso o dourado suco efervescente, que um dia animará tantos corações e fará brilhar tantos pares de olhos! Por enquanto, ainda estão nuas e insignificantes, mas um dia emergirão para o mundo, magnificamente enfeitadas, para lançarem as rolhas ao teto em festas, casamentos, reuniões especiais, difundindo vertigem, alegria e prazer entre as pessoas. Era mais ou menos assim que dizia a si mesmo o menino. (MANN, 2000, p.11)

Nichts architektonisch Erhebendes war damals in Frankfurt zu sehen: Alles deutete auf eine längst vergangene, für Stadt und Gegend sehr unruhige Zeit. Pforten und Türme, welche die Grenze der alten Stadt bezeichneten, dann weiterhin abermals Pforten, Türme, Mauern, Brücken, Wälle, Gräben, womit die neue Stadt umschlossen war, alles sprach noch zu deutlich aus, dass die Notwendigkeit, in unruhigen Zeiten dem Gemeinwesen Sicherheit zu verschaffen, diese Anstalten hervorgebracht, dass die Plätze, die Straßen, selbst die neuen, breiter und schöner angelegten, alle nur dem Zufall und der Willkür und keinem regelnden Geist ihren Ursprung zu danken hatten. Eine gewisse Neigung zum Altertümlichen setzte sich bei dem Knaben fest, welche besonders durch alte Chroniken, Holzschnitte, wie z.B. den Graveschen von der Belagerung von Frankfurt, genährt und begünstigt wurde (GOETHE, 1977, p.29)¹¹

Nesta citação de *Poesia e verdade*, nota-se a percepção madura do homem a respeito dos acontecimentos de sua infância. O narrador se refere a dados arquitetônicos e históricos, não do ponto de vista da criança, mas sim do homem, que, por sua vez, reflete sobre eles e une a percepção da criança ao presente da narrativa. O narrador das *Confissões* entende que as palavras são diferentes daquelas usadas pelo menino. Na realidade, a idéia toda não parece pertencer a uma criança, mas sim uma tentativa do narrador de mostrar sua capacidade reflexiva.

O primeiro capítulo do romance de Thomas Mann aqui em questão é concluído com a citação do título de uma *Volkslied* alemã do século XIX "*Freut euch des Lebens*"¹², e faz parte da descrição da casa paterna, onde a porta, ao

¹¹ Francforte não oferecia então nenhuma obra arquitetônica de caráter elevado; tudo lembrava uma época, há muito passada, em que a cidade e a região viviam num alarma constante. Portas e torres, marcando os limites da cidade antiga; mais adiante, outras portas, torres, muros, muralhas que rodeavam a cidade nova. Tudo dizia ainda, com demasiada clareza, que a necessidade de oferecer segurança à comuna em tempos perturbados havia dado origem a essas construções; e que as praças, as ruas, mesmo novas, mais largas e mais belas, deviam-se unicamente ao acaso, ao capricho, e não a um pensamento ordenador. Desenvolveu-se no menino um certo gosto pelas coisas antigas, o qual foi alimentado e favorecido por velhas crônicas e gravuras em madeira como as de Grave sobre o cerco de Francforte. (MANN, 2000, p.15)

¹² Alegrai-vos com a vida.

ser fechada, toca a melodia dessa canção. Esta citação remete a um mecanismo automático que converte a advertência em uma diretriz vazia e trivial, podendo ser associada à forma de vida de Krull. A intenção dele é, em primeiro lugar, uma vida “divertida” e alegre, mas sem missão superior, sem objetivos sérios. Em segundo lugar, os leitores podem ser convidados a se divertirem com a vida narrada, conquanto as palavras da canção não sustentem esta idéia. Acredita-se que tal citação representa o mote principal do romance, que apontaria a arte narrativa como uma ilusão para causar satisfação.

Entendemos, portanto, que, ao concluir a introdução do romance, o narrador utilizou o título da canção como uma oração imperativa em que convidava o público a se divertir com os acontecimentos sobre uma determinada vida, que seriam narrados. A autobiografia, como outras formas literárias, seria uma forma de ilusão que visa uma forma de autoconhecimento, assim como o entretenimento de quem lê e a satisfação de quem, por vaidade ou necessidade, relata a própria existência, ou seja, temos a escritura autobiográfica como utopia da possibilidade do encontro do sentido.

O presente capítulo desta dissertação preocupa-se com o elemento autobiográfico inserido na introdução de ambos os romances aqui analisados. O que define tal elemento não é uma aproximação aos narradores, visto que ambas as introduções são indubitavelmente ficcionais, mas sim uma discussão acerca da escritura autobiográfica.

A problematização surge inicialmente na forma utilizada na composição. *Memórias póstumas* e *Confissões* têm como título os termos confissões e memórias, que são duas vertentes da autobiografia. No entanto, como afirma o próprio Krull durante a narrativa, o componente mister de obras deste tipo é a veracidade.

Ora, a opção por um defunto-autor, por um lado, e de um impostor, de outro, não representam aspectos que permitam ao público acreditar que o elemento da veracidade esteja de fato presente. A este respeito, afirma Alfredo Bosi ao tratar de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Na construção de *Brás Cubas*, porém, essa conquista de certo grau de verossimilhança é bifocal, pois mira dois horizontes diferentes. De um lado, fala o narrador que atesta, a cada lance, a sua presença física aos acontecimentos em que esteve envolvido, e cuja interpretação é confiada ao seu olhar sem a presunção da certeza universal suposta no historiador em terceira pessoa. De outro lado, Machado engendrou a ficção do defunto autor, um expediente aparentemente irrealista escolhido para facultar a exibição – até o limite do descaramento – dos sentimentos todos de um ego que a condição post-mortem permitiria desnudar. Junto ao verossímil da testemunha ocular haveria um lance de inverossimilhança? Na verdade, um falso inverossímil, porque se faz auto-análise joco-séria. É a verdade do humor que, sob as aparências da morte, é vida pensada. As conseqüências desse duplo jogo de presença e distanciamento do eu são tangíveis a cada passo acabaram definindo a dicção singular das *Memórias póstumas* de *Brás Cubas*. (BOSI, 2006, p.281)

“A vida pensada” a que se refere Bosi surge em ambos os romances com aparência de “duplo jogo”, pois se em *Memórias póstumas* temos a antítese presença e distanciamento causada pelas singularidades do narrador-póstumo, em *Confissões* o jogo se define pela antítese verdade e logro.

Por isso, cremos que o elemento autobiográfico em discussão surge em vários trechos das obras e define aspectos importantes à compreensão delas, assim como a relação narrador-leitor.

Mas o que seria esse “pensar a vida” e por que tal aspecto é discutido em obras ficcionais?

Machado de Assis e Thomas Mann não compuseram autobiografias. Na obra de Machado encontramos elementos que discutem a forma literária, o papel do artista, etc... O mesmo fez Mann, que dedicou parte de sua obra à reflexão sobre o artista e a arte. Assim, concluímos que *Confissões do impostor Felix Krull* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao mesmo tempo em que podem ser consideradas experiências literárias do modelo autobiográfico, discutem, na narrativa, as possibilidades e as limitações do romance moderno e da autobiografia.

3. O elemento intertextual inserido na forma e na temática de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull*

Ao discutir as possibilidades e a abrangência do romance e do relato autobiográfico, Thomas Mann e Machado de Assis inserem também uma discussão a respeito das relações de influência e intertextualidade presentes nestas suas narrativas.

Memórias póstumas de Brás Cubas e *Confissões do impostor Felix Krull* têm como característica marcante a intertextualidade com textos literários, seja em sua forma ou temática. Os autores aplicam outros gêneros e subgêneros literários, quais sejam, a autobiografia, o romance picaresco e o romance de formação a fim de construir narrativas que discutam a própria literatura e suas possibilidades. Apontam assim para a escorregadia fronteira existente entre um gênero e outro, e para a fragilidade dos parâmetros estabelecidos pela teoria diante da complexidade do texto literário, que se mantém permanentemente em contato com o meio em que é realizada sua recepção, além do contato com outros textos.

Por meio da união de mais de um gênero num mesmo texto, ou seja, pela hibridização, uma das formas assume a dominância na narrativa. No caso dos romances aqui analisados, o romance tem o seu lugar destacado, mas este lugar dá espaço a outras formas. No que diz respeito ao contato com outras obras e autores, notamos que tanto Machado de Assis quanto Thomas Mann não apenas transferem aspectos interessantes ou inovadores para o interior de seus romances, como também discutem a importância destes elementos para a própria literatura, para a evolução do romance e para o entendimento do relato autobiográfico.

Neste capítulo, nos deteremos sobre a análise dos elementos de outras obras diretamente ou indiretamente inseridos na composição de

Memórias póstumas de Brás Cubas e Confissões do impostor Felix Krull. Começaremos pela presença da literatura inglesa (Sterne) e francesa (Xavier de Maistre) neste romance machadiano e, ainda, pela influência de Almeida Garrett, inserida na narrativa.

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As Memórias póstumas de Brás Cubas são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigavelmente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quatro, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.” (ASSIS, 2004, p.65)

Em *À roda do quarto e da vida* (1996), Antonio Candido afirma que Xavier de Maistre em *Voyage autour de ma chambre* (1794) teria sido o mediador entre Sterne e Machado de Assis, visto as semelhanças formais e a forte presença da literatura francesa no Brasil do século XIX:

Quando Machado fala em “maneira livre”, está pensando em algo praticado por de Maistre: narrativa caprichosa, digressiva, que vai e vem, sai da estrada para tomar atalhos, cultiva-os a propósito, apaga a linha reta, suprime conexões. “Ela é facilitada pelo capítulo curto, aparentemente arbitrário, que desmancha a continuidade e permite saltar de uma coisa a outra.” (CANDIDO, 1996, p.97).

Candido menciona ainda a influência temática entre os romances de Maistre e Machado de Assis, tal como uma anedota encontrada tanto no capítulo 154 de *Memórias póstumas* quanto no capítulo 37 de “Voyage”.

Antonio Candido destaca o que ele chama de “personalidade dividida”. Xavier de Maistre configura, em diversas partes de seu texto, uma divisão do indivíduo entre a alma e o animal, respectivamente, razão e consciência, sentimentos e atos. Também em *Memórias póstumas*, podemos notar uma divisão do ato e da consciência do narrador como no capítulo em que Brás Cubas relata a distinção entre os seus pensamentos e seus atos.

Aquele caso, porém, foi um raio de luz. Sim pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça o trabalho de pensar em Virgília, e dissestes—Ele precisa comer, são horas de jantar, vamos levá-lo ao Pharoux; dividamos a consciência dele, uma parte fique lá com a dama, tomemos nós a outra, para que ele vá direito, não abalroe as gentes e as carroças, tire o chapéu aos conhecidos e finalmente chegue são e salvo ao hotel. E cumpristes à risca o vosso propósito, amáveis pernas, o que me obriga a imortalizá-las nessas páginas. (ASSIS, 2004, p.166-167)

Em *Voyage autour de ma chambre*, encontramos um trecho de natureza semelhante no curto capítulo 7 do romance:

Enquanto minha alma fazia essas reflexões, o outro ia indo por sua conta, e Deus sabe onde ia!—Em lugar de ir à corte, conforme as ordens recebidas, desviou-se de tal maneira para a esquerda, que no momento em que minha alma o alcançou ele estava à porta de Madame de Hautcastel, a meia milha do Palácio. Pense o leitor no que teria acontecido se ele entrasse sozinho na casa de uma senhora tão formosa. (DE MAISTRE, 1794, p.13)

Diante das afirmações de Antonio Candido, notamos uma série de aspectos que indicam a influência de Xavier de Maistre na composição do romance machadiano. Também diante da influência de Sterne sobre o escritor francês, notamos que Machado de Assis passa, então, a se interessar pela literatura do autor de *Tristram Shandy*, completando assim a gama de elementos narrativos precursores do romance moderno, então explicados por Machado de Assis, mas iniciados na literatura inglesa.

A respeito da influência de Sterne sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nos deteremos aqui sobre as questões formais, apesar do conhecimento a respeito das semelhanças de matéria presentes na obra de ambos os autores e que, segundo o próprio Brás Cubas, teriam sido tratadas de formas distintas em seu relato.

Segundo Sergio Paulo Rouanet¹³, a relação entre *Memórias póstumas* e *Tristram Shandy* pode ser dividida em quatro diferentes categorias: a presença marcante do narrador e sua auto-afirmação na primeira pessoa na narrativa, a fragmentação e as digressões na narrativa, a transição constante entre riso e melancolia e, por último, as irregularidades cronológicas de ambos os romances.

Outro elemento semelhante e marcante entre o romance de Machado e de Sterne é a relação estabelecida entre narrador e leitor. Notamos, em ambos os casos, a constância e rapidez com que essa relação se modifica, sendo conferida ao leitor, por vezes, um caráter de importância e valorização e, por outras, de mediocridade e, até mesmo, de inutilidade, conforme afirma Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*.

Brás Cubas, por diversas vezes, simula uma certa consideração para com o seu leitor fictício. No entanto, esta simulação se desfaz e, por outras tantas vezes, o narrador dirige-se ao leitor de maneira agressiva e irônica,

¹³ A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. *Teresa Revista de literatura brasileira* 6/7.

ameaçando-o, até mesmo, de morte ou conferindo a ele uma suposta imperfeição da narrativa.

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem....” (ASSIS, 2004, p.172)

Nesta citação, notamos que Brás Cubas trata não somente de destratar seu público, como também de apresentar as características inovadoras da narrativa, tais como as digressões, as quais ele habilmente compara aos movimentos de uma pessoa embriagada. O leitor, habituado aos romances convencionais de até então, estranharia o estilo empregado pelo autobiógrafo ficcional, criação de Machado de Assis, que encontrou correspondente na forma shandiana.

[O narrador] é sádico em sua relação com o leitor. Tristram brinca com ele, insulta-o, humilha-o, fingindo que estabelece um diálogo com ele, mas interrompendo a conversa todo o tempo, arbitrariamente. O tom começa respeitosamente – o leitor é “meu caro amigo e companheiro”-, mas logo depois ele “não passa de uma grande besta e de uma cabeça dura”. (ROUANET, 2006, p.321-322)

Ainda a respeito da relação com o público, encontramos em ambos os romances, trechos em que os narradores sugerem que o leitor pule determinado capítulo, ou ainda, que feche o livro e abandone a leitura.

Voltando ao momento em que Brás Cubas discute a incompreensão do público quanto à nova forma narrativa por ele apresentada, podemos afirmar que tal forma foi fortemente influenciada pela narrativa de De Maistre (como anteriormente tratado) e, conseqüentemente, por Sterne e seu *Tristram Shandy* (então viajante pela “terra dos outros”).

Além da fragmentação provocada pela inserção da opinião dos narradores, encontramos ainda digressões motivadas por histórias paralelas e digressões a respeito das próprias particularidades dos romances. Sergio Rouanet chama as digressões do primeiro de “digressão narrativa” e as do segundo tipo de “digressão auto-reflexiva”.

As digressões narrativas são como pequenos contos incluídos no corpo do romance, tais como o conto do Dr. Slawkenbergius em *Felix Krull*. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos diversas digressões correspondentes, sendo a maior delas a inserção da narrativa sobre Quincas Borbas e sua “filosofia humanitista”.

Quanto às digressões auto-reflexivas, em que os narradores discutem o método empregado nos romances, utilizaremos as seguintes citações de *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas* a fim de ilustrar a influência do primeiro sobre o segundo:

Se eu parecer aqui e ali a vadiar pelo caminho [...] – não fuja. Pois como pode alguém com um mínimo de imaginação viajar em linha reta, em vez de explorar todos os desvios possíveis? Como pode alguém viajar de Roma a Loreto, por exemplo, sem inserir histórias, decifrar inscrições, reunir pessoas? Em cada estágio da jornada, há arquivos a consultar, bem como pergaminhos, registros, documentos e infundáveis genealogias [...]. Em suma, a coisa não tem fim”. (STERNE, livro I, cap.6, p.51)

Conforme vimos em citação anterior, também Machado de Assis utiliza-se do discurso de Brás Cubas para tratar do método aplicado no romance. Logo no início da narrativa, encontramos outras menções do narrador quanto à sua suposta destreza literária ao narrar a transição de seus delírios para a narrativa dos acontecimentos:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor, nada”. (ASSIS, 2004, p.85)

Trataremos agora do romance que mais se aproxima temporalmente de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e que, segundo Machado de Assis, assemelha-se ao seu romance por aquele ter viajado em sua terra, enquanto este teria viajado em torno de sua própria vida. *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett, publicado pela primeira vez no ano de 1846, apresenta diversos elementos encontrados no romance machadiano aqui em questão. O crítico literário Machado de Assis, aliás, via a obra de Garrett como detentora de grande relevância para a literatura brasileira que começava, então, a tomar contornos próprios.

Quem disse de Garrett que ele só por si valia uma literatura disse bem e breve o que dele se poderá escrever sem encarecimento nem falha. Também ele o proclamou assim ainda que mais longamente, naquele prefácio das *Viagens na minha terra*, que é a sua maior apologia. (...) Estamos a celebrar o centenário do nascimento do poeta, que pouco mais viveu que meio século e acodem-nos à mente todas as suas invenções com a forma em que as fez vivedouras. (...) celebramos o escritor, um dos maiores da língua, um dos primeiros do século, e o que junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade. (ASSIS, “Garrett.” Gazeta de Notícias. 04/02/1899 in Assis, *Obra* 931)

A influência de Almeida de Garrett para Machado de Assis não se resume à admiração expressada em críticas, mas também e principalmente à forma e à temática de “Viagens na minha terra” que Machado inseriu em *Memórias póstumas*.

No capítulo quatro do romance de Almeida Garrett, encontramos a marcante narração do diálogo do narrador com o Marquês de Pombal na descida ao “mundo dos mortos”. O autor se utiliza da ficção para discutir questões históricos-sociais de seu meio e de sua época. Machado de Assis executa algo semelhante ao levar o seu narrador ao mundo dos mortos para tratar e criticar o mundo dos vivos, refletindo sobre sua própria existência.

No que concerne à forma, Machado aplica em *Memórias póstumas* diversas técnicas e estilos empregados então por Almeida Garrett, tais como digressões, a simulação do diálogo com o leitor, a ironia e a composição de capítulos curtos.

Poderíamos, neste capítulo, citar diversos outros elementos intertextuais incluídos na composição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, tais como aspectos bíblicos e filosóficos. Nos deteremos, no entanto, àqueles que conferiram ao romance suas características de forma, conteúdo e estilo. Para os demais elementos, se faria necessária a composição de uma pesquisa particular, já que nesta trataremos especificamente da comparação com o romance *Confissões do impostor Felix Krull*, que, como veremos nas linhas

seguintes, também foi constituído por uma extensa teia de influências que Thomas Mann transferiu ficcionalmente para o seu narrador.

A composição de *Confissões* ocorreu dentro de um período de aproximadamente cinqüenta anos, da idéia à publicação do último livro do romance. Mann, conhecedor e estudioso da literatura mundial, inseriu no romance traços de diversas outras obras literárias. Para fins de comparação, neste capítulo, nos deteremos sobre os elementos de *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795) e *Poesia e verdade*(1808-1831) de Goethe; e *Ein Fürst der Diebe* (1903) de George Manolescu, assim como sobre a da dimensão simbólica referente ao mito inserida no romance.

O romance de Thomas Mann, assim como *Memórias póstumas*, é híbrido, ou seja, embora regido pelo gênero romanesco, encontramos em *Confissões* elementos do romance de formação, do romance picaresco e da autobiografia. No que diz respeito ao gênero autobiográfico, *Confissões do impostor Felix Krull* está diretamente ligado à autobiografia de Goethe, assim como aos principais expoentes do gênero.

Thomas Mann hat sich schon früh in der Nachfolge der großen confessores, der Nietzsche und Flaubert, Goethe und Tolstoi, Augustin und Rousseau, gesehen. Es gibt keine Seite in seinem Werk, die nicht Lebensdarstellung und –analyse, aber auch Lebensbewältigung und Lebensgestaltung wäre. Nicht nur ist Schreiben auf Erlebtes bezogen – Erleben bezieht sich seinerseits auf schon Geschriebenes und noch zu Schreibendes. Leben und Werk stehen in einer fortwährenden Diskussion miteinander. Sie beeinflussen sich gegenseitig. (Hans Wysling apud Sprecher, 1985, p.21)¹⁴

¹⁴ Thomas Mann, logo cedo, identificou-se como sucessor dos grandes “confessores”, de Nietzsche e Flaubert, Goethe e Tolstoi, Santo Agostinho e Rousseau. Não há sequer uma página em sua obra que não seja representação e análise da vida, e também concretização e configuração da vida. A escrita não está relacionada apenas com o vivenciado – o vivenciar relaciona-se também, por sua vez, com o que já foi escrito e também ao escrever. Vida e obra encontram-se em contínua discussão uma com a outra, e influenciam-se mutuamente. (trad.minha)

A intenção de parodiar *Poesia e verdade* por meio da composição de *Confissões do impostor Felix Krull* nunca foi um segredo guardado por Thomas Mann. Esta paródia não está, no entanto, numa simples comparação entre Goethe e Krull como se poderia esperar. Na verdade, poderíamos sustentar que a matéria do romance dialoga com “Manolescu” enquanto o estilo dialoga com a autobiografia de Goethe – tanto mais porque Thomas Mann não escreveu sua própria autobiografia e pode ter feito uso desse projeto romanesco para apresentar sua versão ‘do gênero’. De acordo com Thomas Sprecher, *Confissões* não está vinculado somente a Goethe, objetivamente falando, mas também a um ideal tido por Thomas Mann.

Doch ist vorsicht angezeigt: Wenn Thomas Mann in der Figur Krull nicht (nur) den objektiven, historisch realen Goethe parodiert, sondern seinen subjektiven, den Goethe seiner Vorstellungen, dann parodiert er ungewollt indirekt auch sich selbst – und dies auf eine andere Weise, als er Felix Krull bewusst beginnen lässt, seine Schöpfer nachzuahmen. Indem er in Goethe das Eigene sieht und wählt – einerlei, ob in zustimmendem oder ablehnendem Sinne -, bekommt das versteckte Portrait des großen Mannes die Qualität eines versteckten Selbstportraits, eine notabene doppelt und dreifach versteckten und gebrochenen, wenn man über die dazwischengeschobene Figur Krull hinaus an den selbst ihr vorgeschobenen fiktiven Erzähler denkt. (SPRECHER, p. 16)¹⁵

¹⁵ É cautelosamente indicado: Quando Thomas Mann parodia, no personagem Krull, não (apenas) o Goethe objetivo e historicamente real, mas sim sua representação subjetiva de Goethe, parodia também indireta e involuntariamente a si mesmo – e este, de uma outra forma, permite que Felix Krull imite o seu criador. No que ele vê e determina em Goethe a si, seja em sentido outorgante ou reprovador -, ao retrato oculto do grande homem é conferida a qualidade de um auto-retrato também oculto, notavelmente duplicado e triplamente ocultado e quebrado, quando se pensa no personagem impelido ao meio Krull em direção ao mesmo impelido narrador ficcional.(trad.minha)

Como Goethe era o principal modelo artístico para Thomas Mann, é bastante possível que esta idealização tenha sido transferida à paródia por ele composta, o que faz crer que *Confissões* é também uma paródia subjetiva da autobiografia de Goethe. Mesmo assim, podemos identificar elementos significativos a serem confrontados no que diz respeito às semelhanças e distinções de estilo entre as duas obras, tais como a forma autobiográfica, a postura narrativa, o estilo lingüístico e a formação.

Alguns aspectos de matéria também são semelhantes entre *Poesia e verdade* e *Confissões*, principalmente no primeiro capítulo dos romances.

Felix Krull tem uma trajetória individualista; seu relato não se baseia em suas relações com o mundo, mas sim em seus objetivos individuais, visando à ascensão social que tanto almejava. Para ele, na verdade, as relações afetivas eram prejudiciais, tanto que, a partir de certo momento na narrativa, seus laços familiares são completamente eliminados do relato. Posteriormente notamos que Krull evita todas as possibilidades de ligação afetiva ainda que elas trouxessem a ele dinheiro e status social, como no caso em que recusa o amor da jovem inglesa e do Lord Kilmarnock, ambos hospedados no hotel parisiense em que o protagonista servia como garçom. Krull justifica tais recusas, afirmando não querer desviar-se do seu caminho e também por não desejar romper com as regras sociais que impediriam a “mistura” de ricos e pobres, nobres e plebeus. Este individualismo pode ser notado na narrativa quando o menino Krull um forte caráter de auto-suficiência.

Krull teve uma infância bastante solitária, seja pela diferença de idade entre ele e sua única irmã, seja pelo preconceito que sofria em sua cidade natal devido ao comportamento de sua família. O narrador, no entanto, afirma que o contato estreito com outras pessoas não lhe fez falta, visto que, em suas fantasias, ele construiu um mundo autônomo para si, que supria todas as suas necessidades subjetivas.

Diese Art von Spiel pflegte ich noch in späteren Knabenjahren, zu einer Zeit also, da ich die Unterstützung der Erwachsenen dabei nicht wohl mehr fordern durfte. Doch vermißte ich sie nicht, sondern freut mich vielmehr der Unabhängigkeit und Selbstgenügsamkeit meiner Einbildungskraft. Ich erwachte zum Beispiel eines Morges mit dem Entschlusse, heute ein achtzehnjähriger Prinz namens Karl zu sein, und hielt an 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. (MANN, 2005, p.14)¹⁶

Se por um lado Felix Krull afasta-se de Goethe no que diz respeito ao contato entre homem e sociedade, dele se aproxima no que concerne ao estilo do relato e suas especificidades. Por diversas vezes, Goethe se refere a si, na infância na terceira pessoa, ao mesmo tempo em que Krull aponta para as diferenças entre o homem, narrador, e o menino que, então, vivenciava os acontecimentos narrados.

Thomas Mann também dialoga com o romance de formação de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. No entanto, Felix Krull faz um caminho inverso ao do “Bildungsroman”, unindo-o a elementos do romance picaresco, visto que Krull traça um caminho contrário ao aperfeiçoamento espiritual e ao entendimento entre o indivíduo e sociedade. Pelo contrário, as experiências de Felix Krull o afastam de um entendimento com o meio, parodiando assim o romance de formação. A este respeito afirma Claudia Dornbusch:

¹⁶ Cultivei este tipo de brincadeira ainda nos anos posteriores da meninice, período em que certamente não deveria mais exigir o concurso dos adultos. Aliás, este não me fazia falta, antes me alegrava a independência e satisfação individual de minha imaginação. Por exemplo, eu acordava certa manhã com a decisão de encarnar um príncipe de dezoito anos, chamado Carlos, e agarrava-me a esse devaneio o dia todo, e mesmo vários dias até; pois a vantagem inestimável desse brinquedo era não ser obrigado a interrompê-lo em momento algum, sequer durante as tão monótonas horas de aula. (MANN, 2000, p.16-17)

Inserir-se neste ponto a paródia do Bildungsroman, tipo de romance cunhado por Goethe. Mantém-se, no entanto, a forma picaresca, o modelo picaresco clássico. Mann, ao mesmo tempo que inova, adapta o gênero à literatura alemã e à sua produção pessoal, sem prejuízo de qualidade. (DORNBUSCH, 1996, p.55)

Não podemos deixar de mencionar as memórias que inspiraram o autor. A ideia de criação de *Confissões* surge após Mann ter contato com as memórias de George Manolescu, impostor romeno que ganhou fama devido às suas inúmeras e grandiosas trapagens na alta sociedade ao passar-se pelo Príncipe Lohovary. No ano de 1890, o impostor é preso ao tentar furtar jóias de um hotel de Berlim. Após cumprir parte de sua pena e ser colocado em regime condicional, escreve suas memórias, publicadas pela editora Langenscheidt, das quais tiraria seu sustento nos anos que se seguiriam. Grande sucesso de público, *Der Fürst der Diebe* é visto por Thomas Mann como uma grande possibilidade literária de, por meio da temática do impostor, inserir uma discussão a respeito do papel do artista, da autobiografia e do romance.

Outro aspecto intertextual em *Confissões* situa-se na inserção do elemento mitológico no romance de Thomas Mann. A este respeito afirma Anatol Rosenfeld:

Hermes, com efeito, também na forma egípcia de Thot, o deus das letras e da magia lunar, tornou-se particularmente no Krull, o deus predileto de Mann, como divindade artística exemplar: deus fálico e criador, é ao mesmo tempo simulador pícaro e trapaceiro malicioso, guia para o mundo do sono, da morte e da tumba; antes de tudo, porém, como irmão de Apolo e Dionísio, é intermediário mercurial e mensageiro alado entre os mundos olímpico e dionisíaco, entre os deuses da altura e da profundidade, alcotiveiro em escala cósmica que estabelece comércio entre o espírito e a vida, entre o ser e a aparência,

entre a idéia e o esplendor sensível. (ROSENFELD, 1996, p.211)

Krull assume as características do personagem mitológico sem sequer ter maiores informações a seu respeito. A alcunha de “Hermes” lhe é conferida por sua amante, Madame Houpflé, que se refere às características físicas e de comportamento do personagem. De modo semelhante ao que faz quando assume diferentes personalidades, o protagonista fantasia o conhecimento sobre Hermes, chegando a travar uma discussão a esse respeito com o professor Kuckuck na viagem de trem que o levaria a Lisboa.

O protagonista não precisou obter maiores informações a respeito de Hermes para que se construísse nele o conhecimento a respeito do personagem mitológico. Felix Krull recebe a informação e a transforma a seu modo e de acordo com suas necessidades, remetendo aqui à própria criação literária e ao contato com outros elementos artísticos e a transformação de uma obra que toma contato com outras.

Como podemos notar, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull* não se limitam ao relato autobiográfico ficcional de personagens de caráter peculiar (o defunto e o impostor). Na verdade, ambos os autores utilizam-se de técnicas e temáticas adquiridas pelo contato com outras obras e autores a fim de inserir, nos romances, uma discussão a respeito do texto literário, de sua relação com a sociedade, assim como a respeito de suas inúmeras possibilidades.

É interessante notar que Thomas Mann e Machado de Assis transformam os elementos de influência e os adaptam às características do meio em que compõem e suas próprias intenções. No entanto, os autores diferem entre si no modo como tratam as influências, pois, por um lado, Machado de Assis transfere para Brás Cubas ficcionalmente suas próprias experiências literárias, ainda que fique claro a superficialidade do

conhecimento do defunto. Mann, por sua vez, não confere a Felix Krull suas experiências literárias. Pelo contrário, por diversas vezes na narrativa, podemos notar uma sutil interferência do autor a fim de indicar a incapacidade literária de Krull, assim como para colocá-lo numa posição de desconfiança frente ao leitor implícito do romance.

As referências ao romance picaresco, ao romance de formação e à autobiografia fazem com que *Memórias póstumas* e *Confissões* dialoguem não apenas com obras, mas com gêneros, elevando estes romances a uma discussão a respeito da criação literária.

4. O decurso biográfico

Neste capítulo, nos propomos a discutir a seqüência de acontecimentos narrados em *Memórias póstumas* e *Confissões*, ou seja, a seleção dos elementos que compõem o decurso dos protagonistas assim como seus respectivos efeitos para a unidade dos romances. Para tanto, seguem adiante algumas reflexões a respeito do que se entende por decurso biográfico.

Segundo Gernot Böhme em *Lebensgestalt und Zeitgeschichte*¹⁷, o ciclo de uma vida não é linear, ou seja, está sujeito a distúrbios causados por elementos externos, tais como catástrofes, doenças ou guerras. O crítico defende, portanto, que este ciclo possui uma determinada ordem, um determinado parâmetro, passível de modificações de acordo com fatores exteriores, ou seja, histórico-sociais. Este ciclo é definido por ele como “biografia normal”.

Institutionen wie Familie, Kindergarten, Schule mit ihren jeweiligen Kommunikationsformen und Anforderungen an praktischer und intelligenter Leistung stützen die postulierte Lebensgestalt. Das ist noch deutlicher bei den nun zu erwähnenden modernen Konzepten von Lebensgestalt, nämlich Karrieren und Normalbiographien. Diese sind gesellschaftlich bereitgehaltene Muster von „Leben“, die man im Prinzip wählen kann, in die man aber faktisch mehr oder weniger hineingerät. (BÖHME, 1990, p.139)¹⁸

¹⁷ Configuração da vida e história do tempo

¹⁸ Instituições como família, jardim de infância e escola com suas respectivas formas de comunicação e exigências de rendimento prático e intelectual sustentam a configuração da vida postulada, por assim dizer, carreira e biografia normal. Estes dois elementos são padrões sociais disponíveis cujos princípios podem ser escolhidos, mas, de fato, a pessoa entra nessas situações padronizadas involuntariamente.

A biografia normal pode ser basicamente definida como as etapas de uma determinada vida, vinculadas à sua época, ou seja, de acordo com Böhme, a um determinado momento histórico-social. Podemos classificar estas etapas segundo a seguinte ordem: escola, formação profissional, trabalho, casamento e aposentadoria. Em outro momento, no entanto, para uma outra geração, pode-se ter a seguinte ordem: escola, formação profissional, serviço militar, exército e guerra. Assim, podemos notar que uma biografia normal pode sofrer modificações e efeitos de descontinuidade diante de acontecimentos externos, o que faz com que a idéia de uma biografia normal possa se transformar em ilusão e causar, portanto, sentimentos de frustração.

Brás Cubas e Felix Krull não tiveram em suas existências enquanto protagonistas dos romances algum distúrbio que viesse a interromper a seqüência “normal” de suas biografias. No entanto, podemos considerar que ambos os protagonistas nutriam expectativas quanto ao decurso de suas vidas (ou, pelo menos, o meio em que viviam o fazia), o que causou, portanto, uma frustração em relação a eles mesmos que indicada por meio do relato autobiográfico.

Adiante apresentaremos uma discussão a respeito das fases dos protagonistas inseridas nas narrativas e também consideraremos o resultado de tais etapas dos acontecimentos para o desfecho dos relatos autobiográficos.

4.1 O decurso inconcluso de Brás Cubas

Brás Cubas, “filho homem” e de família abastada, desde o seu nascimento já carregava o fardo das grandes expectativas para o seu futuro.

Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói da nossa casa. Cada qual prognosticava a meu respeito o que mais lhe quadrava ao sabor. Meu tio João, o antigo oficial da infantaria, achava-me um certo olhar de Bonaparte, coisa que meu pai não pôde ouvir sem náuseas; meu tio Ildefonso, então simples padre, farejava-me cônego. (ASSIS, 2004, p.86)

O pai, naquele momento, afirmava que o filho seria “o que Deus quisesse”. Anos mais tarde, o senhor Cubas revela-se um legítimo representante do modelo patriarcal da família brasileira do século XIX que almejava para o filho uma bela formação na Europa e posteriormente sua ascensão ao poder público e político em seu país de origem. A respeito da tomada de poder dos jovens herdeiros do colonialismo afirma Gilberto Freyre:

Mesmo romanticamente doente, ou morrendo aos vinte e poucos, aos vinte e tantos, aos trinta e aos trinta e tantos anos – aos quarenta, como José de Alencar e Gonçalves Dias – os moços foram tomando os lugares de maior importância na administração, na política, na magistratura e na diplomacia do Segundo Reinado. Deslocando das grandes responsabilidades os velhos sadios. Os bons gigantes de sessenta e setenta anos vindos da época do rei velho ou dos dois vice-reis. (FREYRE, 2006, p.196-197)

Brás Cubas seguiu para a Europa devido a seu envolvimento amoroso e perdulário com Marcela e não necessariamente com a intenção de se formar bacharel. Na verdade, o próprio narrador afirma a superficialidade de sua formação e daqueles anos de farra no Velho Continente. Retornando ao Brasil, seu pai acaba por confessar todas as expectativas que nutria pelo futuro político de Brás, expectativas estas frustradas, o que teria causado a morte do “Velho Cubas”.

Um certo sentimento de decepção seguiu acompanhando a biografia do protagonista, sensação esta acentuada pela confrontação com a realização do modelo biográfico daquele período pelos personagens Lobo Neves, seu rival amoroso, e Cotrim, seu cunhado.

Brás Cubas inicia a narração de sua autobiografia por sua morte e os derradeiros acontecimentos de sua existência enquanto protagonista, etapa que estaria mais acessível à sua memória. Seria para ele como uma forma de contrariar o feito de Moisés ao compor o Pentateuco, talvez denotando uma forma irônica de mostrar erudição, talvez uma forma de indicar que seu relato não respeitará nada e ninguém.

A atitude de Brás Cubas, antes de ser um desacato, parece mais uma confirmação da existência de uma regra que por ele precisa ser quebrada. O narrador procura se afastar dos modelos existentes, inserindo para tanto, digressões, comentários e reflexões que quebram a seqüência biográfica: genealogia, nascimento, infância...

A genealogia de Brás não pretende apresentar simplesmente uma descrição de suas origens familiares, mas sim indica o modo como o preconceito, o orgulho, o fingimento e o desejo de status foram, desde o início, o verdadeiro modelo para o protagonista, que, desta forma, apresenta ao leitor “o barro de que foi feito”. Se, normalmente, esperamos que a descrição dos membros de uma família numa ordem genealógica possa mostrar as raízes e os feitos de determinada família, no caso de Brás Cubas, encontramos, ao contrário, uma breve, mas sucinta descrição do que herdou o narrador de seu pai, que recusara sua origem humilde do pai tanoeiro, ou seja, já era vitória do

status sobre o trabalho, preceito este que o narrador, por sua vez, levaria até seus últimos instantes.

O capítulo IX de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, através de metáforas e jogos de palavras, trata da ânsia que terá o narrador de “desatar as amarras” em sua narrativa. Brás pretende apresentar uma narrativa livre, mas que, ao mesmo tempo, possa apresentar e discutir o método por ele utilizado.

De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia, é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha”. (ASSIS, 2004, p.85).

Brás divaga a respeito do modo como um relato pode ser resentedo e não como deve ser apresentado. Isto explica a facilidade absurda com que ele passa por oito capítulos, dentre os quais está incluso um especialmente dedicado a seus delírios, para enfim chegar à narração de seu nascimento, indicando que, assim como sua mente e sua memória (que guiam todo o processo de composição), a narrativa não precisa e não segue de fato uma ordem convencional.

A partir de então, o narrador (na medida do possível ou desejado) passa a seguir uma certa ordem na narração dos acontecimentos, passando por algumas das fases de uma biografia normal.

O capítulo “Naquele dia”, no qual Brás Cubas descreve seu nascimento e seus respectivos acontecimentos, é repleto de “profecias” a

respeito do destino do protagonista. No entanto, o que mais interessa neste capítulo para o presente trabalho é a confissão feita pelo narrador de que as informações recebidas por meio de pessoas próximas foram essenciais para a composição desta parte de suas memórias: *“Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois, ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia”* (ASSIS, 2004, p.86).

Nota-se também que a autobiografia, especificamente na parte em que é relatada a infância, provém também da escolha de outras pessoas, que elegem os fatos importantes a serem contados ao interessado, que, por sua vez, depois os narra ao leitor: *“Item, não posso dizer nada do meu batizado, porque nada me referiram a tal respeito, a não ser que foi uma das mais galhardas festas do ano seguinte, 1806”* (ASSIS, 2004, p.86).

O comentário do narrador a respeito da seleção dos eventos feita não somente por ele, mas também por familiares, amigos, etc. indica que uma autobiografia não necessariamente é algo inteiramente particular, ou seja, que depende somente de um indivíduo ou ainda que diga respeito somente ao autobiografado, mas também ao seu círculo social.

No mesmo capítulo, Brás relata a perfeição com que, ainda tão jovem, pronunciava os extensíssimos nomes de seus padrinhos. A importância dada a este aspecto bajulador e aristocrático seria tão grande para a vida daquela criança que o protagonista o aprende antes mesmo de começar a caminhar. Pode-se entender, então, que o caráter dependente e o status para Brás Cubas viriam a ser mais fortes que sua independência e determinação: *“E eu, atraído pelo chocalho de lata, que minha mãe agitava diante de mim, lá ia para a frente, cai aqui, cai acolá; e andava, provavelmente mal, mas andava e fiquei andando”* (ASSIS, 2004, p.87).

Passados os primeiros passos, Brás Cubas relata os acontecimentos de sua infância em três curtos capítulos. Em “O menino é pai do homem”¹⁹, são narradas as travessuras de uma criança mal educada, mimada pelo pai e cuja principal diversão era maltratar os escravos e perturbar as visitas de sua casa.

¹⁹ Título extraído da obra de William Wordsworth.

Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista da gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos" (ASSIS, 2004, p.88).

Neste trecho, Brás Cubas justifica o seu caráter na infância de modo contraditório ao afirmar sua indisciplina ao mesmo tempo em que a caracteriza como um traço de força de espírito, aspecto este devidamente sustentado por seu pai e aceito passivamente pela mãe, que deste modo ajudaram a moldar os vícios do Brás adulto. Tal conclusão é confirmada pelo narrador, que afirma que sua má educação contribuiu para que ele tivesse se tornado um desrespeitador: *“Da colaboração dessas duas criaturas nasceu a minha educação, que, se alguma coisa tinha de boa, era no geral viciosa, incompleta e, em partes, negativa”* (ASSIS, 2004, p.88). Notamos uma característica comum à autobiografia, em que os relatos a respeito da infância têm, muitas vezes, a função de explicar (ou tentar compreender) as características do adulto, ou seja, a autobiografia traça um caminho determinado e o autobiógrafo vai buscar em suas memórias justificativas que visem o entendimento de sua existência por meio de vícios e qualidades, acertos e erros. Naquele momento, Brás Cubas aparenta um certo grau de crítica a respeito de si, acredita na precariedade de sua educação, que teria, segundo ele, contribuído muito para a formação de seu fraco caráter.

No mesmo capítulo, o narrador descreve a ínfima influência que outros parentes teriam tido sobre sua educação. Fala do tio cônego, do tio oficial da infantaria e da tia autoritária. Nenhum deles, no entanto, teria tido grande importância para a formação de Brás Cubas, e se tiveram, foi de modo um tanto torto.

O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu essa flor (ASSIS, 2004, p.90).

A importância deste capítulo não está somente no relato da infância do narrador, mas também na descrição do papel que o seu meio familiar desempenhou na formação de seu caráter. Num relato autobiográfico, é comum que a constituição familiar seja considerada um aspecto bastante significativo para a biografia de determinado indivíduo, seja tal influência valorosa ou, até mesmo, traumática. A biografia de Brás Cubas, assim, aproxima-se de um relato comum neste momento, pois o narrador descreve a influência (ou a falta dela) de sua família como um dos principais causadores de seu caráter e como mola propulsora de sua condição naquele momento.

No capítulo seguinte, "Um episódio de 1814", no qual o menino Brás Cubas, por um capricho, delata um romance proibido, é descrita de modo metafórico a falta de interesse do narrador pelos acontecimentos histórico-sociais ao seu redor. Tal aspecto surge em meio à toda discussão a respeito da primeira queda de Napoleão Bonaparte. Acontecimentos desta ordem não interessavam e nunca interessaram ao protagonista de *Memórias póstumas*. A ele só interessavam os acontecimentos que diziam respeito diretamente a ele, que foi configurado desde a infância como uma pessoa egoísta, desinteressada, e mesmo, anti-social.

Figurei nesses dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antonio; e francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte. Nunca me esqueceu esse fenômeno. Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão. E notem que eu ouvi muito discurso, quando era

vivo, li muita rumorosa de grandes idéias e maiores palavras, mas não sei por que, no fundo dos aplausos que me arrancavam da boca, lá ecoava alguma vez este conceito de experimentado: - Vai-te embora, tu só cuidas do espadim" (ASSIS, 2004, p.90).

Neste capítulo, tratamos também do modo indireto pelo qual o narrador afirma que sua autobiografia não será vinculada aos acontecimentos históricos que cercaram a sua existência, simplesmente porque tais acontecimentos nunca lhe interessaram. O que a ele é importante, e o que julga que devem ser relatados são os acontecimentos que dizem respeito somente a ele e à sua limitada percepção de vida enquanto protagonista e, que sequer como narrador, é significativamente ampliada.

Esta desimportância em relação às questões históricas e sociais são herança do meio em que nasceu Brás. Quando da primeira queda de Napoleão, o narrador relata qual era o único interesse daqueles que então comemoravam.

Chegando ao Rio de Janeiro a notícia da primeira queda de Napoleão, houve naturalmente grande abalo em nossa casa, mas nenhum chasco ou remoque. Os vencidos, testemunhas do regozijo público, julgaram mais decoroso o silêncio; alguns foram além e bateram palmas. A população, cordialmente alegre, não regateou demonstrações de afeto à família real; houve iluminações, salvas, *te-déum*, cortejo e aclamações. Figurei nestes dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antonio; e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte. Nunca me esqueceu esse fenômeno. Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior que a espada de Napoleão. (ASSIS, 2004, p.90)

Notamos que a atmosfera histórica do primeiro quarteto do século XIX rodeia os acontecimentos narrados por Brás Cubas. No entanto, esses elementos históricos não recebem grande atenção. O autobiógrafo ficcional indica que seu relato se deterá especialmente sobre os acontecimentos de sua vida.

Já no capítulo “Um salto”, último a tratar da infância de Brás Cubas, vê-se, ou melhor, salta-se a experiência escolar do narrador; experiência esta que ele julgava insignificante enquanto personagem.

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos (ASSIS, 2004, p.94).

Onde normalmente se espera que o autobiógrafo relate a importância que o período escolar tivera em sua formação, Brás descreve a pouca importância que ele, enquanto criança, dera à instituição, aos professores e aos colegas. Para a criança, aquele ambiente nada mais era que um local deprimente onde aprendera a fazer travessuras e a amolar um mestre visto de forma humilhante, um professor pobre, cansado, desprezado e de nome penoso, Ludgero Barata. Por outro lado, o narrador admite a importância das letras que aprendera e das quais agora se utilizava para compor sua obra, indicando um traço de afeto, respeito e gratidão pelo mestre. Notamos aqui uma distinção de perspectiva entre aquele que vivencia, rememora, narra e posteriormente, como veremos, de quem lê.

E é dessa forma que Brás conclui o relato autobiográfico de sua infância. Vai por um caminho inverso ao que se espera do método e mostra que família, história e escola tiveram uma influência muito pequena e, por

vezes, negativa para a sua formação. Isso faz com que a autobiografia de Brás não só questione o modo deste tipo de relato, mas também que caminhe não para uma formação, mas sim para uma deformação do homem que mais tarde se tornará narrador póstumo de suas memórias.

Em “Um salto”, portanto, o narrador pula os pormenores de sua infância e adolescência e vai diretamente ao que ele chama de “primeiro cativo pessoal”. Trata-se de seu primeiro amor, o qual seria seguido de outros romances menos ou mais intensos, culminando na duradoura história com Virgília.

A primeira experiência amorosa de Brás Cubas teve a intensidade própria da juventude “*tinha dezessete anos*” (p.95). O relacionamento de Brás e Marcela foi baseado em paixão e interesse. Ela, uma mulher mais experiente e ambiciosa; ele, um jovem abastado e inexperiente vivenciando sua primeira grande paixão.

O jovem e rico protagonista considerava-se um rapaz bonito, que se sabia cobiçado por muitas moças de seu meio. No entanto, encantou-se da bela e inescrupulosa Marcela. No entanto, é somente um capítulo mais tarde, em “A quarta edição”, que o narrador se dá conta dos exageros que cometera no período que ele classifica como a “primeira edição”. Ainda com dezessete anos, Brás Cubas deixa-se levar pela sedução da espanhola, que lhe arranca muito dinheiro. Endividado, o jovem é pressionado pelo pai, que exige sua partida para Portugal a fim de que se torne bacharel. Desesperado, o jovem implora à sua amante que o acompanhe, o que não ocorre. Muitos anos depois, ao reencontrar uma Marcela agora doente e velha, o narrador analisa com frieza os seus rompantes de juventude:

Marcela lançou os olhos para a rua, com a atonia de quem reflete ou relembra; eu deixei-me ir então ao passado, e, no meio das recordações e saudades, perguntei a mim mesmo por que motivo fizera tanto desatino. Não era certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma terça

parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha; eram olhos da primeira edição (ASSIS, 2004, p.132).

No excerto supracitado, o narrador reflete sobre a mudança de percepção do jovem, do homem adulto e do narrador, ou seja, o modo como o menino via Marcela, diferencia-se do modo como o bacharel a vê e mais distante ainda é o modo como a observa o então autobiógrafo. A respeito destas diferentes perspectivas no relato autobiográfico, afirma Almut Finck em um estudo a respeito de “Kindheitsmuster” de Christa Wolf:

Erinnerungen sind an ein „nachträgliches“ Verstehen gebunden, wobei ein früheres Ereignis dahingehend strukturiert wird, dass es diesem Ereignis überhaupt erst möglich wird, für das Subjekt Bedeutung als Erfahrungsgegenstand anzunehmen, das heißt, bevor es überhaupt erinnerbar werden kann. Erinnerungen repräsentieren also nicht die Realität. Vielmehr ist die Realität der Erinnerungen ein „nachträglicher“ Effekt der Versuche des Subjekts, das Reale zu (re)organisieren; eines Subjekts, welches diesem Prozeß des Durcharbeitens nicht selbstgewiß von außen vorsteht, sondern sich erst darin konstituiert (FINCK, [s.d.], p. 79-80)²⁰

²⁰ Lembranças são vinculadas a uma compreensão posterior na qual um acontecimento anteriormente ocorrido é estruturado de modo que este acontecimento primeiramente possa assumir, para o sujeito, o significado de objeto de lembrança, ou seja, antes que ele possa de todo modo, tornar-se memorável. Lembranças não representam, portanto, a realidade. Ao contrário, a realidade das lembranças é um efeito posterior das tentativas do sujeito, que não controla consciente de si, este processo de trabalhar as lembranças, mas sim constitui-se primeiramente nele.

O relato de Brás Cubas faz com que o leitor acompanhe as modificações das percepções, incluindo ainda uma percepção exterior e superior, a percepção do leitor sobre a figura de Marcela.

Ainda a respeito das relações afetivas inseridas na vida do protagonista, tratemos agora de seu relacionamento com Eugênia. No romance, este é um dos mais reveladores quanto à personalidade do protagonista e também do narrador. Diretamente ligado ao “Episódio de 1814”, este capítulo confirma os vícios da criança desenvolvidos no adulto.

O contato entre Brás e Eugênia ratifica o que já afirmava o narrador a respeito de si enquanto criança, ou seja, alguém que se preocupava somente com seu "espadim", uma pessoa arrogante e egoísta, que despreza a moça bonita, mas deficiente física. A este respeito Alfredo Bosi (2006, p.24) afirma que é estabelecida uma cisão entre narrador e protagonista, visto que o primeiro mostra e julga a crueldade do rapaz preconceituoso que um dia fora.

O narrador-autobiógrafo coloca-se, portanto, numa posição superior à do protagonista e analisa os seus atos com certa crítica. Revela-se, mais uma vez, uma negativa em sua existência, dessa vez devido à sua futilidade, que não permitiu que um amor (sincero como deveria ser o de Eugênia) se concretizasse, mas sim se transformasse em preconceito.

Qual é o papel do episódio na teia de significações das “Memórias”? Parece-me que um dos seus alvos é o de configurar de modo bivalente o eu do narrador, fazendo-o capaz não só de praticar vilezas, como desfrutador que foi desde a infância, mas de sobrepensá-las e dizê-las promovendo o seu julgamento pelo outro, aquele leitor virtual que penetra como uma cunha na sua consciência. Ao desencadear esse processo, o narrador póstumo não se engana nem se propõe enganar-nos. Ao contrário do embusteiro, ele deixa-se ver. A transparência, flagrada no relance do olhar honesto do outro, não converterá o nosso Brás, mas revela a natureza do seu caráter, que é frívolo na descontinuidade dos seus pensamentos, é constante até a morte na prática do egoísmo indefectível, mas é capaz de abrir

frestas de luz no subsolo da sua consciência – a luz crua do moralismo pessimista ou apenas cético, limite ideológico do defunto autor (BOSI, 2006, p. 286).

A relação de Brás Cubas e Eugênia promove um desnudamento do caráter autobiográfico do romance e do narrador, que, de fato, passa a analisar a si mesmo e se permite ser analisado pelo leitor como fora no momento do acontecimento. Desta forma, o leitor tem a possibilidade de, por meio da confissão do narrador, penetrar no mundo da autobiografia, analisando os acontecimentos passados por meio da memória de quem relembra e reflete a respeito deles. Ainda de acordo com Bosi, *"O leitor sai com o sentimento de que, em certas passagens, o mundo das idéias e valores do defunto não só conserva, pela memória, mas supera, pela reflexão, o pequeno mundo do jovem Brás (BOSI, 2006, p.288)"*.

A presente dissertação defende que não somente em algumas passagens, mas em muitas, a forma autobiográfica supera o romance. Não se trata simplesmente da narração dos acontecimentos da vida de um jovem burguês e suas implicações histórico-sociais, mas também a reflexão a respeito dessa vida: o modo como é construído este tipo de relato, o que de fato faz com que o mundo limitado do jovem seja sucumbido pelo mundo do defunto-autor, desiludido e crítico de si mesmo. Esta escolha narrativa leva ao questionamento sobre os porquês da escolha da autobiografia ao invés do relato em terceira pessoa. Podemos considerar que o relato autobiográfico possibilita a ampliação de perspectivas. O personagem, agora autobiógrafo assume a perspectiva exterior sobre sua própria existência, o que dá a ele uma vantagem em relação à narrativa que não lhe seria permitida se tivesse sido feita a opção pelo romance narrado em terceira pessoa. Na autobiografia, os acontecimentos da vida do protagonista são narrados diretamente por meio de seu discurso, de sua escrita e de sua perspectiva, agora superior.

A terceira experiência amorosa de Brás Cubas é com aquela que teria sido a mulher de sua vida: Virgília, aquela com quem ele teria tido um filho, com quem quase se casou, de quem foi amante e que esteve ao seu lado até o último minuto de vida. Tal enredo faria com que a história de Brás e Virgília criasse ares de romantismo, o que o narrador faz questão de desmentir:

Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas (ASSIS, 2004, p.119-120).

Inúmeros parágrafos poderiam ser redigidos sobre o relacionamento entre Brás Cubas e Virgília não somente por causa de sua duração, mas também devido aos acontecimentos que os acompanharam. No entanto, para a presente análise importa que Virgília esteve na maior parte das negativas de Brás Cubas, pois foi com ela que o protagonista não foi ministro, também foi com ela que deixou, pela primeira vez, de concretizar a idéia do casamento e principalmente foi com ela que Brás deixou de cometer aquele que consideraria o maior de seus erros: *"Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria"* (ASSIS, 2004, p.254).

Um dos derradeiros envolvimentos sentimentais de Brás Cubas talvez tenha sido aquele para o qual o protagonista mais se doou, ou seja, aquele em que ele deixou transparecer algumas qualidades, em que se permitiu "arrancar a flor do pântano", casar-se e constituir família, sem preconceitos, sem empecilhos e sem nenhum interesse financeiro ou social. Porém, mais uma vez, suas expectativas são frustradas:

Aqui jaz
D. Eulália Damascena de Brito
Morta
Aos Dezenove anos de Idade
Orai por Ela!
(ASSIS, 2004, p.225)

A morte de Eulália faria com que Brás Cubas sepultasse definitivamente sua última esperança amorosa. Sem Marcela, sem Eugênia, sem Virgília e então sem Eulália, Brás acompanha o enterro da moça e conclui enquanto narrador que, apesar da tristeza que sentira, “talvez não a amasse de veras” (ASSIS, 2004, p.226).

A relação entre o protagonista e a filha de Damasceno fez com que o narrador refletisse não somente a respeito daquilo que ocorrera em sua existência, mas também quanto àquilo que não acontecera. Entra nesse momento em discussão o acaso, visto que a epidemia e a morte, e não o protagonista, haviam decidido que o casamento não se concretizaria. Neste momento, o narrador se dá conta que há certos acontecimentos que não podem ser criticamente analisados por ele de sua posição de autobiógrafo, pois tais acontecimentos não dependeram de sua vontade e também não foram determinados por seus erros ou acertos.

Os episódios dedicados à Eulália tratam, portanto, da impossibilidade de entendimento total a que o modelo autobiográfico se propõe. Tal impossibilidade seria causada pelo acaso, que não pode ser compreendido e, portanto, não pode ser analisado.

O amor juvenil e desesperado por Marcela fez com que Brás Cubas fosse obrigado por seu pai a viajar para a Europa - o que para ele foi como uma sentença de morte. O jovem herói entrou naquele navio com destino a Lisboa com o intuito de tirar a própria vida.

Normalmente em relatos autobiográficos, a viagem é para o biografado uma possibilidade de aprendizado, de encontro de si mesmo e de conhecimento do mundo. Para Brás, no entanto, a viagem de navio foi o instrumento necessário para que ele descobrisse que o seu mundo não era Marcela (como afirmara anteriormente o jovem), mas ele mesmo.

O protagonista aproximou-se do capitão do navio, cuja esposa estava à beira da morte; também travou contato com um louco que perdera a razão devido à morte da filha. Dessa forma, Brás, que planejava morrer, passou a temer a morte e a desejar viver e concretizar "o grande futuro" que o capitão lhe desejara ao cabo da viagem.

Brás Cubas não conheceu melhor a si mesmo, não se apaixonou pela arte ou tentou tomar contato com outras culturas, enfim, não pretendeu uma viagem de formação. Apenas descobriu em sua estadia na Europa uma grande possibilidade de diversão.

As palavras proféticas do capitão do navio não lançaram no protagonista interesses elevados, mas sim uma forte ambição por status:

UM GRANDE FUTURO! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma idéia expelia a outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, - bispo que fosse, - uma vez que fosse um cargo, uma preminência, uma grande reputação, uma posição superior. A ambição, dado que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ovo, e desvendou a pupila fulva e penetrante. Adeus, amores! adeus, Marcela! dias de delírio, jóias sem preço, vida sem regime, adeus! Cá me vou às fadigas e à glória; deixo-vos com as calcinhas da primeira idade (ASSIS, 2004,p.109-110).

Como se pode notar no parágrafo acima, Brás Cubas tinha apenas o desejo de glória - desejo esse que o levaria à morte devido à sua fixação pelo

emplasto. Saía de cena Marcela, e entrava todo o tipo de farra que podia ser feita por um jovem rico, irresponsável e fútil no velho continente.

De modo semelhante ao que ocorre quando o narrador relata sua vivência escolar na infância, sua formação superior resume-se somente a um breve capítulo em que o narrador relembra, um pouco constrangido, com quanta mediocridade se tornou bacharel.

Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. No dia em que a universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso (ASSIS, 2004, p.110).

Notamos que a distância de reflexão entre o protagonista e o narrador já não é tão grande como em momentos anteriores; ambos têm ciência da inutilidade de seus estudos; nenhum deles acredita, de fato, em sua formação. Somente o narrador, porém, é direto e impiedoso com o jovem bacharel.

O comportamento do protagonista quanto à sua diplomação reflete bem as suas pretensões quanto ao trabalho. Brás Cubas, em momento algum da narrativa, demonstra interesse por empenhar-se profissionalmente. Rapaz rico, herdara uma fortuna do pai e o trabalho para ele não era uma necessidade, tampouco um prazer.

Logo após o falecimento de sua mãe, Brás é incitado pelo pai a casar-se e a iniciar uma carreira política, pois julgava que isto faria valer todo o investimento financeiro que depositara sobre o filho e “enterraria”

definitivamente a herança da tanoaria. Diante da resistência do filho, afirma o pai:

Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios... (ASSIS, 2004, p.121).

Nesta passagem, podemos notar que a família Cubas não considerava o trabalho como um valor essencial; o que de fato interessava ao pai e também ao filho sempre foi o status e o dinheiro que o poder pode proporcionar – o poder, vindo da posse, unido ao status da formação. Este traço, no entanto, não se restringe aos Cubas, é um traço comum à classe dominante no Brasil do século XIX.

É natural numa "biografia normal" que, em algum momento da vida, a pessoa venha a se interessar por algum assunto que envolva o desenvolvimento profissional seja por necessidade de sustento, seja por interesse particular ou público. Neste sentido, Brás se afasta bastante deste modelo, pois nunca se interessou por atividades profissionais e nunca fora estimulado pela família para tanto. É somente anos depois que Brás Cubas sente a necessidade de mover-se por algo, mas mais uma vez seus motivos não eram outros senão o desejo de aplauso.

A terceira força que me chamava ao bulício era o gosto de luzir, e, sobretudo, a incapacidade de viver só. A multidão atraía-me, o aplauso namorava-me. Se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? não teria morrido logo e estaria célebre. Mas o emplasto não veio. Veio o desejo de agitar-me em alguma coisa, com alguma coisa e por alguma coisa (ASSIS, 2004, p.220).

Apesar de sua pouca ou nenhuma disposição para o trabalho, algumas oportunidades surgiram para o protagonista. Todas elas, dentro da política. A primeira partiu de um convite feito pelo marido de Virgília para que se tornasse seu secretário - proposta esta, não concretizada devido à superstição de Lobo Neves.

Mais tarde, porém, acaba obtendo uma cadeira na câmara dos deputados. Sua trajetória, como era de se esperar, não foi de sucesso e não culminou em sua nomeação para ministro, fato este narrado no capítulo 139 "De como não fui ministro de Estado".

Indignado com a derrota, Brás Cubas, sob forte influência das idéias "humanitistas" de Quincas Borbas, decide fundar um jornal oposicionista, mas que se pretendia somente uma fútil vingança pelo seu fracasso na carreira política. Mais uma vez, o herói não obteve êxito, o jornal durou cerca de seis meses.

Assim, a autobiografia de Brás Cubas revela-se também no quesito "vida profissional" como uma negativa. O relato se constituiu, mais uma vez, de uma antonímia da conclusão e do entendimento a respeito dos acontecimentos de uma determinada existência do biografado.

Com a questão casamento e filhos, a trajetória de Brás Cubas não foi diferente. Somente por duas vezes (sob forte influência do pai e da irmã) pensou de fato em se casar. A primeira delas com Virgília e a segunda com Nhã Loló. A primeira, apesar de ter vivido um duradouro romance extraconjugal com o protagonista, não chegou, por motivos diversos, a concretizar a realização familiar de Brás; já a segunda sequer foi tão longe,

morreu quando mal começara a brotar em Brás Cubas a idéia de se unir à jovem e constituir com ela uma família.

Assim, encerra-se a biografia de Brás Cubas, que, como pudemos perceber, em nada segue os parâmetros de uma biografia normal. Em nenhum momento, tais parâmetros deixaram de ser efetivados devido a questões externas como guerras, doenças, etc, mas sim pela falta de empenho do herói em relação à vida, que sempre teve como algo cansativo, além dos acontecimentos provocados pelo acaso. A conclusão dessa vida, portanto, não poderia ter sido diferente - ao invés de entendimento, o que temos na conclusão de seu relato autobiográfico é um sumário de todas as negativas de sua existência.

4.2 O decurso frustrado de Felix Krull

A narração do romance *Confissões do impostor Felix Krull* é iniciada de maneira bastante intimista. O narrador, como autobiógrafo ficcional, reflete sobre suas habilidades e atual condição, além de apresentar algumas daquelas que defende ser suas qualidades. Para ele, é importante desde o início afirmar o refinamento e a boa situação moral e financeira de sua família. Tal condição, no entanto, conforme anteriormente mencionado, acaba por ser desmentida por meio de "pistas" dadas por Thomas Mann.

A biografia em questão também procura seguir um certo padrão, que, muitas vezes, é interrompido, seja por imprevistos constituídos dentro do próprio enredo, seja pelo narrador e suas digressões. O primeiro livro, composto de nove capítulos, trata exclusivamente (do ponto de vista do discurso autobiográfico) da primeira fase da vida do protagonista, seguindo a seguinte ordem: família, nascimento, infância e juventude (esta última com reflexões sobre a escola).

Como no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a ordem de apresentação das etapas relatadas nas confissões é iniciada pela descrição do núcleo familiar a que pertence o protagonista. No caso de Felix Krull, este núcleo é formado por seus pais, sua irmã e ainda um padrinho, que tivera grande importância em sua formação e na reviravolta que teria a sua vida anos depois no mundo ficcional.

O Sr. e Sra. Krull não foram para o herói um exemplo familiar. Já no primeiro livro, são narradas as descomposturas conjugais de ambos, que viriam, mais tarde, a afetar a visão do filho sobre as experiências amorosas.

Ich ließ schon weiter oben eine Anspielung einfließen auf die Störungen, welche durch die Anwesenheit des Fräuleins aus Vevey in unser Familienleben getragen wurden. In der Tat stellte mein armer Vater diesem Mädchen in verliebtem Sinne nach und gelangte denn auch wohl zu dem gesteckten Ziel, worüber sich Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und meiner Mutter entspannen, die weiter dahin führten, daß mein Vater sich auf mehrere Wochen nach Mainz begab, um dort, wie er es manches Mal zu seiner Erfrischung tat, das Leben eines Jungesellen zu führen. Übrigens hatte meine Mutter, die eine unscheinbare Frau von wenig hervorragenden Geistesgaben war, vollkommen unrecht, meinen armen Vater so unnachichtig zu behandeln, denn sie sowohl wie meine Schwester Olympia (ein dickes und außerordentlich fleischlich gesinntes Geschöpf, das später nicht ohne Beifall die Operettenbühne beschrift) gaben ihm an menschlicher Schwäche durchaus nichts nach; nur daß seiner Leichtlebigkeit stets eine gewisse Anmut innewohnte, deren ihre dumpfe Vergnügungssucht fast ganz entbehrte (MANN, 2005, p.18)²¹.

Essa breve descrição das relações amorosas extraconjugais dos pais de Krull evidencia sua postura um tanto conservadora e machista ao rotular o pai como uma figura sedutora, porém quase ingênua, enquanto a mãe e a irmã são apresentadas como personagens fracas de espírito e caráter. Tal vício seria percebido no protagonista, que acabaria por desenvolver interesse intelectual exclusivamente por homens, enquanto todas as outras mulheres apresentadas no romance tiveram para ele um papel exclusivamente sensual.

Do pai, o narrador também herdou o talento para o logro. Por diversas vezes no livro I, são dados exemplos do talento que tinha o Sr. Engelbert Krull para a mentira. Pode-se citar a título de exemplo a passagem

²¹ “Já anteriormente aludi a certa perturbação que a presença da senhorita de Vevey introduzira em nossa vida familiar. Na verdade, meu pobre pai estava apaixonado pela mocinha, e provavelmente conseguiu realizar seus intentos, com o que se desencadearam disputas entre ele e minha mãe, as quais levaram meu pai a passar várias semanas em Mogúncia a fim de, como fazia freqüentemente para descansar, viver vida de rapaz solteiro. De resto, minha mãe, mulher insignificante e de poucos dotes espirituais, foi inteiramente injusta tratando meu pobre pai de maneira tão desconsiderada, pois tanto ela como minha irmã Olympia (uma criatura gorda, de extraordinária sensualidade, que mais tarde chegou a ser artista de operetas com bastante sucesso) não procediam em nada melhor do que ele quanto às fraquezas humanas; apenas a leviandade dele era dotada de certo garbo, que faltava inteiramente à ânsia de prazer delas (MANN, 2000, p.20-21)”.

em que o pai incentiva o filho a se fingir um exímio violonista, recebendo ao final da "apresentação" presentes valiosos dos expectadores da farsa. Ainda no que concerne ao talento para o engano, há a questão da má qualidade do espumante "Lorley extra cuvéé" e do pouco conhecimento da língua francesa que o pai costumava utilizar para se favorecer em suas conquistas amorosas. Cabe lembrar que tal recurso também foi utilizado por Felix Krull para conseguir o emprego no hotel de Paris, no qual fingia um profundo conhecimento de vários idiomas, escorado tão somente na utilização de vocabulário pobre acrescido de uma pronúncia bem treinada.

Um outro personagem, apesar de não ser um familiar de fato, teve sobre o herói uma influência, senão superior, igual a que tivera seus pais: Schimmelpreester, que foi o responsável pela escolha do nome do protagonista, que deriva do latim *felix*²². O padrinho mostrou-se um grande incentivador do talento de Krull para o fingimento, seja admirando ou propiciando as fantasias do herói.

Zumal mein Pate 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. Und dann stellte er sich als Volk und selbst seine Brille in die Luft, um sich beinahe zu Schaden zu lachen, wenn mir vor Erschütterung die Tränen über die langgezogene Oberlippe rollten (MANN, 2005, p.14)²³.

²² I- sentido próprio: 1. que produz frutos, fecundo, fértil; 2. Fecundante. II - sentido especial: 1. favorecido dos deuses, feliz; 2. favorável, propício; 3. salutar. III- Sentido figurado: 1. hábil, que tem talento.

²³ “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. Depois postava-se no meu caminho, como se fosse o povo, aclamando e jogando ao ar o chapéu, a bengala e até os óculos, para quase morrer de rir quando, de tanta emoção, me corriam lágrimas sobre o lábio superior repuxado” (MANN, 2000, p.16).

Há passagens em que Schimmelpreester usa Krull como modelo para suas pinturas, fazendo com que o herói se fantasiasse de personagens diversos para deleite de ambos.

Nota-se que o caráter do protagonista adulto tem sua base estabelecida pela influência de sua família. Krull toma suas próprias decisões, ou seja, faz suas escolhas, mas usa sua família como álibi para seus atos criminosos.

O relato autobiográfico, deste modo, segue um modelo em que os acontecimentos futuros são fundamentados por acontecimentos anteriores ou pelo histórico familiar e educacional do personagem. Diferentemente, neste caso, é o caráter enganador do protagonista que confunde o leitor, deixando-o dividido entre as sugestões do autor e o relato do narrador.

Após o relato do núcleo familiar do qual provém, Felix Krull inicia a narração de seu nascimento. Na primeira vez em que menciona este assunto, ele avisa ao leitor sobre suas intenções de manter a ordem cronológica própria do tipo de narrativa a que se propunha, embora já tivesse rompido esta premissa no capítulo anterior.

Dies war das Heim, worin ich an einem lauen Regentage des Wonnemondes – einem Sonntage übrigens – geboren wurde, und von nun an gedenke ich nicht mehr vorzugreifen, sondern die Zeitfolge sorgfältig zur Richtschnur zu nehmen. Meine Geburt ging, wenn ich recht unterrichtet bin, nur sehr langsam und nicht ohne künstliche Nachhilfe unseres damaligen Hausarztes, Doktor Mecum, vonstatten, und zwar hauptsächlich deshalb, weil ich mich – wenn ich jenes frühe und fremde Wesen als „ich“ bezeichnen darf – außerordentlich untätig und teilnahmslos dabei verhielt, die Bemühungen meiner Mutter fast gar nicht unterstützte und nicht den mindesten Eifer zeigte, auf eine Welt zu gelangen, die ich später so inständig lieben sollte (MANN, 2005, p.11-12)²⁴.

²⁴ Era esse o lar onde nasci, num dia morno e chuvoso de maio – aliás, um domingo. A partir desse momento não quero mais antecipar, antes respeitarei cuidadosamente a seqüência cronológica. Meu nascimento, se é que me informaram corretamente, foi demorado e exigiu a intervenção de nosso médico da família, dr. Mecum, principalmente porque eu – se é que

No excerto acima, encontramos algumas menções importantes a respeito do discurso autobiográfico. O narrador salienta a impossibilidade de que determinados acontecimentos da infância possam ser rememorados, havendo portanto a necessidade da participação de outros personagens que venham a complementar ou mesmo se encarregar desta parte da narrativa. Felix Krull não finge se lembrar de todos os acontecimentos de sua existência enquanto protagonista - pelo contrário, reforça a diferença existente entre narrador e protagonista e, no caso deste último, as diferenças presentes nas diversas fases de uma biografia normal. Assim, o narrador se diferencia do protagonista e este, de todos os personagens por ele assumidos.

Na narração de sua infância, Felix Krull procura indicar que as suas características mais marcantes naquele período impulsionaram seu destino. Fala de seu gosto pelo sono, das brincadeiras em que se passava por outras pessoas e da falta de amigos.

A infância de Krull pode ser considerada como algo um pouco afastado dos “padrões normais”, devido ao ambiente lascivo das festas dadas por seus pais e das quais ele acabava participando indiretamente. Ainda sobre sua infância, o narrador afirma não sentir prazer nos estudos e ainda que a escola não passava de uma infeliz obrigação para ele. Este modo de encarar sua formação o levava a fingir estar doente para que não precisasse ir a escola, não como faria uma criança comum, mas como um impostor talentoso.

Meine wachsende Abneigung gegen dies feindselige Institut noch besonders zu begründen, erachte ich für überflüssig. Die Bedingung, unter der ich einzig vermag, ist Ungebundenheit des Geistes und der Phantasie, und so kommt es, daß die Erinnerung an meinen langjährigen Aufenthalt im Zuchthause mich weniger unliebsam berührt als diejenige an die Bande der

posso chamar de “eu” aquele ser primitivo e estranho – me portava de maneira extraordinariamente passiva e indiferente, quase sem secundar os esforços de minha mãe, e sem mostrar a mínima impaciência em chegar a um mundo que mais tarde viria a amar com tanto fervor (MANN, 2000, p.14).

Knechtschaft und Furcht, in welche die scheinbar ehrenvollere Disziplin des kalkweißen, kastenartigen Hauses drunten im Städtchen die empfindliche Knabenseele schlug. Stellt man zum Überfluß meine Vereinsamung mit in Rechnung, deren Ursprünge ich auf früherem Blatte aufgedeckt habe, so wird es nicht wundernehmen, daß ich früh darauf sann, dem Schuldienst nicht nur an Sonn-und Feiertagen zu entkommen (MANN, 2005, p.37)²⁵.

Notamos que o narrador não apenas procura justificar sua tão grande aversão ao ambiente escolar, mas também busca esclarecer as sensações da criança naquele momento. Provavelmente a criança não pudesse expressar com tamanha complexidade as inquietações de um espírito que se sentia revoltado na tentativa de ser moldado pela escola. A autobiografia funciona, então, como uma tentativa de entender o passado e suas implicações posteriores.

Páginas depois, Felix Krull apresenta outra explicação para seu comportamento trapaceiro: Trata-se do episódio em que furta doces de uma loja vazia. Krull explica que o seu prazer não se detinha no delito em si, mas na possibilidade de concretizar o imaginário em realidade, assim como o fingimento que ele transformava em nova existência. Novamente cremos que essa não era senão a perspectiva do narrador adulto que reflete sobre sua própria infância e encontra em cada acontecimento significativo uma ligação com suas mais marcantes características enquanto adulto. Felix Krull (apesar de negá-lo várias vezes) pensa a sua própria história e estabelece teorias a respeito de si e do homem em geral, mas, ao mesmo tempo, sua condição

²⁵ “Julgo supérfluo justificar mais detidamente minha crescente repulsa por essa instituição hostil. As únicas condições sob as quais consigo viver são a liberdade de espírito e fantasia. Eis por que a lembrança da monótona estada, por anos a fio, em uma prisão me é menos desagradável do que a recordação das algemas do servilismo e temor com as quais aparentemente honrada disciplina daquele prédio, quadrado e caiado de branco, oprimia a minha alma sensível de menino. Se juntarmos a isso meu isolamento, cujas origens revelei em folhas anteriores, não será de admirar o fato de ter eu desde cedo sentido desejos de fugir da escola, não só nos domingos e feriados” (MANN, 2000, p.39)

duvidosa interfere na profundidade de suas explicações, que podem simplesmente ter sido criadas para serem o que são: justificativas.

A parte do relato autobiográfico de Krull que compreende genealogia, nascimento, infância e início da juventude é encerrada com o relato de dois acontecimentos marcantes: a sua primeira experiência sexual e a morte de seu pai. Ambos podem ser compreendidos, de modos distintos, como a transição do menino para o homem, pois a partir daqueles momentos o herói passaria a experimentar os efeitos de suas experiências infantis na idade adulta, que seriam, entre outras coisas, uma confirmação das teorias do narrador a respeito de sua formação.

A transição para idade adulta não compreendeu necessariamente uma grande tomada de responsabilidades. Seu primeiro trabalho surgiria por meio da interferência de seu padrinho, que o enviou para Paris a fim de que trabalhasse em um hotel a troco de alojamento e comida. Para o herói, no entanto, o trabalho não passava de uma desculpa para sair da cidade pequena em que vivia sem amigos e agora sem posses.

Es läßt sich denken, daß ich mich dem herrlichen Mann nicht weniger dankbar erwies als die Frauen. Ich lachte vor Freuden und umarmte ihn in vollem Entzücken. Schon entschwand mir die gehässige Enge der Heimat, schon tat sich die große Welt vor mir auf, und Paris, diese Stadt, deren bloßes Erinnerungsbild meinen armen Vater zeit seines Lebens vor Vergnügen schwach gemacht hatte, erstand in der heitersten Pracht vor meinem inneren Auge (MANN, 2005, p.75)²⁶.

²⁶ “Pode-se imaginar que não me mostrei menos agradecido do que as mulheres para com esse homem maravilhoso. Eu ria de contentamento, e abracei-o encantado. Já sumia para mim a odiada estreiteza do meu lugar de nascimento, já se abria à minha frente o grande mundo, e Paris, cidade cuja mera lembrança deixava meu pobre pai louco de alegria, apareceu em toda sua magnificência aos meus olhos interiores” (MANN, 2000, p.78).

A grande quantidade de adjetivos utilizados pelo narrador no relato de sua viagem para Paris dá a entender que sua opinião e as sensações são semelhantes às aquelas experimentadas pelo jovem. Krull não apresenta uma visão mais afastada e com alguma lição a respeito de sua vivência, mas sim um ponto de vista que o coloca numa posição mais próxima àquela do passado.

Após a partida para Frankfurt com sua mãe, a fim de iniciar as atividades em uma pequena hospedaria e posteriormente partir para Paris, o jovem Krull empenha-se e, pela primeira vez, compromete-se (mesmo que parcialmente) com alguma experiência laboral. No entanto, sua empolgação era apenas temporária e ele logo se voltaria para os encantos da cidade grande e iniciaria seus planos para escapar ao serviço militar que o impedia de seguir para a França.

Assim como o herói, o narrador aparenta não ter uma visão positiva a respeito do trabalho.

Bildung wird nicht in stumpfer Fron und Plackerei gewonnen, sondern ist ein Geschenk der Freiheit und des äußeren Müßigganges; man erringt sie nicht, man atmet sie ein; verborgene Werkzeuge sind ihretwegen tätig, ein geheimer Fleiß der Sinne und des Geistes, welcher sich mit scheinbar völliger Tagdieberei gar wohl verträgt, wirbt stündlich und ihre Güter, und man kann wohl sagen, daß sie dem Erwählten im Schlafe anfliegt. Denn man muß freilich aus bildsamem Stoffe bestehen, um gebildet werden zu können. Niemand ergreift, was er nicht von Geburt besitzt, und was dir fremd ist, kannst du nicht begehren. Wer aus minderem Holze gemacht ist, wird Bildung nicht erwerben; wer sie sich aneignete, war niemals roh (MANN, 2005, p.80).²⁷

²⁷ “Cultura não se consegue num trabalho maçante, é antes um presente da liberdade e do ócio exterior. Não é conquistada, mas inalada com a respiração; elementos ocultos agem em favor dela, secretamente aplicam-se espírito e sentidos, o que se harmoniza perfeitamente com a vadiagem na conquista permanente de seus bens; pode-se dizer então que a cultura se adquire durante o sono. Pois é evidente que é preciso ser feito de material flexível para poder ser formado. Ninguém pode adquirir o que não traz em si desde o nascimento, e não devemos querer possuir o que nos for estranho. Quem é de constituição inferior não obterá elevação de espírito, quem a conquista jamais foi grosseiro” (MANN, 2000, p.83-84)

A opinião aqui expressa pelo narrador sobre trabalho, cultura e formação certamente estava presente no discurso do protagonista de maneira pouco refletida em comparação ao modo como ela é apresentada no percurso da narrativa. Entretanto, notamos que, por muitas vezes, o herói utiliza tais preceitos nos acontecimentos da narrativa. Krull, desde cedo, já acreditava ser feito “de um material superior”; não pensava que o trabalho pudesse lhe acrescentar alguma cultura ou experiência útil. Para ele, o trabalho nada mais era que uma forma de alcançar objetivos maiores, nada além de uma transição desagradável, mas necessária como podemos notar nos episódios em que é narrada sua estada em Paris, trabalhando como ascensorista, ajudante de garçom e garçom, até se tornar (ou se fingir) marquês.

O narrador, assim como o protagonista, entende que todos os acontecimentos relativos ao trabalho não tenham sido importantes para a sua formação, mas sim uma etapa passageira em que tirara proveito de algumas situações e pessoas para alcançar seus anseios, acreditando que sua essência era nobre.

Tampouco o serviço militar apresentava para o jovem e para o narrador alguma honra ou possibilidade de experiência; era mais um entrave do qual ele se livrou, utilizando suas habilidades como farsante.

De modo semelhante ao trabalho, a etapa “viagem” na vida do herói não representou para ele uma chance de aprendizagem. Krull vislumbrava apenas possibilidades de aventuras, romances, dinheiro, junto com a oportunidade de viver outras vidas que não a sua própria. As viagens eram para ele também uma transição que representaria sua ascensão na escala social e que mostraria as diferenças entre o Krull órfão e pobre e o Krull impostor, que faria de seus talentos um meio para alcançar seus objetivos.

Übrigens will ich, gewissermaßen auch zur Beruhigung des Lesers, hier einflechten, daß dies für immer das letzte Mal war, daß ich dritter Klasse, als Fahrtgenosse der Unerquicklichkeit,

reiste. Das, was man Schicksal nennt und was im Grunde wir selber sind, fand, nach unbekanntem, aber unfehlbarem Gesetzen wirkend, binnen kurzem Mittel und Wege, zu verhindern, daß es jemals wieder geschah“ (MANN, 2005, p.126-127).²⁸

Este trecho a respeito da primeira grande experiência de viagem de Felix Krull indica a importância da opinião do leitor fictício. A fim de manter sua postura superior, Krull garante que sua condição sócio-econômica daquele momento em diante não permitiria que ele voltasse a ter a desagradável experiência da terceira classe. Assim, o narrador não só sugere acontecimentos posteriores, mas também deixa sobressaltar a percepção do adulto sobre as impressões do jovem que embarcava para Paris.

Passando por Frankfurt, Paris e Lisboa, Felix Krull conheceu pessoas, mas não transformou tais acontecimentos em experiência positivas, de engrandecimento espiritual. Ao tomar contato com determinados personagens, o protagonista tratava apenas de decorar algumas frases que ouvira para utilizá-las no momento mais oportuno a fim de conseguir alguma vantagem. Isso ocorre tanto em sua entrevista no hotel de Paris como quando precisava dialogar com pessoas em situações nas quais se exigia mostrar algum conhecimento, o que o herói fazia com maestria, utilizando-se de sua habilidade para fingir ser alguém que nunca fora.

A narrativa é encerrada durante a viagem para Lisboa que fizera o herói. Lá, entrando em contato com nobres e intelectuais, Krull chega ao seu auge do fingimento. Seu talento é tamanho que seria possível que o próprio leitor já não conseguisse distinguir o filho de Engelbert Krull do então Marquês de Venosta. Apesar de incompleta, a narrativa sugere que o talento de Krull para o logro não só deu a ele a deliciosa oportunidade de desempenhar um

²⁸ “De resto, em parte para tranquilizar o leitor, desejo aqui observar que aquela foi a última vez que viajei de terceira classe, como companheiro de jornada das coisas desagradáveis da vida. Isso que se chama destino, e que no fundo somos nós mesmos, dentro em pouco, através de leis desconhecidas mas infalíveis, consegui meios e caminhos para impedir que isso voltasse a acontecer” (MANN, 2000, p.125)

papel diferente do seu, mas também o elevou socialmente e economicamente. Apesar de mencionar nas primeiras páginas que esteve preso, seu decurso é de sucesso sob o ponto de vista do narrador que segue uma linha de evolução, que provavelmente é incorreta e imoral para o leitor e para o próprio autor, mas completamente coerente e correta sob a ótica desvirtuada de Felix Krull.

Considerando o dito sucesso alcançado pelo impostor, não se pode deixar de tratar de aspectos mais subjetivos de uma vida como são a amizade e o amor. Desde sua infância, Felix Krull habituara-se a fantasiar e a expor suas fantasias, fingindo ser as mais diversas personalidades. O próprio narrador admite que tal comportamento contribuiu para que não houvesse um estreitamento de relações com outras crianças. Este afastamento era ainda reforçado pela posição e comportamento de sua família, que era julgada pelos demais habitantes como uma família inadequada, o que fazia com que a amizade com o jovem Krull fosse também inapropriada.

Wenn aber so träumerische Experimente und Spekulation geeignet waren, mich von meinen Alters- und Schulgenossen im Städtchen, die sich auf herkömmlichere Weise beschäftigen, innerlich abzusondern, so kam hinzu, daß diese Burschen, Weingutsbesitzers- und Beamtenöhne, von seiten ihrer Eltern, wie ich bald gewahr werden mußte, vor mir gewarnt und von mir ferngehalten wurden, ja, einer von ihnen, den ich versuchsweise einlud, sagte mir mit kahlen Worten ins Gesicht, daß man ihm den Verkehr mit mir und den Besuch unseres Hauses verboten habe, weil es nicht ehrbar bei uns zugehe. Das schmerzte mich und ließ mir einen Umgang begehrenswert erscheinen, an dem mir sonst nichts gelegen gewesen wäre. Allein nicht zu leugnen war, daß es mit der Meinung des Städtchens über unser Hauswesen gewissermaßen seine Richtigkeit hatte (MANN, 2005, p.17-18).²⁹

²⁹ “Se essas experiências e especulações oníricas contribuíram para me isolar interiormente de meus companheiros de idade e de escola na cidadezinha, interessados em ocupações tradicionais, acrescia que esses rapazes, filhos de proprietários de vinhas e funcionários públicos, eram, como logo fiquei sabendo, prevenidos por seus pais para se afastarem de mim. Um deles, que convidei a título de experiência, disse-me na cara, friamente, que o haviam proibido de andar comigo e freqüentar nossa casa, porque não éramos honrados. Isso me doeu, e me fez considerar desejável um contato que, de outro modo, não teria significado algum para mim.

Vemos aqui uma mistura da percepção da criança e do adulto. Para a criança, a rejeição foi bastante dura e pode talvez ter feito com que o protagonista nunca mais tentasse experimentar a amizade. Para o adulto, restaram as teorias a respeito da falta de necessidade e, até mesmo, dos malefícios da amizade, ocultando assim o pesar que tivera a criança.

Auf dem Getriebe der Großstadt lose schaukelnd, hätte ich wohl, wenn der Sinn mir danach gestanden hätte, mancherlei Gelegenheit zu Austausch und Genossenschaft mit allerlei Existenzen gefunden, die man äußerlich als der meinen verwandt oder gleichartig hätte ansprechen können. Doch war dies mein Trachten so wenig, daß ich vielmehr solche Verbindungen entweder ganz vermied oder doch Sorge trug, daß sie zu irgendwelcher Vertraulichkeit keinesfalls gediehen: Denn eine innere Stimme hatte mir früh verkündigt, daß Anschluß, Freundschaft und wärmende Gemeinschaft mein Teil nicht seien, sondern, daß ich allein, auf mich selbst gestellt und streng verschlossen meinen besonderen Weg zu machen unnachsichtig gehalten sei; ja, um genau zu sein, so wollte mir scheinen, daß ich, indem ich mich im geringsten gemein machte, mit Konsorten schmollierte oder, wie mein armer Vater gesagt haben würde, mich auf den Frère-et-cochon-Fuß stellte, kurz, mich in laxer Zutunlichkeit ausgäbe, irgendwelchem Geheimnis meiner Natur zu nahe treten, sozusagen meinen Lebenssaft verdünnen und die Spannkräfte meines Wesens aufs schädlichste schwächen und herabsetzen würde (MANN, 2005, p. 113).³⁰

Mas não se podia negar que a opinião da cidadezinha em relação à nossa família tinha certa razão de ser" (MANN, 2000, p.20).

³⁰ "Na agitação da cidade grande, eu teria, caso me desse vontade, muitas oportunidades de travar conhecimento e amizade, com toda a sorte de criaturas aparentemente semelhantes a mim. Mas sentia tão pouca vontade de fazer isso, que, ao contrário, evitava totalmente essas aproximações, ou tratava de que jamais assumissem nenhum grau de intimidade: pois cedo uma voz interior me avisara de que ligações, amizades e cálidos contatos não eram meu destino, mas deveria seguir meu caminho solitário, dependendo apenas de mim mesmo severamente isolado; sim, para ser exato, parecia-me que, se me tornasse vulgar, por pouco que fosse, ligando-me a comparsas ou, como diria meu pobre pai, colocando-me com eles em nível de *frère-et-cochon*, eu, e esbanjaria em intimidades vulgares, expondo em demasia certos mistérios da minha natureza, por assim dizer aguando a seiva da minha vida e enfraquecendo perniciosamente minhas forças" (MANN, 2000, p.113).

A teoria de isolamento criada pelo narrador parece não convencer a ele mesmo. Sua posição social, até então, não permitia que ele convivesse com outras pessoas do seu meio. Mais tarde, o jovem de cidade pequena, em uma cidade como Frankfurt, via-se agora isolado, mas de modo diferente.

A mágoa causada na criança pela falta de contato com outras crianças e seu posterior e constante isolamento faz com que ele crie uma farsa para si mesmo e tente, ao mesmo tempo, enganar o leitor, ocultando assim sua grande fragilidade e a falta que lhe fez a presença de amigos.

Os personagens com quem Felix Krull teve maior contato após a chegada a Frankfurt sempre se aproximaram do jovem por algum interesse ou ele mesmo fez de tais conhecimentos um mero instrumento para seus planos de ascensão. O companheiro de quarto no hotel de Paris ou o professor que conhecera no trem para Lisboa, ambos aproximaram-se de Krull somente devido aos bens "ilegais" que portava ou por sua aparência de então marquês, respectivamente. O protagonista soube também se aproveitar de tais conhecimentos e não desejou cultivar amizades. A solidão, no entanto, nunca deixou de ser um peso para ele, tanto que é com essa sensação que inicia seu relato autobiográfico.

Assim como a amizade, o amor não foi um ponto forte na vida do herói, que teve muitas mulheres, sem contudo desenvolver uma relação afetiva de fato com nenhuma delas. O amor é praticamente um aspecto inexistente no decurso da vida de Felix Krull e, por isso, seus envolvimento não chegam a ser afetivos, mas somente eróticos ou de interesse.

Como o rapaz bastante bonito que afirma ter sido, o protagonista não teve dificuldades para se relacionar. Despertou o interesse de mulheres e homens, fazendo com que ele manifestasse pouca humildade a respeito de seus dotes físicos e poder de sedução.

O narrador aparenta se divertir com o relato de suas aventuras amorosas, fazendo delas uma ótima oportunidade para se vangloriar, dando a entender que cada uma das pessoas com as quais ele se envolveu tomasse o status de "troféu".

É interessante o modo como o narrador apresenta as experiências amorosas que quase foram concretizadas, mas não chegaram a tal ponto. Afirma ele que o protagonista tinha necessidade de alcançar os anseios criados por sua própria fantasia. Mesmo em casos em que teve a oportunidade de se aproveitar da paixão de uma adolescente inglesa e rica ou de um “Lord” que lhe oferecia uma vida repleta de luxo, isso não foi interessante a seus olhos. O narrador afirma que para ele só era importante aquilo que fora gerado por ele mesmo (por suas fantasias e farsas) e não o que lhe aparecia como uma oportunidade do acaso.

Es würde eine mißliche Lordschaft sein, die seine Anteilnahme mir da in Aussicht stellte, mißlich in den Augen der Leute und nicht von der rechten Durchschlagskraft. Aber das war nicht die Hauptsache. Die Hauptsache war, daß ein Instinkt, seiner selbst sehr sicher. Partei nahm in mir gegen eine mir präsentierte und obendrein schlackenhafte Wirklichkeit – zugunsten des freien Traumes und Spieles, selbstgeschaffen und von eigenen Gnaden, will sagen: von Gnaden der Phantasie. Wenn ich als Knabe erwacht war mit dem Beschluß, ein achtzehnjähriger Prinz namens Karl zu sein, und an dieser reinen und reizenden Erdichtung, solange ich wollte, in Freiheit festgehalten hatte – das war das Rechte gewesen, und nicht, was dieser Mann mit der starrenden Nase mir in seiner Anteilnahme bot (MANN, 2006, p.229).³¹

É relatado que, no decurso da vida do protagonista, o elemento “amor” era menos interessante que a possibilidade de vivenciar suas fantasias.

³¹ “Seria um mau título esse de Lord que a simpatia dele me oferecia, falso aos olhos das pessoas, e sem verdadeira força: mas não era isso o principal. O principal era que um instinto muito seguro dentro de mim opunha-se a uma realidade que se me apresentava, ainda por cima, espúria – em favor de um sonho e um jogo livres, criados por mim mesmo, por graças próprias, quero dizer: da minha própria fantasia. Quando, em menino, acordava com a decisão de ser um príncipe de dezoito anos chamado Karl, e me agarrava livremente a esse sonho puro e encantador enquanto queria, aquilo era justo e conveniente, e não o que me oferecia agora, com sua simpatia, aquele homem de nariz obstinado” (MANN, 2000, p.224).

Para ele não interessava simplesmente ser colocado numa posição nobre e ter tudo o que desejava. Krull desejava a possibilidade de viver dentro de suas fantasias e de ser quem desejasse, enquanto desejasse, e tirar proveito disso. A realidade não lhe era interessante, mas sim a farsa pois, para ele, a amizade e o amor o desmascararia todas as suas mentiras e o deixaria como que desnudado, em sua essência.

Nos últimos capítulos da narrativa, já em Lisboa, o narrador dá a entender uma possibilidade de amor surgida no protagonista com a jovem Zuzu, que conhecera em Portugal. Ele até mesmo chega a falar de amor e romantismo, convence a jovem e tenta nos convencer. Porém, nas derradeiras páginas, seu encontro amoroso com a mãe de Zuzu e sua total entrega a mais uma aventura erótica desfacela o caráter romântico do protagonista.

Durante a narração e seleção dos acontecimentos, notamos, nos dois romances em questão, que a linearidade e a cronologia, muitas vezes, não são respeitadas. Tem-se a impressão, nas narrativas, de que isso é algo inevitável, causado pela união entre passado e percepção do presente no ato da rememoração.

Estas lembranças e percepções dos narradores incluídas constantemente nos romances fazem com que cada acontecimento transmita a impressão de que a autobiografia está levando os narradores a refletirem a respeito de suas vivências enquanto protagonistas. No entanto, tais percepções não guiam nenhum deles a um entendimento a respeito de si ou do mundo; tampouco levam a um encontro de sentido. Brás Cubas e Krull fecham o relato de suas memórias com uma demonstração de fracassos e falta de acordo entre sujeito e o seu meio – o que teoricamente faria com que a empreitada autobiográfica de ambos fracassasse dentro de seu mundo.

Vários aspectos do decurso da vida dos protagonistas formam uma seqüência de desencontros e negativas. Nenhum deles obteve sucesso profissional, familiar, acadêmico; nenhum deles teve amigos ou amores de fato, e tampouco constituíram família. Pelo contrário, aparecem, no início das narrativas, quer morto ou idoso, sós.

5. A condição autobiográfica de Felix Krull e Brás Cubas

Para que se possa compreender um pouco do elemento autobiográfico presente nos romances aqui analisados, é necessário que se diferencie, inicialmente, os narradores dos protagonistas. Há marcantes diferenças entre a percepção de Krull e Brás enquanto vivenciavam os acontecimentos das narrativas e enquanto narradores pseudo-autobiográficos que os relembram e narram. Os autores das obras tiveram o delicado cuidado, ao compor romances, de destacar a discussão a respeito das fronteiras entre os gêneros, junto à questão da memória dos acontecimentos narrados, dividida entre presente e passado.

A rememoração dos acontecimentos também recebe preocupação especial nas narrativas, que estabelecem, por diversas vezes, as diferenças entre o que é vivido e o que é lembrado. Também é indicado que o ato da composição de uma autobiografia não depende de um único sujeito com suas percepções particulares, mas também está ligado à percepção de outras pessoas, normalmente próximas aos biografados e que têm o papel de preencher e selecionar o que será relatado na obra.

Assim como aqueles que ajudaram Felix Krull e Brás Cubas a preencherem as lacunas dos acontecimentos da infância na ficção, há também uma seleção feita pelos autores dos romances do que será relatado na biografia dos personagens. Tanto um quanto outro têm intenções pré-determinadas, ou seja, elegem os acontecimentos que poderiam fazer com que as memórias pudessem atingir o fim almejado, ou ao menos, justificar ou fundamentar determinados desfechos da vida dos protagonistas.

Machado de Assis criou, aqui do Brasil do século XIX, assim como Thomas Mann na Europa do século XX, um personagem pitoresco que se auto-intitula narrador de suas memórias, assumindo para tanto uma postura

autobiográfica, tornando, deste modo, os romances em questão obras ficcionais que também discutem o seu método.

Diante da relação entre romance e autobiografia, abordaremos a seguir os conceitos que tratam da distinção destes dois gêneros literários. A intenção é identificar as especificidades de textos ficcionais que se utilizam da forma autobiográfica, visto que nem todo romance escrito em primeira pessoa é uma autobiografia ficcional.

Em *Fiction et diction*, Genette apresenta a teoria narrativa aristotélica e defende que a *mimesis* pode ser entendida como ficção, visto que, segundo Aristóteles, trataria da representação ou simulação de acontecimentos imaginários, dando à linguagem uma função artística, afastando assim a poética da retórica. A respeito da ficção afirma Genette:

Der Eintritt in die Fiktion ist gleichbedeutend mit dem Verlassen des gewöhnlichen Sprachgebrauchs, der von der Sorge um die Wahrheit oder um die Überzeugungskraft welche die Kommunikationsregeln und die Deontologie des Diskurses bestimmen, geprägt ist. Die fiktionale Aussage ist, wie so viele Philosophen nach Frege wiederholt haben, weder wahr noch falsch (sondern nur, wie Aristoteles gesagt hätte, „möglich“), oder wahr und falsch zugleich³² (GENETTE, 1992, p.19-20).

As asserções da ficção não visam à verdade, mas a uma imitação possível admitida pelo mundo ficcional. A autobiografia, por outro lado,

³² Entrar na ficção é equivalente ao abandono do uso corrente da linguagem, que é marcada pela preocupação com a verdade ou com a persuasão, que definem as regras de comunicação e a deontologia do discurso. A asserção ficcional é, como muitos filósofos reiteraram após Frege, nem verdadeira nem falsa (mas sim apenas, como disse Aristóteles, “possível”), ou verdadeira e falsa ao mesmo tempo. (tradução minha)

apresenta como pressuposto básico a verdade dos acontecimentos narrados; verdade esta que pode ser questionada se levarmos em consideração a diferença entre o momento do acontecimento e a lembrança, conforme afirma Ecléa Bosi (1987), apoiada na teoria bergsoniana de memória.

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1998, p.9)

O relato autobiográfico é caracterizado ainda pelo paradoxo entre vaidade e veracidade (elemento este presente em ambas as narrativas aqui analisadas). De um lado, o autobiógrafo tem uma tendência a apresentar uma auto-imagem positiva de si e, de outro, a memória traz à tona, não somente lembranças positivas, mas também aquelas que são desagradáveis ou desfavoráveis à imagem do autobiógrafo diante de seu público.

Ainda que o autobiógrafo se comprometa com a verdade dos acontecimentos narrados, tais fatos encontram-se comprometidos pelo processo que envolve memória e lembrança. Em outras palavras, a imagem que o autobiógrafo tem de si no presente da narração provoca interferências na rememoração do passado e, conseqüentemente, no relato autobiográfico.

Apesar dessas ressalvas atuais, Dilthey, a respeito do papel da autobiografia no que concerne a uma possível compreensão da vida afirma:

“Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten anspruchsvolle Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt.” (Dilthey, 1998, p. 28)³³

O que Dilthey chama de *“Verstehen des Lebens”* (Compreensão da vida) é também um aspecto diferenciador do relato autobiográfico diante do romance, visto que este último apresenta os acontecimentos de uma determinada vida, detendo-se sobre determinadas fases, enquanto a autobiografia procura apresentar o entendimento da vida como um todo. Por isso, a narrativa autobiográfica é composta comumente em um momento da vida no qual o pretense autobiógrafo acredita ter formado um conhecimento a respeito de sua própria existência e de sua relação com o mundo exterior. Assim, esta forma de escrita não apresenta uma forma perfeita e acabada sobre esta existência narrada, mas a imagem que tem o narrador a respeito desta idéia de conclusão e compreensão do decurso de sua vida.

Podemos nos perguntar sobre as implicações da opção de Thomas Mann e Machado de Assis pela autobiografia ficcional e não pelo romance heterodiegético, por exemplo. Os narradores em questão assumem um compromisso de verdade com a matéria a ser narrada, no entanto, o relato autobiográfico é comprometido por aspectos de memória e vaidade que corrompem a veracidade do relato. Desta forma, a autobiografia nunca é neutra e objetiva, enquanto na narrativa heterodiegética, há certa tendência de concordância entre autor e narrador.

A vida do protagonista se nos apresenta, nesse caso, sem que haja uma instância distanciada, ou seja, objetiva. A autobiografia (como o romance em primeira pessoa em geral) se coloca diante do leitor diretamente com a voz do protagonista - ainda que ele se divida em duas pessoas, o eu presente do narrador e o eu passado do protagonista. Ele se comunica diretamente conosco, leitores, confiando-nos seus sonhos, virtudes, vícios e fracassos. A autobiografia ficcional pode manter essa comunicação direta do protagonista que revela sua vida com toda a franqueza da qual ele é capaz, requerendo

³³ “A autobiografia é a forma elevada e ambiciosa na qual a compreensão da vida coloca-se diante de nós.” (trad. minha)

uma absolvição do leitor por sua vida. Evidentemente, o leitor estabelece uma relação diferente com um autobiógrafo fictício, mas a atitude principal é semelhante: uma atitude que não simplesmente considera os atos como fatos objetivos, mas leva em conta a subjetividade da pessoa que os cometeu e que os revela. No detalhe, podemos esperar uma atitude de desconfiança por parte do leitor, ao mesmo tempo que compreensiva no que diz respeito à pessoa, aos personagens.

Por outro lado, podemos distinguir em *Confissões* e *Memórias póstumas*, por meio de “pistas” dadas pelos próprios autores, as vozes dos narradores das vozes dos autores, particularmente nos trechos irônicos e metaliterários. Machado e Mann procuram, portanto, não somente narrar histórias ficcionais, utilizando-se de métodos da autobiografia, mas também marcar a presença do autor em obras ficcionais e provocar uma reação do público diante desta dualidade de perspectivas. Para tanto, incluem (como veremos adiante) impulsos para os leitores refletirem sobre suas maneiras de recepção.

Os autobiógrafos ficcionais de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull* são formulados de tal forma que levam a crer que se tem configurada a situação psico-social de membros da burguesia que não conseguiram em sua existência (enquanto heróis) a conciliação do processo dialético entre sujeito e sociedade. Tal objetivo, sintetizado de forma ideal no romance de formação e na autobiografia de Goethe, é intentado pelos narradores quando iniciam suas autobiografias com o possível intuito de produzir algum sentido posterior a existências em que o conflito não foi solucionado, ou seja, em que a harmonia entre interior e exterior não se concretizou.

Os acontecimentos narrados por Felix Krull se referem à história de um personagem membro da classe burguesa que não conseguiu alcançar em sua existência a harmonia com a sociedade em que vivia. Essa idéia pode ser confirmada não só pela admissão dos diversos papéis representados pelo personagem (de Napoleão a Marquês), mas também pela impossibilidade de

que conseguisse formar laços de afeto com outros personagens. Todas as suas relações são fugazes, e sua justificativa se ampara em um medo da perda de sua personalidade, o que é irônico diante das inúmeras faces que a personagem assume durante toda a narrativa, não chegando a assumir, definitivamente, nenhuma delas.

No caso de Krull, a inexistência da compreensão a respeito da própria existência não fez com que o personagem deixasse de compor, segundo ele na ficção, seu relato autobiográfico. No entanto, seu comprometimento como autobiógrafo diverge do usual, pois Krull utiliza a escrita para tentar fazer de sua vida uma experiência bem-sucedida e repleta de acontecimentos grandiosos, ludibriando (ou pelo menos tentando fazê-lo) seus leitores.

Um processo bastante semelhante ocorre em *Memórias póstumas*, visto que o personagem tem uma existência que se resume a uma série de fracassos em que todas as suas buscas são frustradas. A escrita autobiográfica pode ter sido, para Brás, a última chance de encontrar em sua vida algum sentido, a última tentativa de superar os inúmeros conflitos configurados entre o herói e o mundo exterior. No entanto, a narrativa é concluída com o capítulo 160 "*Das Negativas*", apontando para a impossibilidade de harmonia entre sujeito e sociedade pela arte.

A definição de Jameson do herói do romance burguês também pode ser aplicada à configuração dos narradores das obras aqui analisadas:

O protótipo do herói romanesco é, portanto, o louco ou o criminoso; a obra é sua biografia, a estória de sua disposição de "pôr à prova sua alma no vazio do mundo. Porém, isto é algo que ele não pode levar até o fim, pois se a reconciliação autêntica fosse possível, o romance, como tal, deixaria de existir, dando novamente lugar à integridade-uniidade do épico" (JAMESON, 1985, p.137).

Podemos entender que a composição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull* unem dois tipos completamente díspares em seu intuito: a autobiografia, com sua busca pela compreensão da vida ligada à sociedade, e o romance moderno, com sua impossibilidade de unidade e identificação entre sujeito e mundo.

6. Definições de leitor segundo a teoria da recepção

Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato; se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse – a obra nunca viria à luz como objeto e o autor pararia de escrever ou se desesperaria. Mas o processo de escrever, enquanto correlativo dialético inclui o processo da leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro. (SARTRE, 2004, p.58)

A idéia de que a obra literária se encerraria somente no texto, ou seja, no ato da leitura é analisada por meio da estética da recepção, que tem como seus principais representantes Sartre, Wolfgang Iser, Gadamer e Jauss. Em seus estudos, é postulado que somente no encontro entre as estruturas do texto com as expectativas do leitor se realizam efetivamente as potenciais significações do texto literário.

Em *Para quem se escreve*, capítulo de "Que é literatura" (2004), no qual Sartre teoriza sobre a relação entre autor e público de uma obra, é defendido que o texto literário carrega as marcas e as expectativas que o autor tem de seu público. Depreende-se que a perspectiva sartriana a respeito da relação "escritor-leitor" se baseia fundamentalmente na perspectiva do autor, não se detendo sobre a questão do leitor e do texto literário. Haveria uma relação de reciprocidade entre escritura e leitura, parte de um determinado momento histórico discutido pelo autor. Para Sartre, no leitor, há uma perspectiva livre a ser preenchida e que está sujeita à visão de mundo do autor e à história, assim como às expectativas que este tem a respeito do público que lerá sua obra.

Enquanto a análise sartriana se fundamenta na perspectiva e nas expectativas do autor sobre um público possível, para Wolfgang Iser, em *O ato da leitura* (1996), o processo de leitura, que se efetiva com a união da estrutura textual à apreensão do sentido pelo leitor, sofre variações históricas diante do leitor real. Para Iser, o processo não se limita a tais variações, visto que se dá por meio do “preenchimento” das estruturas textuais presentes no texto que impedem que o ato da leitura seja demasiadamente guiado pelas idéias subjetivas do leitor empírico.

A obra literária tem dois pólos que podem ser chamados pólos artístico e estético. O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. (ISER, 1996, p.50)

Iser entende que o processo de leitura abrange uma série de opções oferecidas pelo próprio texto ao leitor – opções estas oriundas da própria estrutura do texto criada pelo autor, que projeta um leitor específico para sua obra. Este leitor, no entanto, não é ‘um leitor ideal’, pois a idéia do público ideal implica numa completa concordância com o código do autor, e conseqüentemente no esgotamento do sentido do texto literário.

O leitor projetado pelo autor é definido sob o conceito do “leitor implícito”, cuja função é possibilitar ao texto uma recepção pelo leitor real ou empírico, que assumirá sua função de preencher as “lacunas” inseridas na estrutura textual, e assim, produzir sentido.

À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. (ISER, 1996, p. 73)

A estrutura de texto a que se refere Wolfgang Iser diz respeito ao modo como é figurada literariamente a perspectiva de mundo do autor. Esta estrutura, no entanto, não é autônoma, pois abrange perspectivas de outras personagens inseridas no texto, inclusive a do narrador e demais personagens. Tornando-se o ponto de vista do leitor adequado às convergências das perspectivas internas ao texto, constitui-se então a estrutura do ato.

A estrutura textual e a estrutura do ato se relacionam da mesma maneira como intenção e preenchimento. Ambas são associadas na concepção do leitor implícito que, por isso, se diferencia da proposta recente de designar a recepção programada do texto como “prefiguração da recepção” (ISER, 1996, p. 76)

O processo acima se refere também ao papel do leitor, que se diferencia da ficção do leitor, a qual é inserida textualmente pelo autor para que a figuração de sua perspectiva de mundo seja exposta ao leitor possível ou imaginado. Deste modo, o leitor implícito não é uma antecipação do papel que será assumido pelo leitor empírico, antes é um elemento que possibilitará que as variações históricas e subjetivas se cumpram na recepção do texto.

Em resumo, a concepção do leitor implícito representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais. Pensamos no papel do leitor, perceptível no texto, que é composto por uma estrutura de texto e uma estrutura do ato. Se a estrutura do texto estabelece o ponto de vista para o leitor, então isso significa que ela leva em conta uma regra elementar da nossa percepção que diz que nosso acesso ao mundo sempre é de natureza perspectivística. (ISER, 1996, p.78)

Cabe ao leitor empírico, por meio das perspectivas inseridas e figuradas no texto, produzir o sentido, que conforme mencionamos anteriormente, não é completamente subjetivo, visto a pré-determinação da estrutura textual que estimulará uma seqüência de imagens aliadas à experiência do leitor real. Desta forma, *“a concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pela qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação”*. (ISER, 1996, p.79)

O processo pode ser resumido da seguinte forma: o autor elege um determinado tema visto sob sua perspectiva de mundo, este mundo é figurado na estrutura textual, que envolve outras perspectivas do próprio texto, as quais, por sua vez, possibilitam a estrutura de ato por meio da ficção do leitor. Esta se configurará na tradução da estrutura textual às experiências do leitor empírico por meio do estímulo de imagens.

Para Wolfgang Iser, o leitor empírico teria a função de atualizar o conteúdo definido pela estrutura textual e, assim, produzir o sentido no processo real, ou seja, há um papel abstrato oferecido ao leitor empírico que é completado no ato da leitura.

Por último, cabe apresentar breve explanação sobre as idéias de Iser, em *O ato da leitura*, a respeito do conceito de leitor intencionado, formulado por Erwin Wolff, segundo o qual o leitor projetado no texto é um desdobramento da idéia de leitor criada pelo autor.

Se Fisch se interessa pelos efeitos do texto no leitor, a proposta de Wolff do “leitor intencionado” se refere à reconstrução da “idéia do leitor” que se formou “na mente do autor”. Essa imagem do leitor intencionado pode manifestar-se de formas diferentes no texto: pode ser a cópia do leitor idealizado; pode manifestar-se nas antecipações maciças de normas e valores dos leitores de outros séculos, na individualização do público, em exortações para o leitor, nas designações de atitudes, em intenções pedagógicas e na exigência de suspender a descrença no ato da leitura. Desse modo, o leitor intencionado, enquanto ficção de leitor no texto, mostra tanto as idéias do público de outros séculos, quanto o esforço do autor de ora aproximar-se delas, ora responder a elas. (WOLFF, 1971 apud ISER, 1996, p.71)

A teoria de Wolff defende que uma análise cuidadosa da ficção do leitor no texto literário pode proporcionar o conhecimento do público intencionado pelo autor de determinada obra, ou seja, faz-se necessário um profundo conhecimento histórico para que se possam unir os “sinais” (normas, posturas, costumes, etc.) dados pelo texto à intencionalidade do autor. “*O leitor intencionado é um tipo de reconstrução que permite revelar as disposições históricas do público, visadas pelo autor*” (ISER, 1996, p.72). No entanto, o leitor intencionado pelo autor não necessariamente coincide com o leitor empírico, devido à união da experiência do leitor à estrutura textual da qual faz parte a ficção do leitor.

6.1 Os leitores e as leituras de *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Após esta rápida introdução sobre algumas das idéias da estética da recepção a respeito do conceito do leitor e do processo de leitura, tentaremos aplicá-las à análise de um dos elementos mais relevantes e intrigantes dos romances aqui analisados: o leitor.

Cabe salientar que as instâncias do leitor configuradas em ambos os livros é complexa, com leitores que diferem em suas concepções, intenções e resultados. Apesar destas distinções não poderem ser explicitamente identificadas nos romances, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull* notamos uma diferenciação entre o leitor projetado pelo autor ou o leitor implícito, imagem do leitor em que o autor pensava ao compor a narrativa, do leitor fictício a quem se dirigem os narradores (obviamente construções dos autores, parte da estrutura textual). O leitor empírico, por sua vez, também reflete algo desta construção complexa, visto que ele está diante de duas perspectivas de leitor, com os quais pode se identificar ou não.

A preocupação de Machado de Assis com a questão da recepção de seus romances se reflete internamente na estrutura textual de seus romances.

Mas foi a tríade formada por Romero, Araripe e Veríssimo que respondeu à obra machadiana de maneira mais variada e sistemática e a cujas críticas o escritor também reagiu, ativamente ou pelo silêncio eloqüente. Em alguns casos, Machado incorporou ao romance questões colocadas por esses primeiros leitores, pondo em prática a dialética entre produção literária e atividade crítica, desejada e expressa por ele nas décadas de 1860 e 1870 em textos como “O ideal do crítico” (1865) e “Instinto de nacionalidade” (1873). (GUIMARÃES, 2004, p. 269)

No caso de *Memórias póstumas*, nota-se tal importância já na composição do narrador póstumo. Segundo Hélio de Seixas Guimarães, esta figuração do narrador se afasta de uma idéia comum entre os escritores do século XIX, segundo a qual o público contemporâneo às obras não seria capaz de compreender sua complexidade, sendo, portanto, necessário que se compusessem obras para a posteridade.

Machado de Assis afronta não apenas as crenças religiosas, mas também a concepção muito arraigada entre escritores oitocentistas de que a compreensão de suas obras só seria possível na posteridade, o que significava adiar para o futuro a possibilidade de interlocução, figurando os leitores ideais como pósteros. Em “Brás Cubas”, a certeza professada por escritores como Stendhal de que sua obra só seria compreendida décadas depois de escrita, é literalmente virada do avesso. Ao invés de construir o leitor como entidade futura, Machado cria um narrador póstero - de si mesmo e de todos os interlocutores possíveis -, colocando os leitores de qualquer tempo na condição de seres anacrônicos, retrógrados. (GUIMARÃES, 2004, p.143)

Diante disto, podemos considerar que o narrador de *Memórias póstumas* situa todo e qualquer leitor do romance numa situação de atraso. A recepção torna-se um tanto complexa, mas não impossível ainda que o próprio texto indique esta impossibilidade: “*Acréscce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião*” (ASSIS, 2004, p.67). Essa complexidade de composição se desenvolve durante toda a narrativa, na qual Brás Cubas discute indiretamente os problemas da apreensão de sentido no texto literário. No entanto, a postura criativa e analítica de Machado de Assis na configuração deste narrador e da discussão

a respeito da recepção não impossibilita o processo, mas o discute e o expõe literariamente.

A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. O preenchimento dessa forma vazia e estruturada não se deixa prejudicar quando os textos afirmam por meio de sua ficção do leitor que não se interessa por um receptor ou mesmo quando, através das estratégias empregadas, buscam excluir seu público possível. Desse modo, a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele. (Iser, 1996, p.73)

Em *Memórias póstumas*, encontramos referências a uma suposta “desimportância” do leitor fictício projetado pelo narrador póstumo, estratégias que sugerem que este leitor é dispensável, ou ainda, que é uma falha da composição:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave e, aliás, ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...(ASSIS, 2004, p.172)

Além de menosprezar o leitor, a citação expressa o estilo empregado na narrativa, repleta de digressões e rupturas. O leitor, segundo Brás Cubas, se situa aquém de seu talento composicional, visto que está habituado a romances lineares e com enredos previsíveis.

O narrador não apenas questiona a capacidade compreensiva do leitor diante de novas formas e idéias literárias, mas também descreve as características de sua escrita enquanto autobiógrafo. Por outro lado, por algumas vezes, Brás Cubas aparenta ter o leitor na mais alta estima, buscando “angariar as simpatias da opinião” (ASSIS, 2004, p.67), sugerindo que o processo de apreensão de sentido não é impossível e que cabe ao leitor empírico complementá-lo.

A figuração do leitor como uma “falha” da narrativa é uma opinião que Machado de Assis não divide com o narrador. O autor aparenta ter uma opinião diferente a respeito de seus leitores, sejam eles críticos ou leitores ordinários, visto às correções efetuadas por ele até à quarta edição do romance.

A questão da recepção do romance é um elemento de grande relevância para este romance machadiano, assim como a opinião de seus leitores reais. A primeira publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como folhetim, na *Revista Brasileira*, entre março e dezembro de 1880, não continha o prólogo “Ao leitor”, que foi inserido somente na primeira edição do livro em 1881.

Em primeiro lugar, trata-se da expressão mais explícita e mais precoce do empenho de Machado de Assis em organizar e dirigir a recepção de sua obra. O esforço manifesta-se por meio dessa instância discursiva um tanto ambígua, calculadamente situada a meio caminho entre o escritor Machado de Assis e seus narradores e que responde pelas advertências que antecedem quase todos os romances, à exceção de *Iaiá Garcia* e *Dom Casmurro*. (GUIMARÃES, 2004, p. 140)

No “prólogo da quarta edição” (ASSIS, 2004, p.65-66), Machado de Assis afirma que, desde a primeira publicação original de *Memórias póstumas*, algumas modificações foram feitas no romance. Dentre tais mudanças, nota-se neste capítulo a preocupação do autor com seu público, com respostas às questões de alguns de seus leitores.

A primeira edição destas *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composto, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público. (ASSIS, 2004, p.65)

Este comentário de Machado não diz respeito apenas a uma certa modéstia do escritor diante do valor de sua obra, mas também se refere às inúmeras críticas que recebeu o romance – algumas delas, elogiosas, outras confusas ou severas, conforme analisaremos adiante.

O autor de *Memórias póstumas*, apesar da discussão sobre as dificuldades do processo de recepção, projetou um leitor possível que suscitasse a discussão sobre a multiplicidade de pontos de vista e experiência dos leitores reais que, unidas à estrutura do texto dão sentido ao romance no ato da leitura. Machado provoca a crítica literária com este romance ao compor uma autobiografia ficcional relatada por um narrador póstumo, que faz com que todo leitor seja retrógrado e se veja obrigado a reagir a um ponto de vista que lhe é oferecido por este narrador, projetista de um leitor ficcional, agredido e desafiado.

Em *Memórias póstumas*, podem-se distinguir dois tipos de leitores: o leitor implícito projetado pelo autor e o leitor ficcional a quem se dirige Brás

Cubas. A “voz” de Machado de Assis surge explicitamente no “Prólogo da quarta edição”, que é por ele assinado. Nele, Machado trata das alterações feitas no romance desde sua primeira edição, dos comentários feitos pelos leitores acerca da obra e, ainda, de sua recepção que, segundo ele, teria encontrado no público “alguma benevolência” (p. 65). Brás Cubas, por sua vez, se dirige a um leitor ficcional por toda a narrativa, sugerindo suas reações diante da leitura. Assim, estes dois tipos de leitor podem ser essencialmente diferenciados por suas intenções de efeito no leitor empírico. O leitor projetado por Machado de Assis não pretende explicar o romance, mas considera as reações do público na composição.

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (ASSIS, 2004, p. 65-66)

De certa forma, Machado de Assis simula um certo grau de respeito frente à narrativa de Brás Cubas, não interferindo na explicação do romance e tampouco na opinião de seu público. O escritor e crítico Machado apenas projeta um leitor implícito que se surpreenderá com as novidades do romance, mas cuja reação ele não pretende prever. Enquanto isso, Brás Cubas faz um caminho inverso, pois tenta explicar o romance, principalmente para a crítica e sugere as reações do leitor fictício.

Meu caro crítico,
Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo. (ASSIS, 2004, p.235)

Como se não bastasse, o narrador ainda se desagrada de algumas reações do leitor projetado, colocando o leitor empírico numa situação que oscila entre o cômico e o desagradável:

Era fixa a minha idéia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a Lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a refinada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. (ASSIS, 2004, p.73)

Segundo Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, *Memórias póstumas* é um romance que tem como um de seus principais elementos a volubilidade do narrador. No caso das exortações ao leitor ficcional especificamente, notamos que a variabilidade de comportamento de Brás é extrema. Na citação acima, o leitor projetado pelo narrador é figurado como um leitor que está habituado a narrativas coordenadas e coerentes, sugerindo que este leitor está aquém de suas memórias e que, por esse

motivo, é um defeito para a obra, mudando sua postura logo depois, voltando a interagir cordialmente com o leitor fictício conforme notamos no seguinte excerto:

Talvez espante o leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 2004, p. 115)

Ao mesmo tempo em que se dirige polidamente ao leitor fictício, Brás Cubas atenta para a inutilidade do papel de seu público diante de sua condição póstuma, e assim, o menospreza. O leitor fictício pode ser considerado uma projeção de um leitor anacrônico que figura, junto a Brás Cubas, dentro outros aspectos, como a problemática da recepção de textos literários, desde a produção de sentido até o número de leitores de uma obra.

O leitor projetado pelo narrador não sofre alterações; é imutável e como tal se situa na estrutura textual como a configuração do papel do leitor, que tem sua projeção conferida ao narrador e se coloca diante do leitor empírico, que deve preencher a estrutura textual do romance, inserindo suas

experiências, considerando as diferentes perspectivas inseridas no texto para, assim, completar o processo de apreensão de sentido.

E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas, fecha o livro e não lê as restantes. Para ela extinguiu-se o interesse da minha vida, que era o amor. Cinquenta anos! Não é ainda a invalidez, mas já não é a frescura. Venham mais dez, e eu entenderei o que um inglês dizia, entenderei que “coisa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio ESQUECIMENTO”. (ASSIS, 2004, p.232)

O narrador projeta uma imagem do leitor fictício na figura feminina, interessado unicamente em relatos românticos e folhetinescos. O leitor empírico, por sua vez, se identificará ou não com a figura feminina e, posteriormente, em caso afirmativo, aceitará ou recusará a sugestão do narrador quanto ao interesse literário feminino que ele insinua.

Fica claro diante desta configuração criada por Machado de Assis que o sentido produzido pelo leitor real não será totalmente subjetivo, posto que vinculado a uma determinada postura do leitor implícito, inserida na estrutura do texto e que será admitida ou negada pelo leitor real. No capítulo “O delírio” em que são narradas as percepções de Brás Cubas em seus últimos instantes de vida, consta um trecho em que o narrador dá ao leitor a opção pela não leitura do capítulo.

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se

passou na minha cabeça durante uns vinte e trinta minutos.
(ASSIS, 2004, p.78)

Notamos que Brás Cubas considera os gostos do leitor. Não obstante, o adverte sobre a importância do que será narrado, provocando curiosidade no leitor que, a final de contas, estará interessado pelo que está sendo narrado.

Encontramos um outro exemplo da intenção da narrativa de delimitar o sentido subjetivo produzido pelo leitor no capítulo “13”. Nele, Brás Cubas narra os motivos supersticiosos que levaram Lobo Neves a abdicar de um importante cargo político: *“Eu fiquei como há de estar o leitor, - um pouco assombrado com esse sacrifício a um número; mas, sendo ele ambicioso, o sacrifício devia ser sincero”* (ASSIS, 2004, p.186).

O narrador projeta um leitor fictício que concorda com ele no que concerne ao espanto causado pela superstição do marido de sua amante ao rejeitar o cargo. Ao leitor empírico, por sua vez, cabe concordar ou discordar desta postura sugerida pelo narrador.

No capítulo “A uma alma sensível”, em que o narrador explica o abandono da personagem Eugênia, com quem quase se casara, é projetado um leitor fictício que se compadece da sorte da pobre moça.

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez...sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem. (ASSIS, 2004, p.128)

Brás Cubas atribui sua atitude à condição humana, e uma postura semelhante não poderia ser esperada somente se ele se tratasse como personagem de romances românticos do século XIX. De forma semelhante, o leitor fictício, chocado e com pena, também corresponde a uma figura que, segundo o narrador, não está preparada para a sua narrativa com traços modernos e de realistas.

No nível do leitor empírico, cada leitura depende da experiência pessoal anterior. No limite, o número de leitores de um romance é um dado sem importância para a recepção, visto que as opiniões e o efeito são individuais: *“Acresce que a gente grave achará nele [no romance] o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião”* (ASSIS, 2004, p.67). Diante do construto dado sobre o leitor fictício (alma sensível), o narrador zomba daqueles que, por ventura, pudessem estar sensibilizados com o desprezo sofrido por Eugênia. Brás chega a usar de ironia (Pela coxa de Diana!) e, até mesmo, a ameaçar o leitor (Esta injúria merecia ser lavada com sangue...). Assim, o leitor fictício: que se deixa afetar pelos infortúnios das figuras do romance e que julgaria o comportamento do protagonista dessa forma (“cínico”).

Por outro lado, o autor propõe um leitor implícito que toma uma certa atitude ética frente às ações do protagonista. O narrador antecipa essa postura e apresenta seu argumento, segundo o qual ele teria agido de tal forma, considerando todas as situações possíveis, ou seja, ele se decidira contra a moça, ponderando todos os aspectos imagináveis. Assim, o leitor empírico será forçado nesse capítulo a refletir sobre sua opinião inicial (compadecida) e também sobre a posição de Brás. Ele poderá concluir que, na realidade, quase todos os homens teriam agido da mesma forma (com exceção, talvez, dos protagonistas de romances triviais) e que, ao final das contas, estaria com a razão ao considerar-se “homem”, quer dizer “normal”, fórmula que permite ao próprio narrador/protagonista tomar uma posição avaliadora. Tal gesto, que na autobiografia real seria um ato de justificação frente ao leitor, torna-se elemento

para colocar em questão o contexto completo – sem necessidade de um narrador independente que formulasse uma crítica explícita.

A função de preenchimento da estrutura textual para a apreensão do sentido atribuída ao leitor está inserida de modo figurado em *Memórias póstumas*. No capítulo LV, encontra-se uma seqüência de sinais gráficos entre os nomes “Virgília” e “Brás Cubas”. Estes sinais (interrogações, reticências e exclamações) e seus usos sugerem que o leitor deva captar as lacunas dos capítulos, sendo, para isto, auxiliado pela função de cada sinal e que assim possa dar o sentido ao texto do capítulo. Ou seja, no capítulo LV, Machado de Assis indica que a liberdade do leitor na criação de um sentido no ato da leitura, apesar das aparências, não é total, pois está vinculada às orientações da estrutura de texto formulada pelo autor.

No romance, encontramos ainda referência aos leitores especializados. Brás Cubas defende que, entre seus leitores, encontram-se alguns críticos que, como os demais leitores possíveis, também estão em posição anacrônica em relação ao narrador, e ironiza tal condição. No capítulo LXXI, afirma Brás que *“Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro”*. (ASSIS, 2004, p.172). Notamos que o narrador considera a opinião do leitor na composição de sua narrativa e, por isso, oscila entre explicar seus passos enquanto autobiógrafo e agredir o crítico, tratando de uma suposta inutilidade de sua função, de sua incessante necessidade de buscar na autobiografia do autor explicações para sua literatura, ou seja, sua necessidade de que tudo tenha alguma justificativa palpável.

O pior é o despropósito. Lá continua o homem inclinado sobre a página, com uma lente no olho direito, todo entregue à nobre e áspera função de decifrar o despropósito. Já prometeu a si mesmo escrever uma breve memória, na qual relate o achado do livro e a descoberta da sublimidade, se a houver por baixo

daquela frase obscura. Ao cabo, não descobre nada e contenta-se com a posse. Fecha o livro, mira-o, remira-o, chega-se à janela e mostra-o ao sol. Um exemplar único! Nesse momento passa-lhe por baixo da janela um César ou um Cromwell, a caminho do poder. Ele dá de ombros, fecha a janela, estira-se na rede e folheia o livro devagar, com amor, aos goles... Um exemplar único! (ASSIS, 2004, p.173)

Esta não é a única passagem em que o narrador se confronta com críticos literários, a quem ele, no início da narrativa, denomina como os “graves”, que considerariam *Memórias póstumas* um romance puro, ao qual não dariam valor. Assim, temos que o pequeno grupo de leitores com os quais o narrador ironicamente afirma contar está dividido entre frívolos e graves. Uns ansiariam por entretenimento, enquanto outros buscariam “codificar” o sentido do texto literário.

No capítulo “O bibliômano”, Brás Cubas apresenta uma figuração irônica do papel do crítico literário, que procura no livro e na biografia de autores o sentido ou os defeitos de uma determinada obra. O excerto que narra a busca sem êxito do crítico, que releria a obra por diversas vezes, aponta para a impossibilidade de obtenção de uma única resposta, mesmo após várias leituras. Também se pode notar uma crítica da necessidade que tem o leitor ou o estudioso de buscar uma explicação válida que o ajude a compreender a ficção. “O bibliômano” trata do despropósito do capítulo LXXI. O próprio narrador diz que nas últimas linhas há um despropósito. Ele pretende guiar a atenção do leitor a um trecho metafórico (as folhas do cipreste / do livro), que ele mesmo considera despropositado, e o que o leitor atento pode encontrar, diferentemente do crítico.

A função de preenchimento a ser realizada pelo leitor empírico também se encontra no capítulo “Para intercalar no capítulo CXXIX”. Machado de Assis projeta uma situação em que o leitor fictício deve unir um capítulo a um outro para compreender o sentido do último. É indicado que o sentido está

relacionado a uma série de perspectivas a serem trabalhadas pelo leitor. A este respeito, afirma Wolfgang Iser:

Tal ponto de vista situa o leitor no texto; desse modo, ele consegue constituir o horizonte de sentido, ao qual é conduzido pelas perspectivas matizadas do texto. Mas como o horizonte do sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Essas experiências constituem o quadro de referências que permite apropriar-se do não-familiar ou ao menos fundamentar sua imagem. (ISER, 1996, p.79)

Machado organiza, com o capítulo CXXX e sua última frase, uma leitura seqüencialmente impressa e outra que o leitor pode realizar posteriormente, chegando a uma percepção, talvez, diferente da primeira. Destacamos, nesse capítulo, a particularidade das lembranças narradas de sua juventude. No que concerne à estrutura, chama a atenção esta “liberdade” que o narrador dá ao leitor fictício diante do texto, que pode levá-lo a uma experiência literária diferente, remetendo à limitação da autonomia do leitor na compreensão de uma obra.

Machado de Assis sempre considera a opinião de seu público na composição de sua obra ficcional e crítica, tanto que o leitor, até então uma figura pouco considerada no cenário literário brasileiro, transforma-se em figura central da obra machadiana.

Ainda quanto ao papel do leitor, houve uma determinada época em que Machado de Assis acreditou que sua obra não encontraria compreensão na contemporaneidade.

Pelo que diz respeito às letras, o nosso intuito é ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia (...) meio único de fazer com que uma obra de imaginação, zombando do açoite do tempo, chegue, inalterável e pura, aos olhos severos da posteridade. (GUIMARÃES, 2001, p.115)

Posteriormente Machado modifica sua visão acerca da compreensão de sua obra, segundo Hélio de Seixas Guimarães, a partir da apreciação de *O primo Basílio* de Eça de Queiróz. O leitor passa a ser considerado com características positivas e passa a fazer parte explicitamente do texto machadiano. Desta forma, Machado admite que o sentido não fica exclusivamente intrínseco ao texto, mas também se deve à participação do leitor, que pode reagir diante da estrutura textual, a qual inclui o leitor fictício, que é uma de suas configurações possíveis.

Ao tratarmos da configuração do leitor em *Memórias póstumas*, devemos nos ater à diferença entre o leitor implícito e o “leitor bibliômano”. Para o autor, a tarefa desta última figura é inútil, visto que sua relação com a literatura está vinculada ao sentimento que tem ao possuir um exemplar único, ou ainda, seu entendimento é dependente do conhecimento detalhado da obra e do autor, sem que seja somada sua experiência e sensibilidade na leitura. Estas duas características estão, no entanto, presentes na configuração do leitor implícito de Machado de Assis. Este leitor é considerado astuto e refinado, sabe lidar com as rupturas narrativas do romance e consegue reconhecer os traços particulares do narrador a fim de que se possa entender o

romance. O leitor implícito formulado por Machado, ao contrário do bibliômano, é tratado com grande consideração e é capaz de compreender o romance autonomamente por meio de sua experiência e perspicácia.

Os capítulos acima mencionados ilustram este processo de criação de sentido, visto que o leitor empírico aceita as propostas do narrador ao procurar o despropósito de um trecho, preencher as lacunas de um capítulo inteiro, ou intercalar um capítulo a outro para produzir um sentido diferente. Estes jogos propostos pelo autor fazem com que haja uma maior conscientização por parte do leitor empírico nos atos de criação e nas decisões que o autor toma durante o processo da escritura.

Segundo Hélio de Seixas Guimarães, se Machado de Assis se deteve tanto sobre a incorporação do papel de um leitor fictício, a ponto de dirigir sua atenção aos leitores empíricos em *Memórias póstumas*, tal discussão não se encerrou no leitor implícito e ao papel do leitor, mas também sobre considerações de seu público empírico ao qual ele dedicou algumas modificações nas edições posteriores à publicação na Revista Brasileira.

Alguns dos leitores contemporâneos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conforme afirma o próprio Machado de Assis no “Prólogo da quarta edição”, influenciaram certas modificações feitas no romance. Outros leitores, ou críticos como Silvio Romero, não tiveram influência direta sobre a narrativa, mas seus escritos são importantes para que se tenha uma idéia a respeito da recepção da obra machadiana naquele momento.

Em julho de 1880, quando *Brás Cubas* ainda estava sendo publicado na *Revista Brasileira*, o primeiro (Macedo de Soares) escrevera-lhe uma carta de Mar da Espanha, Minas Gerais, elogiando o capítulo XLVI, intitulado “A Herança”, em que trata das brigas entre Brás Cubas, a irmã Sabina e o cunhado Cotrim pelo legado do pai. O segundo manifestou perplexidade e dificuldade de classificar o livro ao escrever a Capistrano e perguntar intrigado: “O que é Brás Cubas em última análise?”

Romance? Dissertação moral? Desfastio humourístico (sic)?” Essa pergunta estava no início do artigo que Capistrano de Abreu publicou na Gazeta de Notícias no início de 1881, quando da primeira publicação de *Brás Cubas* em livro. Quinze anos depois, Machado de Assis incorporava a dúvida de Magalhães ao tecido ficcional, evadindo-se das respostas, que atribui ao finado narrador-personagem. (GUIMARÃES, 2001, p.141)

Machado de Assis não desfaz as ambigüidades, antes atribui toda a responsabilidade pelo que é narrado ao mundo ficcional, ou seja, ao narrador e ainda, ao leitor que se confrontará com o texto e tirará suas próprias conclusões.

O excerto acima citado e a reação de Machado de Assis diante das indagações de seus leitores e críticos, tais como Silvio Romero e José Veríssimo, constituem um exemplo consistente da inserção da problemática da recepção na narrativa. As interpretações variam entre si, alguns leitores empíricos dão um determinado sentido ao texto, enquanto outros procuram este sentido no autor. A resposta de Machado de Assis também confirma a discussão apresentada em *Memórias póstumas*; o autor confere ao narrador as respostas, não se julgando apto a dar explicações que só podem ser encontradas na junção do texto com a perspectiva de cada leitor.

Aos leitores empíricos, cabe o papel de aceitar ou não a identificação com a perspectiva do leitor fictício, e respectivamente encaixar-se no suposto leitor implícito projetado por Machado de Assis.

Alguns dos leitores contemporâneos de Machado de Assis sentiram-se confusos, agredidos e, até mesmo, recusaram a proposta do narrador. “*Sob o pseudônimo de D. Junio, um redator da Revista Ilustrada também tirava o corpo fora, desidentificando-se do destinatário das críticas ao declarar: 'Eu, com certeza, não apanho o piparote'*”(GUIMARÃES, 2001, p.141-142).

Conforme anteriormente citado, a principal expressão crítica contemporânea de Machado de Assis é composta de uma tríade: Araripe Jr., Silvio Romero e José Veríssimo. No que diz respeito a *Memórias póstumas*, nos ocuparemos da opinião dos dois últimos críticos mencionados.

Romero sustenta opinião negativa sobre a obra de Machado, escritor que para ele seria “tênia literária e ente infeliz” (GUIMARÃES, 2004, p.271), e afirma que a obra machadiana é uma mescla de classicismo e romantismo. Afirmações como essas, no entanto, são acompanhadas de pouca sutileza e carregadas de preconceitos de classe e étnicos.

Contra a ligeireza e a banalidade, Romero propõe o estudo de Machado de Assis “à luz de seu meio social, da influência de sua educação, de sua psicologia, de sua hereditariedade fisiológica e étnica, mostrando a formação, a orientação normal de seu talento”. Partindo da idéia de que o escrito é um centro de força, que age como fato de diferenciação e progresso, e também uma resultante, efeito de um meio, devendo refletir a sociedade a que pertence, ele não pode ser muito mais nem menos do que determinaria sua origem fisiológica, social e nacional, ainda que possa evoluir. Por esses critérios, Machado de Assis – pobre, pouco escolarizado, tímido, gago, mulato – e sua obra – de pouca exaltação patriótica, parco talento descritivo e baixo investimento na pintura da natureza local – eram uma consumada enciclopédia de negativas. (GUIMARÃES, 2004, p.272)

A crítica de José Veríssimo, ao contrário da de Silvio Romero, não é centrada em parâmetros críticos estabelecidos, que rejeitavam qualquer inovação. Veríssimo admitia que a obra machadiana necessitava de outros parâmetros para ser compreendida. Surge assim uma discussão a respeito do humor nos livros de Machado, que seriam mais tarde analisados criteriosamente por estudiosos como Lúcia Miguel Pereira. Segundo Hélio de Seixas Guimarães, o autor, atento à opinião de seu público, inclui no prólogo “Ao leitor” a indicação a respeito do humor (referência a Sterne) por um de seus leitores.

6.2 As figurações do leitor em *Confissões do impostor Felix Krull*

O caso de *Confissões do impostor Felix Krull*, apesar das diferenças históricas e pessoais, apresenta algumas similaridades com a discussão inserida em *Memórias póstumas* no que concerne à relação autor-narrador-leitor. No romance de Thomas Mann, também é possível visualizar o leitor implícito projetado pelo autor, o leitor fictício projetado pelo narrador, Felix Krull, e o leitor empírico que realiza os processos de apreensão do sentido no texto. Outrossim, cabe aqui a análise da relação que o autor procura estabelecer com seus leitores possíveis, prevenindo-os acerca das intenções ludibriantes do narrador.

Thomas Mann insere na narrativa elementos que discutem a recepção do texto literário. Para tanto, cria um narrador-autobiógrafo que projeta um leitor fictício com quem estabelece hipóteses de recepção de suas confissões.

A condição de impostor de Felix Krull coloca em dúvida as intenções de verdade de seu relato autobiográfico. Tal condição fez com que o autor inserisse na narrativa algumas “dicas” que desmascarassem Krull, que, por sua vez, tenta "mascarar" os acontecimentos de sua existência enquanto personagem para relatá-los aos leitores possíveis. Um exemplo desta tentativa do autor de auxiliar os leitores do livro é a descrição das garrafas do espumante produzido pelo pai do narrador.

Die gepreßten Korke waren mit Silberdraht und vergoldetem Bindfaden befestigt und mit purpurroten Lack übersiegelt, ja ein feierliches Rundsiegel, wie man es an Bullen und alten Staatsdokumenten sieht, hing an einer Goldschnur noch besonders herab; die Hälse waren reichlich mit glänzendem

Stanniol umkleidet, und auf den Bäuchen prangte ein golden umschnörkeltes Etikett, das mein Pate Schimmelpreester für die Firma entworfen hatte und worauf außer mehreren Wappen und Sternen, dem Namenszuge meines Vaters und der Marke „Lorley extra cuvée“ in Golddruck eine nur mit Spangen und Halsketten bekleidet Frauengestalt zu sehen war, welche, mit übergeschlagenem Beine auf der Spitze eines Felsens sitzend, erhobenen Armes einen Kamm durch ihr wallendes Haar führte. Übrigens scheint es, daß die Beschaffenheit des Weines dieser blendenden Aufmachung nicht vollkommen entsprach. (MANN, 2005, p.9-10)³⁴

Segundo o narrador, as garrafas da bebida são de extremo bom gosto. No entanto, através das inserções do autor, nota-se que se trata de um recipiente de mau gosto, com grande exagero nos enfeites e principalmente no desenho sensual do rótulo. A forma como o narrador dá a entender que o vinho era ruim surge como uma informação “marginal”, ainda que extremamente amenizada pelas expressões “parece” e “não correspondia inteiramente”. Assim, notamos que, ainda que o narrador tente convencer o leitor fictício de um determinado fato, o autor do romance encontra um meio para informar o leitor implícito tanto sobre a realidade do negócio do pai como sobre a atitude hipócrita do narrador Krull.

Ao contrário de Felix Krull, que projeta uma imagem ingênua e, muitas vezes, ridícula do leitor fictício, Thomas Mann tem uma concepção diferente de seus possíveis leitores. O texto indica que o leitor pode discernir a verdade do logro e, portanto, escolher um determinado ponto de vista e dar seu sentido individual aos acontecimentos.

³⁴ “As rolhas comprimidas eram presas com arame de prata e barbante dourado, seladas com um lacre vermelho púrpura, e de um solene sinete redondo, como o que se vê em bulas e antigos documentos oficiais, pendia ainda um fio dourado; os gargalos eram ricamente envoltos em reluzente papel prateado, e nos ventres bojudos rebrilhava um rótulo emoldurado em listras de ouro, que meu padrinho Schimmelpreester desenhara para a firma, e no qual se viam, além de brasões e estrelas, a assinatura de meu pai e a marca “Lorley extra cuvée” em letras douradas; a figura de uma mulher vestida unicamente com pulseiras e colares, sentada de pernas cruzadas na ponta de um rochedo, passava, de braço erguido, um pente no cabelo ondulante. Parece, entretanto, que o vinho não correspondia inteiramente a essa apresentação deslumbrante”. (MANN, 2000, p.11-12)

Ao fingir-se doente para não ir à escola, Felix Krull interpreta uma de suas primeiras façanhas como impostor.

Jeder umgelehrte Kenner und Liebhaber des Leibes meistert sie im Wissen um seine feineren Geheimnisse und führt sie mit Leichtigkeit an der Nase herum. Der Katarrh der Luftwege, den man mir zusprach, war von mir gar nicht vorgesehen und nicht einmal andeutungsweise in meine Darstellung aufgenommen. Da ich den Sanitätsrat aber einmal gezwungen hatte, seine ordinäre Annahme, ich sei „schulkrank“, fallenzulassen, so wußte er nichts Besseres, als daß ich die Grippe haben müsse, und um diese Bestimmung aufrechterhalten zu können, verlangte er, daß ich Hustenreiz verspürte, und behauptete, daß meine Mandeln geschwollen seien, was ebensowenig der Fall war. Die Temperaturerhöhung angehend, so war er sicherlich im Rechte mit dieser Feststellung, die freilich seinen Schulglauben in bezug auf die klinische Erscheinung bündig Lügen strafte. Die ärztliche Wissenschaft will, daß Fieber notwendig nur die Folge der Vergiftung des Blutes durch einen Krankheitserreger sein könne und daß es ein Fieber aus anderen als körperlichen Ursachen nicht gebe. Das ist lächerlich. Der Leser wird die Überzeugung gewonnen haben, und ich gebe ihm mein Ehrenwort zum Pfande, daß ich nicht mit gröberem Sinne krank war, wenn Sanitätsrat Düsing mich untersuchte. (MANN, 2005, p.45-46)³⁵

³⁵ Qualquer ignorante, conhecendo e amando o próprio corpo, supera-os no conhecimento de seus segredos mais sutis, e facilmente lhes passa a perna. O catarro das vias respiratórias, que me atribuía, não fora previsto por mim, nem ao menos entrava na minha representação. Mas como o conselheiro de saúde fora obrigado a abandonar sua vulgar suspeita de “doença de escola”, não viu saída melhor do que dizer que eu devia estar gripado; e, para poder sustentar essa afirmação, queria que eu tivesse vontade de tossir, afirmando que minhas amígdalas estavam inflamadas, o que tampouco era verdade. Quanto à elevação da temperatura, era certamente uma constatação justificada, embora desmentisse o que aprendera no curso de medicina sobre sintomas clínicos. A ciência médica afirma que a febre é apenas consequência da intoxicação do sangue por um vírus e que não existe febre por outras causas físicas. Isso é ridículo. O leitor já deve estar convencido e dou-lhe minha palavra de honra, de que eu não estava enfermo no sentido grosseiro da palavra, quando o conselheiro de saúde Düsing me examinou. (MANN, 2000, p.47)

Ao mesmo tempo em que o narrador relata um logro, pede ao leitor que confie em sua palavra. Justifica suas atitudes como se fossem comuns, percebemos que, embora apenas uma criança, é narrado que o protagonista não apenas finge, mas assume características da personagem interpretada; neste caso, chegando mesmo a questionar princípios científicos.

O público certamente não se convence da transformação de Felix Krull, o logro é facilmente perceptível na narrativa. Assim, se distancia ainda mais a figuração do leitor fictício de Krull do leitor implícito de Thomas Mann.

As exortações de Felix Krull ao leitor fictício por ele projetado vão se intensificando no decorrer da narração. Podemos notar que o narrador tenta conquistar a confiança de seu público. Estas tentativas se tornam desesperadas e Krull chega ao ponto de prometer ao leitor fictício algo que sua condição não permite cumprir.

Inserida no texto pelo narrador, uma interpretação do seu comportamento (não seriamente doente), que o leitor empírico provavelmente já terá assumido vem somente confirmar tal leitura. Krull ratifica esta recepção do leitor empírico com a expressão “palavra de honra”, que é, por um lado, paradoxal (palavra de honra que aquilo foi mentira) e, por outro lado, doentil (ele apresenta as consequências do seu fingimento como reais). Devido à precocidade desta ação. Notamos aqui traços que irão contribuir para o desenvolvimento da personalidade de Felix Krull, referência esta, central ao conceito de romance de formação.

Durante toda narrativa, encontram-se trechos em que o narrador busca atrair a atenção do leitor fictício para si, dirigindo-se a ele. Krull tenta mostrar a este leitor que, apesar de seu caráter e das pistas do autor, sua narrativa é digna de confiança. Para obter esta confiança, Krull chega a colocar em risco a continuidade da leitura, sugerindo que o leitor eventualmente venha a interrompê-la. No entanto, sua condição de impostor e as interferências indiretas do autor na narrativa dificultam o processo de persuasão do possível leitor.

No relato do furto a uma mercearia, em que trata também da quebra dos impedimentos sociais que o teriam impedido de cometer o delito, encontramos um leitor fictício que concorda com a ética então quebrada por Krull. Na argumentação, o narrador explica que considera suspensas as leis quando se trata dele (argumentação bem absurda que nenhum leitor implícito, projetado pelo autor, vai aceitar). O final do parágrafo sugere que o leitor deve suspender seu julgamento ético se quiser continuar a leitura.

Der etwaige Leser verzeihe mir diese Abschweifung, ins rein Betrachtende, die mir vielleicht, da ich wenig geschult und amtlich gar nicht befugt zum Denken bin, schlecht zu Gesichte steht. Allein ich erachte es für meine Pflicht, ihn nach Möglichkeit mit den Eigentümlichkeiten meines Lebens zu versöhnen, oder aber, wenn dies unmöglich sein sollte, ihn beizeiten vom Weiterblättern in diesen Papieren abzuhalten. (MANN, 2005, p.50)³⁶

Pouco antes, no mesmo capítulo, encontramos um confronto indireto do autor com o narrador, sendo que este último tem como objetivo a conquista da atenção e confiança do leitor empírico. Encontramos assim, um confronto entre a ação de Krull e as palavras de Thomas Mann.

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

³⁶ Que o eventual leitor me perdoe essa digressão meramente especulativa, que talvez não combine comigo, já que não tenho formação nem títulos para ser um pensador. Mas considero meu dever reconciliar esse leitor o máximo possível com as singularidades da minha vida e, se isso for possível, evitar a tempo que continue folheando estas páginas.

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, einer Fliegenklatsche gleicht, die niemals trifft. (MANN, 2005, p.50)³⁷

Nesta citação de Felix Krull, temos uma crítica ao “hábito” do leitor empírico de não diferenciar a palavra do autor da ação do narrador num romance. A par disso, identificamos uma revolta de Krull contra uma suposta inutilidade da tarefa de Mann neste romance, diante da vivacidade das ações do protagonista e da locução do narrador.

O leitor encontrar-se-á em uma situação em que lhe são dadas ao menos duas opções de entendimento, duas perspectivas, a do autor e a do narrador, salientando assim, a multiplicidade de perspectivas com que o possível leitor empírico pode tomar contato para produzir o sentido. A respeito da interação do ponto de vista da ficção do leitor com outras perspectivas inseridas no texto, afirma Wolfgang Iser:

A ficção do leitor é marcada no texto por um determinado repertório de sinais. Este, no entanto, não é isolado nem independente de outras perspectivas estabelecidas pelo texto que se manifestam no romance como o narrador, os personagens e a ação. Em conseqüência, a ficção do leitor é apenas uma das perspectivas do texto que se relacionam e interagem com outras. (ISER, 1996, p.72)

³⁷ Sem dúvida vão me censurar, dizendo que o que fiz foi um roubo 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 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. (MANN, 2000, p.51)

Dentro do quadro de perspectivas que se colocam diante do leitor fictício, em *Confissões do impostor Felix Krull* insere-se também a perspectiva do autor que assume um compromisso com o leitor projetado no que se refere à ficcionalidade, ou seja, sua função é garantir que os acontecimentos do mundo ficcional poderiam acontecer no mundo real. Nesse caso, a atitude do protagonista e suas reflexões seriam uma verossímil versão de um impostor como Krull. Num nível superior, realizando algumas abstrações, poderíamos enxergar nas atitudes de Krull a algo que compartilhamos em nossas próprias atitudes, em nossas próprias vidas.

Felix Krull, em algumas passagens, atribui ao leitor fictício algumas ações decorrentes do processo de leitura. O narrador afirma que o leitor consegue preencher determinadas lacunas do texto e completar o sentido de determinados acontecimentos. Nestes casos, podemos perceber que está sendo apresentado o papel do leitor, atribuindo o sentido ao texto, pela união da estrutura textual à estrutura de ato, figurando o ato da leitura na ficção.

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 Schlawheit zu unterhalten? Drückest auch wohl, bis etwa ein Konstabler dich weitertrieb, Stirn und Nase an große Glasscheiben, um durch den Spalt cremefarbener 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. (Mann, 2005, p. 87)³⁸

³⁸ “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 pretenciosa tolice? Ora, acaso também não comprimiste o nariz em

Aqui a ingenuidade do narrador é levada ao extremo: ele toma como real, sua própria ficção, referindo-se a um leitor que espera uma narração mais linear e cheia de ações. A citação anterior faz supor ainda que o leitor passa a ter sua perspectiva mais voltada para o texto que para o narrador. Assim, podemos depreender que o texto indica uma certa necessidade que tem o leitor empírico de buscar no autor as respostas para que se possa entender uma obra literária.

Cabe aqui falar, por fim, da não planejada inconclusão de *Confissões*. Conforme o narrador não tenha complementado a narrativa, o leitor fictício é projetado como uma figura que pode atribuir sentido ao romance por meio do que lhe foi anteriormente informado, em conjunto com sua percepção enquanto leitor possível.

A narrativa é interrompida num momento intrigante do romance, o leitor é levado a imaginar o que ocorre depois, como termina o triângulo amoroso que se formava e principalmente o que levaria o narrador à prisão.

A comparação entre os romances aqui empreendida buscou salientar as especificidades do papel do leitor para as narrativas. Identificamos tanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas* como em *Confissões do impostor Felix Krull* uma diferenciação na própria narrativa da perspectiva dos narradores e da perspectiva dos autores em relação ao público que, por sua vez, se subdivide em leitores fictícios, leitores implícitos e leitores empíricos.

Encontramos críticas quanto à recepção por parte do público, que está habituado a narrativas lineares e de conteúdo frívolos. O que os romances aqui analisados nos apresentam é uma outra possibilidade de perspectiva do leitor que, além de aperfeiçoar seu ponto de vista frente à literatura, passaria a

grandes vidraças para espiar por uma fresta das cortinas de cor creme o 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". (MANN, 2000, p.89-90)

compreender quão significativo é o seu próprio papel para a apreensão do significado das obras.

Considerações finais

A intenção desta dissertação foi confrontar dois romances que se distinguem inicialmente por sua origem e período de composição, considerando, no entanto, os elementos que os aproximam, sejam eles: a condição dos narradores enquanto autobiógrafos, a intertextualidade temática e formal, o decurso de vida dos personagens e seus respectivos resultados, assim como o papel do leitor para as narrativas.

Num primeiro momento, pode parecer que *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull* têm pouco em comum, no entanto, uma leitura mais crítica evidencia que o impostor e o defunto relatam os acontecimentos de suas existências enquanto personagens das narrativas a fim de discutir as possibilidades do romance e do discurso autobiográfico.

Nos primeiros capítulos dos romances aqui analisados, encontramos diferentes apresentações de duas vertentes do gênero autobiográfico, ou seja, confissões e memórias. Nestes mesmos capítulos, é feita uma apresentação do que devemos esperar dos narradores e dos acontecimentos de suas vidas no decorrer de seu relato. No caso de *Brás Cubas*, a dedicatória, o prólogo e a primeira parte introduzem o até então personagem como narrador e autobiógrafo ficcional de suas memórias sem afetar o indubitável papel do autor verídico. *Felix Krull* também tem seu papel afirmado nas primeiras páginas do romance. Apesar de sua também estranha condição de impostor, o leitor é levado a reconhecê-lo como autobiógrafo e narrador no mundo ficcional.

As introduções de *Memórias póstumas* e *Confissões* servem de impulso para o entendimento do leitor de que *Brás* circulará entre o “mundo dos mortos” e o “mundo dos vivos” na ficcionalidade, enquanto *Felix* ficará numa zona fronteira entre a ficção e realidade também no mundo da narrativa. Ainda assim, ambos estabelecem-se como autobiógrafos ficcionais e inserem

uma discussão a respeito do quão vasto pode ser o papel do leitor e do narrador no gênero romanesco.

De acordo com o que compreendemos dos romances, também é tênue a fronteira entre um gênero e outro. *Memórias póstumas* e *Confissões* possuem relações de paródia com obras do romance de formação, do romance picaresco e da autobiografia. A intertextualidade presente nos romances não indica apenas o contato dos autores com outras obras e autores; ela é parte essencial deles. Seja na forma ou na temática, os elementos intertextuais então inseridos suscitam uma discussão a respeito da própria literatura e de sua relação com a sociedade.

No caso de Machado de Assis, o contato com de Maistre, Sterne e Garrett produz efeitos que reforçam a forte presença do narrador, a fragmentação do texto, as digressões e a importância do papel do leitor para o romance moderno, sem deixar, por meio destes elementos, de levantar uma discussão a respeito do caráter humano e a respeito da sociedade.

Thomas Mann, por sua vez, “insere-se” no texto ficcional e junto a Krull questiona a possibilidade da interação entre indivíduo e sociedade, assim como de um possível aperfeiçoamento espiritual do homem em seu meio. Para tanto, dialoga com Goethe, Rousseau, Agostinho e Manolescu, frustrando as expectativas de Krull ao compor sua autobiografia, pois a sequência de acontecimentos narrados por ele se afasta do que podemos classificar como uma “biografia normal”. Seus decursos são negativos - suas expectativas enquanto personagens não se cumprem. Se por um lado, a vida de Brás Cubas foi sucessivamente abalada por suas desventuras e finalmente por sua morte, a vida de Krull sofreu constantes interrupções provocadas por suas farsas, nas quais assumia novas identidades e, de acordo com ele, novas vidas, e ainda por sua prisão. Nenhum deles obteve sucesso profissional, afetivo ou social (escola e amigos), e nenhum deles teve filhos. Com a composição de uma autobiografia para eles, portanto, não pretenderam mostrar os acontecimentos que os teriam levado a um belo e bem sucedido decurso de vida, tampouco pretenderam expressar arrependimento ou dar alguma resposta à sociedade.

Pelo contrário, o relato autobiográfico ficcionalizado por Brás e Krull revela o seu fracasso enquanto indivíduos em contato com seu meio social.

Para se compreender a relação entre romance e autobiografia presente em *Memórias póstumas* e *Confissões* é preciso distinguir primeiramente os narradores dos protagonistas.

Brás Cubas e Felix Kull enquanto personagens vivenciam os acontecimentos que seriam mais tarde lembrados e narrados por eles mesmos, mas já como autobiógrafos ficcionais. Esta rememoração, no entanto, não corresponde exatamente aos acontecimentos vividos, visto que existem diferenças de perspectivas, experiências posteriores e lapsos de memória que interferem no que é relatado.

Os narradores expressam essas dificuldades ao assumir que alguns acontecimentos por eles relatados foram “preenchidos” por outros personagens que deles se lembravam, ou ainda, admitem a diferença entre a perspectiva da criança ou jovem que vivenciou e a perspectiva do narrador, que relembra.

Além da questão da memória, procuramos discutir as diferenças entre ficção e autobiografia inserida nas obras e o modo como Machado de Assis e Thomas Mann lideram com este aspecto. É interessante notar que Brás Cubas e Krull fazem questão de reforçar o compromisso de verdade assumidos por eles enquanto autobiógrafos ficcionais, mesmo diante de suas duvidosas condições de defunto e impostor.

A ficção não visa à veracidade, enquanto este é o pressuposto básico do relato autobiográfico. No entanto, a narrativa ficcional imita uma possibilidade de verdade aceita pelo mundo ficcional. Portanto, ainda que a possibilidade de Brás e Krull tenha sido admitida pelo mundo ficcional, a autobiografia é, em sua essência, irrealizável.

O elemento que talvez seja o mais problematizado dos romances em questão é o papel do leitor, que é de extrema relevância para *Memórias póstuma* e *Confissões*. Esta figura assume diversas configurações e funções e tem o papel de discutir até onde pode ir o sentido produzido no ato da leitura.

Em ambos os romances, encontramos três tipos de leitores: o implícito, que é criado pelo autor e tem a função de possibilitar a recepção do texto ficcional pelo público; o leitor fictício, cuja projeção é conferida, no mundo da narrativa, ao narrador e, por último, o leitor empírico, que aceitará ou rejeitará as asserções do leitor fictício ou a possibilidade oferecida pelo leitor implícito.

O leitor fictício com o qual dialogam (por vezes cordialmente, por vezes agressivamente) os narradores, suscita uma discussão a respeito da multiplicidade de pontos de vistas produzidas pelas diferentes experiências dos leitores reais. Deste modo, o leitor empírico deve escolher se acata as opiniões do autor ou as do narrador. Este ponto é mais explícito em *Confissões*, pois se pode distinguir (numa leitura mais apurada) a voz de Mann da voz de Krull.

No caso de *Memórias póstumas*, chama a atenção o modo como Machado de Assis expressa a complexidade da recepção em capítulos que exigem a participação efetiva do leitor para a compreensão do texto ficcional, como um capítulo sem título, por exemplo. Um esforço semelhante tem de ser feito pelo leitor de *Confissões*, visto a inconclusão do romance. Assim, o leitor real tem de imaginar quais teriam sido os acontecimentos que levaram Krull à sua então condição de autobiógrafo.

Ainda a respeito do leitor, tentamos ilustrar um pouco da recepção de fato dos romances, tais como as críticas por eles recebidas e conseqüentes alterações do texto. Por uma questão de acesso a fontes, a análise do romance machadiano foi favorecida em relação à análise de *Confissões*.

Concluimos esta dissertação crendo que *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Confissões do impostor Felix Krull* possuem sim elementos que os aproximam em forma e temática e, principalmente, finalizamos este trabalho com a certeza da preocupação de Machado de Assis e Thomas em discutir em suas obras a própria arte literária.

Bibliografia

Fontes

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Editora Global. 16 ed., 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Memórias: Poesia e verdade*. Trad. Leonel Vallandro. São Paulo: Hucitec 1992.

_____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Düsseldorf und Zürich: Patmos Verlag, 1995.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

GRIMMELSHAUSEN, J. Chr. *Simplicius Simplicissimus*. München: Winkler Verlag, 1985.

MANN, Thomas. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.

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

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido* V.1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Lisboa : Relógio d'Água, 1988.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

TORMES, Lazarillo de. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Madrid : Editorial Castalia, 1994.

Bibliografia crítica

ARAÚJO, Homero Vizeu. *A volubilidade derivada da cordialidade: um encontro entre Sérgio Buarque, Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/viii.html>>. Acesso em: 02 setembro 2006.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 133-188.

BENJAMIN, Walter. *"Magia e técnica, arte e política"* In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

BÖHME, Gernot: Lebensgestalt und Zeitgeschichte. In: *Bios* 3,2, p.134-151, 1990.

BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. *Teresa: Revista de literatura brasileira*. São Paulo: Ed.34, Imprensa Oficial. v.6,7. p. 279-317, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo : T. A. Queiroz, 1987.

BRUNEL, Pierre. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. À roda do quarto e da vida. *Revista USP*. São Paulo: Edusp, p.94-107, junho/agosto, 1996.

COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

DILTHEY, Wilhelm. *Das Erleben und die Selbstbiographie* In: W. D. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt a. M., 1981. p. 235-251.

DORNBUSCH, Claudia. *Um pouco sobre as Confissões do impostor Felix Krull* In: A expressão da modernidade no século XX. São Paulo, 1996.

EAGLETON, Terry. *Marxism and literary criticism*. London: Methuen & Co, 1976.

FINCK, Almut. „*Autobiographische Geschichtsschreibung als Konstitution des Subjekts der Geschichte: ‚Nachträglichkeit‘ und die Arbeit des Gedächtnisses in Christa Wolfs Kindheitsmuster.* In: A. F. *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie.* Berlin: Erich Schmidt, p. 77-107.

GABUBLIO, José Carlos. “*A composição e a decomposição*” In: *Quincas Borba de Machado de Assis.* São Paulo: Ed. Ática. 7 ed., 1988.

GENETTE, Gerard. *Fiktion und Diktion.* München: Fink, 1992.

GONZÁLEZ, M. M. *Picaresca, historia o discurso (para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)* In: *Actas dell VIII Congreso de la asociacion internacional de hispanistas.* Madrid: Ediciones Istmo, 1986.

_____. *El pícaro.* Rio de Janeiro: APEERJ, 2000, p.85-93.

GUIMARAES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19.* V.1. Campinas: IEL Unicamp, 2001

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. São Paulo: *Estudos Avançados.* v. 18, n. 51, p. 169-298, mai./ago. 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Narrador póster, leitor anacrônico.* Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2510,1.shl>. Acesso em 14 de dezembro de 2007.

HARPPRECHT, Klaus. *Thomas Mann: eine Biographie.* Berlin: Rowohlt, 1995.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V.1 e 2. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1971.

KOOPMANN, Helmut. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. *Thomas-Mann-Handbuch*. Frankfurt a. M: Ed. Koopmann, 2005. p.516-533.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MAISTRE, Xavier de. *Voyage autour de ma chambre : expedition nocturne, le lepreux de la cite d'aoste, les prisonniers du caucase, la jeune siberienne, poesies*. Paris : Flammarion, 1932.

MARTINEZ, Matias; MICHAEL, Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C.H. Beck Studium, 1999.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MISCH, Georg. „*Begriff und Ursprung der Autobiographie*“. In: Niggli, Günter (ed.), *Die Autobiographie, zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

MOISÉS. Massaud. *Machado de Assis: Ficção e utopia*. São Paulo: Editoria Cultrix, 2001.

MOTA, Sérgio Vicente e RAMOS, Maria Celeste Tommasello. *À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas*. Campinas: Editora Alínea, 2006.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

PRATER, Donald A. *Thomas Mann: Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie*. München: Carl Hanser Verlag, 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. *Teresa: Revista de literatura brasileira*, São Paulo: Ed.34, Imprensa Oficial. v.6,7. p.318-338 , 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

SPRECHER, Thomas. *Felix Krull und Goethe: Thomas Mann "Bekenntnisse" als Parodie auf „Dichtung und Wahrheit“*. Bern: Lang, 1985.

STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. 5. Aufl. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1991.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)