

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

RAQUEL RIBAS MENEGUZZO

***DIE TOTEN* (2016) NO CONTEXTO DOS ROMANCES ANTERIORES DE
CHRISTIAN KRACHT: UMA ABORDAGEM DA ENCENAÇÃO AUTORAL E
TEXTUAL**

PORTO ALEGRE

2017/1

RAQUEL RIBAS MENEGUZZO

***DIE TOTEN* (2016) NO CONTEXTO DOS ROMANCES ANTERIORES DE
CHRISTIAN KRACHT: UMA ABORDAGEM DA ENCENAÇÃO AUTORAL E
TEXTUAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do título
de bacharel em Letras Português/Alemão pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Michael Korfmann

PORTO ALEGRE

2017/1

RESUMO

O presente trabalho aborda o romance *Die Toten* (2016), do autor suíço Christian Kracht, a partir do conceito da encenação autoral e textual, a fim de situá-lo no contexto dos romances anteriores: *Faserland* (1995), *1979* (2001), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) e *Imperium* (2012). Tomando por base os conceitos de paratextualidade de Genette (1989), de *habitus* de Bourdieu (2007) e de práticas encenatórias de Jürgensen e Kaiser (2011), pretende-se mostrar que o autor dá continuidade a um conjunto de práticas as quais Korfmann (2014) denomina “Método Kracht”. Tais práticas consistem na criação de ambiguidades, incertezas e deslocamentos em dois âmbitos: por um lado, através dos posicionamentos contraditórios e dúbios do autor nos *media*, e, por outro, através de alusões e relações que a obra estabelece com elementos internos, intertextuais — em relação aos demais romances de Kracht e a outras obras literárias, teatrais e cinematográficas — e externos — em relação a elementos extraliterários, incluindo a figura do próprio autor.

Palavras-chave: Encenação. Christian Kracht. Literatura alemã contemporânea.

ZUSAMMENFASSUNG

Nach dem Konzept der Autor- und Textinszenierung befasst sich die vorliegende Arbeit mit dem Roman *Die Toten* (2016) von Christian Kracht. Ziel ist, diesen im Kontext der bisherigen Romane des Schweizer Autors, nämlich *Faserland* (1995), *1979* (2001), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) und *Imperium* (2012) einzuordnen. Als theoretischer Rahmen dienen die Konzepte von Paratextualität (Genette, 1989), *habitus* (Bourdieu, 2007) und schriftstellerische Inszenierungspraktiken (Jürgensen und Kaiser, 2011). Es wird gezeigt, wie der Autor eine Reihe von Praktiken, die Korfmann (2014) als „Methode Kracht“ bezeichnet, fortsetzt, indem er Ambiguitäten, Undeutlichkeiten und Verschiebungen auf zwei Ebenen schafft: einerseits durch seine widersprüchliche und vieldeutige mediale Selbstinszenierung und andererseits durch Anspielungen und Verbindungen, die das Werk intern, intertextuell — mit Hinsicht auf seine weiteren Romane, auf Literatur, Theater und Film — und extern — mit Hinsicht auf außerliterarische Elemente, einschließlich des Autors selbst — konstituieren.

Schlüsselwörter: Inszenierung. Christian Kracht. Neuere Deutsche Literatur.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	8
2.1 A ENCENAÇÃO AUTORAL NA ALEMANHA	8
3 OS ROMANCES ANTERIORES DE CHRISTIAN KRACHT	13
3.1 <i>FASERLAND</i>	13
3.2 <i>1979</i>	15
3.3 <i>ICH WERDE HIER SEIN IM SONNENSCHEN UND IM SCHATTEN</i>	16
3.4 <i>IMPERIUM</i>	19
4 A ENCENAÇÃO DE CHRISTIAN KRACHT EM ENTREVISTAS	22
5 <i>DIE TOTEN</i>	27
5.1 PUBLICAÇÃO DO LIVRO COMO ESTRATÉGIA DE ENCENAÇÃO	27
5.2 ENREDO	29
6 ENCENAÇÃO TEXTUAL NO ROMANCE <i>DIE TOTEN</i>	32
6.1 <i>DIE TOTEN</i> E ENCENAÇÕES INTERNAS	33
6.1.1 NÄGELI, IDA E AS FÉRIAS QUE PASSARAM JUNTOS	34
6.2 <i>DIE TOTEN</i> E OS OUTROS ROMANCES	37
6.2.1 O NARRADOR	37
6.2.2 CONSCIÊNCIA DA ENCENAÇÃO	41
6.3 <i>DIE TOTEN</i> E A ARTE	43
6.3.1 FILME E TEATRO	43
6.3.2 REFERÊNCIAS, ALUSÕES, CITAÇÕES	45
6.4 <i>DIE TOTEN</i> E A HISTÓRIA	47
6.4.1 OS NOMES DAS PERSONAGENS	48
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

David Fischer, em *Das Bildnis des Christian Kracht* (O Retrato de Christian Kracht), de 2014, ressalta que o interesse pelo autor não é menor do que o interesse por sua obra:

A encenação autoral do controverso escritor de Saanen é por vezes afetada, por vezes escondida e por vezes também aparentemente acidental. Seja no jogo de confusão sobre sua verdadeira pessoa, no momento da autoestilização estética ou como transgressão entre autor, figura e narrador — Christian Kracht domina os mecanismos da atenção, e seu potencial de provocação literária ultrapassa o nível do texto. Poder-se-ia dizer que Kracht segue livremente um aforismo de Salvador Dali, que via como tarefa da arte a criação sistemática da confusão, o que daria asas à criatividade¹ (p. 2).

De fato, o autor sabe atrair a atenção da mídia, da crítica e do público para si, mesmo quando sua estratégia consiste em evitar aparições públicas. No entanto, ainda que seus livros sejam criticados, a irritação que causa com suas provocações são indício de que a aparente superficialidade de sua prosa merece um olhar mais atento. Tanto em seus romances quanto em suas aparições públicas, Kracht persegue um jogo de deslocamentos e de contradições que parecem tornar impossível a apreensão de sua verdadeira pessoa e de um verdadeiro sentido de sua obra.

Em 2013, por exemplo, escreveu o roteiro do filme *Finsterverwelt*, pelo qual recebeu o prêmio de melhor roteiro pelo *Preis der deutschen Filmkritik*. O título do filme faz alusão ao nome da diretora — e esposa do escritor —, Frauke Finsterwalder, e parece introduzir uma personagem, cujos traços, ao menos físicos, lembram o próprio Kracht. Não foi a primeira vez que insinuou semelhanças consigo mesmo em suas obras. Quando lançou seu primeiro romance, o escritor foi atacado pela crítica, que uniu as características da personagem principal à pose de *dandy* do autor e concluiu que se tratasse não só da mesma pessoa, mas também da verdadeira identidade do autor, ignorando não só a distinção entre autor e narrador mas também entre pessoa e auto(r)encenação.

O objetivo deste trabalho é situar o romance mais recente do autor, *Die Toten*, publicado em 2016, no contexto de sua obra e prática encenatória. A segunda seção tratará de questões teóricas. As discussões em torno do fenômeno encenação são variadas e relativamente recentes na Alemanha, pois estão atreladas ao surgimento de uma nova literatura pop nos anos 1990. No Brasil, tais questionamentos não são feitos na mesma medida, de modo que um olhar diacrônico sobre o fenômeno possa ser elucidativo. Na seção seguinte serão apresentados os quatro romances anteriores de Kracht, de forma a mencionar elementos que sejam marcantes para as

¹ Todas as traduções foram feitas pela autora.

obras e que terão continuidade, ou não, nos romances seguintes. Quando relevante, sua repercussão na mídia também será abordada. A quarta seção ilustrará as encenações do autor em entrevistas, como forma de paratextos de seus romances, já que contribuem para reforçar procedimentos característicos do autor de distanciamento, ambiguidade, contradição e ironia. A quinta seção apresentará o enredo do romance e a estratégia de encenação utilizada em sua publicação e, a sexta procurará estabelecer os contornos de relações intertextuais e outros elementos do texto que contribuam para os jogos encenatórios de Christian Kracht em *Die Toten*. Por fim, serão apresentadas as considerações finais.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

As publicações mais recentes sobre encenação autoral partem principalmente de pressupostos teóricos formulados por Pierre Bourdieu. Para o sociólogo, a relação entre autor e obra se dá na medida em que a segunda pode “entrar em cena” para reforçar a posição do autor no campo literário:

O autor, restringido em sua liberdade de movimentação através de seu *habitus* como disposição [...], mas não completamente determinado pelo mesmo, utiliza-se de seus textos como *medium* de luta (que não é necessariamente exercida de modo consciente) para sua legitimidade no campo relativamente autônomo da literatura. [...] O percurso e, principalmente, a “obra” (sempre intertextual) de um autor podem ser descritos sob a ótica dessa nova concepção de autoria e de intertextualidade — enriquecida pela teoria do poder — como objetificação da relação do *habitus* individual e das linhas de força (que variam historicamente) do campo literário (BOURDIEU apud KÜNZEL, 2007)².

Deste modo, tanto as aparições públicas de um escritor quanto sua obra e demais paratextos (conforme proposto por Genette) podem ser examinadas em conjunto e podem influenciar reciprocamente a interpretação de um e de outro. Principalmente em relação a autores atuais, percebe-se uma consciência dessa relação, de modo que a pergunta não gira mais em torno de *se* eles se encenam, mas sim de *como*. No entanto, o percurso da teoria literária que culminou nesta abordagem, que será utilizada para a interpretação de meu objeto de estudo, remonta ao reavivamento das discussões em torno da autoria na Alemanha e merece uma breve apresentação.

2.1 A ENCENAÇÃO AUTORAL NA ALEMANHA

A tendência presente na teoria literária de excluir a figura do autor na interpretação do texto remonta pelo menos até o *New Criticism* da década de 1940, mas atingiu seu ápice com o artigo publicado por Roland Barthes em 1968 *A Morte do Autor*. Tal posição teórica vai ao encontro do conceito de intertextualidade entendido por Kristeva, conforme seu artigo publicado em 1969, em que afirma ser cada texto um mosaico de outros textos. Em resposta a tais acepções e suas consequências, surge um movimento crítico que procura reintroduzir a

² “Der durch seinen jeweiligen Habitus als Disposition [...] in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkte, aber nicht absolut determinierte Autor bedient sich seiner Texte als Medium des (nicht notwendig bewußt geführten) Kampfes um Legitimität im relativ autonomen literarischen Feld. [...] Die Laufbahn und v.a. das (stets intertextuelle) ‚Werk‘ eines Autors werden im Rahmen dieser neuen, machttheoretisch angereicherten Konzeption von Autorschaft und Intertextualität beschreibbar als Objektivation des Verhältnisses von individuellem Habitus und den (historisch variierenden) Krafflinien des literarischen Feldes“ (BOURDIEU apud KÜNZEL, 2007).

figura autoral no campo da análise literária, de maneira menos ingênua, que assume a possibilidade de se levar em consideração aquilo que o próprio autor afirma sobre sua obra, sem, contudo, prender-se a tais afirmações como única possibilidade de interpretação, ou ainda, assumindo que elas talvez apresentem outras funções que não explicar a obra, mas, por exemplo, dar visibilidade à figura do autor.

Genette, em seu livro publicado em 1982, *Palimpsestos*, propõe uma acepção estruturalista da intertextualidade, e, com isso, sistematiza uma tipologia que permite aplicação prática. Há, para ele, cinco níveis de relações que textos podem estabelecer entre si e que são todos tipos de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Cinco anos mais tarde, lança um livro que se detém apenas sobre a paratextualidade. Considera paratexto quaisquer elementos presentes na materialidade de uma obra ou fora dela que a expliquem, comentem ou critiquem. Distingue entre peritextos e epitextos. Peritextos são os elementos que se situam em torno do texto, „[...] como o título ou o prefácio“ ou separam e organizam o texto, „[...] como „nomes de capítulos ou outras observações do tipo“ (p. 12). Chama de epitextos todas as informações sobre o texto que se encontram fora dele, geralmente nas mídias (como entrevistas com o autor, discussões sobre o texto, resenhas), mas também no âmbito privado (como correspondência e diários).

Ainda no mesmo livro, Genette aponta para a influência das mídias sobre a literatura, afirmando que tal relação existe na atualidade em uma proporção desconhecida no classicismo. De fato, inovações tecnológicas podem refletir no modo como a literatura é produzida, recebida e veiculada. Em uma breve introdução à vasta obra de Niklas Luhmann, Korfmann ressalta a importância do século XIX, segundo o sociólogo alemão, como ápice de um processo de transformação na organização social. A sociedade europeia passa de uma ordem social hierárquica e estática para uma sociedade moderna caracterizada por sistemas funcionais específicos, nos quais os indivíduos circulam parcial e temporariamente. Se, por um lado, cada sistema se propõe a lidar com uma parcela da realidade de maneira específica, por outro, os sistemas são interligados entre si. Assim, a literatura se estabelece como sistema intimamente ligado à economia e à jurisdição:

O mercado livreiro desenvolve estratégias de venda para um público letrado crescente e insere a literatura num campo entre qualidade estética e interesse comercial. O sistema jurídico começa a reconhecer os direitos autorais do escritor e define o desvio, a originalidade, a inovação e a diferença como pré-requisito jurídico e princípios constitutivos da produção literária, fato que sem dúvida acelerou o dinamismo interno do sistema da literatura a partir de 1800. (KORFMANN, 2002)

Também Bourdieu, em *As Regras da Arte*, defende que o campo literário é relativamente autônomo, ao mesmo tempo em que é relativamente dependente dos campos econômico e político (p. 162). Faz parte de sua teoria dos campos, ainda, a noção de que os agentes, ou seja, os integrantes do campo, ocupam posições mais ou menos centrais, que dependem de quanto capital possuem. Tal capital pode ser econômico, cultural ou social. O primeiro designa capital monetário ou recursos materiais, o segundo designa a posição cultural do ator e pode ser medido, por exemplo, através de títulos acadêmicos ou prêmios, e o terceiro designa sua posição social, e pode ser medido, por exemplo, por títulos de nobreza. Para o campo literário, no entanto, Bourdieu aponta ainda para um quarto tipo de capital: o simbólico. Este só assume importância dentro do próprio campo, e pode ser medido, por exemplo, pelo reconhecimento do público ou pelo sucesso de vendas. Um fator que influencia na acumulação de capital simbólico é o *habitus*. Jenkins explica que o termo aparece em vários escritos de Bourdieu, dentre eles em *Hegel, Husserl, Weber, Durkheim e Mauss*, no qual o define como “um sistema adquirido de esquemas gerativos objetivamente ajustados às condições particulares nas quais é constituído” (BOURDIEU apud JENKINS, 1992, p. 45). O autor afirma que o termo parece ser usado com três diferentes acepções na obra do sociólogo, das quais a segunda é a que se torna pertinente para as discussões sobre a encenação autoral. Assim, o *habitus* se refere às práticas dos atores em interação entre si e com seu ambiente: modos de falar, de se comportar, de andar, etc.

Tais reflexões lançaram as bases para a “volta do autor” no âmbito da teoria literária. Assim, na Alemanha, em 1999, Jannidis *et al.* publicaram uma coletânea de escritos intitulada *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (A Volta do Autor. Para a renovação de um termo controverso), cuja necessidade, afirmam os editores, nasce de uma discrepância entre a teoria literária e sua prática. Em um simpósio organizado em 2001 pela DFG (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*), uma instituição de fomento à pesquisa na Alemanha, cuja temática era *Autorschaft: Positionen und Revisionen* (Autoria: posições e revisões), refletiu-se o interesse renovado na figura do autor. Dentre os artigos presentes no livro, destaco dois: Dirk Niefanger, no artigo *Der Autor und sein “Label”* (O autor e sua marca), propõe analisar o autor como marca (*Label*), em referência à literatura pop produzida na Alemanha e à importância das marcas para tal movimento. Jannidis, por sua vez, no artigo *Zwischen Autor und Erzähler* (Entre autor e narrador), defende que as aparições mediáticas de Christian Kracht, consideradas paratextos, assumem caráter de texto em relação a seu romance *Faserland*, considerado precursor da referida literatura pop, uma vez que reforçam posições assumidas pelo narrador do romance.

Em 2002, Heinrich Detering organizou uma antologia sob o título de *Autorschaft: Positionen und Revisionen* (Autoria: Posições e revisões). Em 2004, Nathalie Amstutz publicou *Autorschaftsfiguren: Inszenierung von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker* (Figuras Autorais: Encenação da autoria em Musil, Bachmann e Mayröcker). Ainda em 2004, Dirk Niefanger afirma em seu texto, *Provokative Posen* (Poses provocativas), publicado em *Pop-pop-populär*, que

[...] encenações autorais se encontram hoje em mídias variadas, na própria literatura, no seu entorno material, como em contracapas e orelhas, em fotos, em entrevistas, na internet, em programas televisivos ou em videoclipes. Com frequência, elas assumem traços fictícios ou, ao menos, fortemente estilizados, ainda assim, elas servem para reforçar a verdadeira posição do autor no campo literário.³ (NIEFANGER, 2004)

Em 2005 e 2006, a Universidade de Hamburgo ofereceu a disciplina *Inszenierung von Autorschaft und Werk als Medienereignis* (Encenação de autoria e obra como acontecimento mediático), nas quais professores desta e de outras universidades ofereceram palestras variadas sobre o tema. O resultado destas palestras foi editado e publicado em 2007 por Christiane Künzel e Jörg Schönert no livro intitulado *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (Encenações autorais: Autoria e obra literária no contexto mediático). Neste livro, os artigos partem de pressupostos teóricos calcados antes em Bourdieu, e não mais em Foucault, como em discussões anteriores (p. 9-10).

Nesse sentido, Jürgensen e Kaiser definem encenação autoral, no livro publicado em 2011 *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte* (Práticas encenatórias autorais: Tipologia e história), como “[...] técnicas e atividades textuais, paratextuais e habituais de escritores, através das quais eles chamam a atenção pública para suas próprias pessoas, para seu ofício e/ou para seus produtos”⁴ (p. 10). Carolin John-Wenddorf, por sua vez, em *Der öffentliche Autor: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern* (O autor público: Sobre a autoencenação de escritores), publicado em 2014, pretende fazer uma “análise discursiva e mitológica baseada na teoria dos campos” (p. 23)⁵ da encenação autoral desde a Idade Média até a década de 1990 para estabelecer doze práticas de autoencenação e catorze tipos ideais de imagens autorais construída através de tais práticas.

³ „Autorinszenierungen finden sich heute in den unterschiedlichsten Medien, in der Literatur selbst, in deren materiellem Umfeld wie auf Buchrücken und Klappentexten, auf Fotos, in Interviews, im Internet, in Fernsehshows oder Videoclips. Sie nehmen dort zwar selbst häufig fiktive oder zumindest stark stilisierte Züge an, sie dienen aber dennoch dazu, die tatsächliche Position des Autors im literarischen Feld zu stärken“ (NIEFANGER, 2004).

⁴ „[...] jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten, von SchriftstellerInnen, in der oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“ (p. 10).

⁵ “[...] feldbasierte, mythologische Diskursanalyse” (p. 23).

De modo geral, as contribuições para os estudos de encenação na Alemanha são variadas, e abrangem desde considerações teóricas que partem de diferentes pressupostos teóricos até análises de autores e obras de diferentes épocas. Uma compilação sob o título *Theorien und Praktiken der Autorschaft* (Teorias e práticas da autoria) registra 550 intervenções sobre o tema (SCHAFFRICK; WILLAND apud FRANZEN, 2017). No entanto, é claro que desde então houve ainda outras publicações. Desse modo, percebe-se que o tema tem sido de grande interesse para os estudos de literatura. Tomando por bases tais considerações teóricas, deter-me-ei sobre o autor e a obra de Christian Kracht nos próximos capítulos.

3 OS ROMANCES ANTERIORES DE CHRISTIAN KRACHT

Esta seção apresentará brevemente o enredo dos quatro romances anteriores do autor, ou seja, *Faserland* (1995), *1979* (2001), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) e *Imperium* (2012). Relações intertextuais, recepção da obra, afirmações do autor, e demais comentários serão feitos à medida que forem relevantes para o conjunto de encenações do autor e, principalmente, para seu romance mais recente, *Die Toten* (2016).

3.1 FASERLAND

O primeiro romance de Kracht, *Faserland*, de 1995, foi considerado fundador do novo romance pop alemão. Narrado em primeira pessoa, conta a história de uma viagem empreendida pelo narrador de Sylt até Zurique, passando por Hamburgo, Frankfurt, Heidelberg, Munique e Meersburg em busca do túmulo de Thomas Mann. O narrador sem nome, filho de uma família abastada, frequenta inúmeras festas, consome álcool de modo abusivo, sente nojo das pessoas a das situações enquanto o faz e some num barco no lago de Zurique. Tudo isso entremeado por nomes de marcas, como a frase de abertura do romance já denota, indicando o nome do bistrô em que se encontra e a marca da cerveja que bebe: “Então, começa que eu estou no Gösch em List, na ilha de Sylt, tomando uma Jever da garrafa”⁶ (p. 6).

Sua recepção na imprensa alemã foi controversa. Thomas Hüetlin, por exemplo, em uma crítica para a revista *Der Spiegel* em 1995, compara o romance a *O apanhador no campo de centeio*, de Salinger, *Na estrada*, de Kerouac, e *Abaixo de zero* e *American psycho*, de Bret Easton Ellis. Chama o protagonista de malcriado (*Schnösel*), realça o sentimento de ódio que ele sente, sua superficialidade e, em seguida, assume que suas opiniões sejam as mesmas do autor. Sua conclusão é que Kracht “não lamenta o mundo distorcido, ele o faz seu balanceamento”⁷. No jornal *Berliner Zeitung*, ainda no mesmo ano, foi publicada uma resenha cuja autoria é atribuída a Christian Kracht, na qual se apresenta uma entrevista com Guido Walter, ainda que o autor, segundo o texto, não goste de ser entrevistado. O texto introdutório afirma que sua recepção foi variada, mas que sua vendagem foi boa para um romance de estreia. Se por um lado afirma que a decadência de uma sociedade se expressa através de uma estética horrenda da vida diária, que se preocupa apenas quando políticos não são mais tão sexy quanto

⁶ „Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gösch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke“ (p. 6).

⁷ „Kracht bejammert nicht die verstellte Welt, er bilanziert sie“ (HÜETLIN, 1995).

Willy Brandt, que sua cidade preferida é Hamburgo, mas seu coração pertence a Berna e que seus autores preferidos são Bowles, Fitzgerald, Lowry e Waugh (retira Salinger da lista imediatamente depois de citá-lo), por outro lado afirma que não gosta e não usa de ironia em seus livros. Respondendo a uma pergunta sobre seus planos futuros, diz que planeja escrever um livro sobre uma antiga colônia alemã na África, projeto que só é concretizado em 2008, após a publicação de *1979*.

Por outro lado, *Faserland* também despertou o interesse dos estudos literários. Moritz Bassler (apud LEHMANN, 2005) denominou Kracht e os escritores pop, de maneira geral, de arquivistas, pois vê na profusão de marcas, pessoas, e outros elementos do mundo real, uma tentativa, em parte irônica e provocativa, de reconstruir um momento histórico — o presente — através da listagem de elementos banais e efêmeros. A linguagem próxima da oralidade também é vista nesse sentido por Döring (apud LEHMANN, 2005).

Objeto de grande interesse, no entanto, é o protagonista, cuja pose de *dandy* aparentemente apolítico levou muitos críticos a presumir que se tratasse do próprio escritor Christian Kracht. Mertens (apud LEHMANN, 2005) tenta ver no protagonista um processo de *coming-out*, de reconhecimento de sua própria homossexualidade. Ainda que chegar a tal conclusão possa ser exagerado, é plausível que alguns elementos brinquem com tal motivo de forma ambígua, como a cena em que o toque de uma moça em sua mão lhe provoca um ataque de tosse, o fato de estar procurando o túmulo de Thomas Mann, ou o ciúme exagerado que sente de Alexander.

Lehmann (2005) aponta que ele vive em permanente estado de desconforto e nojo, o que se verifica nas inúmeras vezes em que vomita no romance. Frank (apud LEHMANN, 2005) aponta para o motivo do desaparecimento, que se verifica nas personagens e lugares que aparecem apenas brevemente no romance e culmina, no final do livro, com o desaparecimento do próprio protagonista em um lago. Frank também aponta para a alternância entre ser a favor ou contra alguma coisa. Lehmann concorda que a ambiguidade das cenas narradas também contribui para a dificuldade de se chegar a uma conclusão sobre a índole ou personalidade do protagonista e cita Rutschky (apud LEHMANN, 2003): “O herói de Kracht pode parecer um esnobe ou um verdadeiro cretino reacionário (perdão) — ou pelo menos uma alma temporariamente perdida e que precisa ser resgatada” (p. 261)⁸. Ressalta ainda a insegurança que transparece por trás do nojo, da ironia e da superficialidade. Para Frank, haveria um “desejo

⁸ „Krachts Held kann einem wie ein Snob oder ein richtiges reaktionäres Arschloch (pardon) vorkommen – oder wie eine zumindest vorübergehend verlorene Seele, die gerettet werden muss“ (p. 161).

de elevação em momentos significativos” (FRANK apud LEHMANN, 2005), já para Bonomo (2014), a viagem “[...] aponta para a construção de um sentido que não vem” (p. 73).

3.2 1979

Seu segundo romance, *1979*, é composto por duas partes. A primeira parte narra a história do protagonista em uma viagem junto de seu namorado Christopher a Teerã, às vésperas da revolução islâmica. Ambos não percebem a gravidade e a instabilidade da situação política, ainda que os tanques de guerra já andem pelas ruas. O protagonista, *designer* de interiores, e seu namorado, o cínico inteligente e sabe-tudo de saúde frágil, participam de uma festa, na qual muito álcool e drogas são consumidos. Christopher se acidenta na festa e morre em um hospital precário.

Na segunda parte, seguindo o conselho de Mavrocordato, uma espécie de místico que conheceu na festa e que predissera que ele em breve se dividiria ao meio, o protagonista parte em uma jornada de purificação para o monte sagrado Kailash. Logo após constatar que não havia sido purificado, é aprisionado por soldados chineses e enviado para um campo de trabalhos forçados, onde definha lentamente: chega a pesar 38kg e a comer larvas de excrementos para ingerir proteína. Ao final do livro, o protagonista constata: “A cada duas semanas tinha uma autocrítica espontânea. Eu sempre ia. Eu era um bom prisioneiro. Eu sempre tentei me ater às regras. Eu melhorei. Eu nunca comi carne humana” (p. 183)⁹.

De acordo com a crítica, “parece que esse romance é uma despedida da literatura pop” (LEHMANN, p. 257).¹⁰ Publicado apenas duas semanas após os ataques de 11 de setembro, impressionou por fazer uma espécie de presságio dos acontecimentos históricos através de passagens como “Todos nós somos culpados, porque nós permitimos a América. Todos nós temos que fazer penitência. Nós precisaremos fazer sacrifícios, cada um de nós.” (p. 98)¹¹ e “Só há uma coisa que pode lutar contra isso [a América], só uma é forte o suficiente: O Islã.” (p. 99)¹². Também foi analisado sob a luz das notas sobre *Camp*, de Susan Sontag, publicado em 1964, que postula: “*Camp* é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como

⁹ „Alle Zwei Wochen gab es eine freiwillige Selbstkritik. Ich ging immer hin. Ich war ein guter Gefangener. Ich habe immer versucht, mich an den Regeln zu halten. Ich habem ich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen“ (p. 183).

¹⁰ „Es scheint geradezu, als wäre dieser Roman bereits ein Abgesang auf die Popliteratur, angestimmt durch den besten Popliteraten höchst selbst“ (LEHMANN, p. 257).

¹¹ „Wir haben uns alle verschuldet, weil wir Amerika zugelassen haben. Wir müssen alle Buße tun. Wir werden Opfer bringen müssen, jeder von uns“ (p. 98).

¹² “Es gibt nur eine Sache, die dagegen stehen kann, nur eine ist stark genug: Der Islam“ (p. 99).

um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização”¹³. Kracht joga deliberadamente com as características *camp* propostas por Sontag, como fica claro pela opção sexual e profissão do protagonista. Além de relações intertextuais com a crítica, há ainda outras. Korfmann aponta que o romance é

peelo menos em parte uma releitura dos escritos de Bruce Chatwin e seu antecessor, Robert Byron que, em conjunto com seu amigo, o historiador Christopher Sykes, viajou nos anos 1930 pela Pérsia e pelo Afeganistão e, por fim, publicou seus diários sob o título *Estrada para Oxiana*” (KORFMANN, 2014, p. 91-92)

Também há alusão ao escritor italiano Gabriele D’Annunzio, que, apoiado por soldados fascistas, tomou em 1919 a cidade de Rijeka, na Croácia. Heidenreich (2001) relata que a trouxa de dinheiro que Mavrocordato dá ao protagonista “se encontra em um livro de Karl Mannheim, um sociólogo que estudou o totalitarismo e desenvolveu seu conceito de ‘ideologia totalitária’ em seu livro *Ideologia e Utopia* (1929)” (HEIDENREICH, 2001)¹⁴. Cita ainda as alusões à música pop, característica da literatura assim chamada:

Por vez, o protagonista experimenta, por exemplo, “um gosto metálico na boca. Parecia que eu estava mastigando um papel de alumínio [...]”, e o leitor que conhece literatura pop sabe que essa poderia ser uma alusão a uma música de R.E.M, na qual Patti Smith canta os versos “aluminium, tastes like fear”. O protagonista tem medo e esconde esse fato em tais mensagens criptografadas. (HEIDENREICH, 2001)¹⁵

Em relação a *Faserland*, portanto, pode-se dizer que *1979* compartilha de certos elementos formais, como a narração em primeira pessoa, mas utiliza um pano de fundo histórico para o desenrolar da história, cuja seriedade e importância social não são vistas pela personagem principal. Ainda possui elementos pop e se aproxima da estética *camp*, o que relativiza, mas não exclui, uma certa crítica social.

3.3 ICH WERDE HIER SEIN IM SONNENSCHEN UND IM SCHATTEN

O terceiro romance de Christian Kracht trata de uma distopia. Em vez de retornar do exílio suíço, Lênin permanece no país e funda a República Soviética Suíça (*Schweizer Sowjet*

¹³ “Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization” (SONTAG, 1964).

¹⁴ „[...] liegt in einem Buch von Karl Mannheim, einem Soziologen, der sich mit dem Totalitarismus auseinandergesetzt und seine Konzeption des ‚totalen Ideologiebegriffs‘ in dem Werk ‚Ideologie und Utopie‘ (1929) niedergelegt hat“ (HEIDENREICH, 2001).

¹⁵ “Einmal zum Beispiel hat der Erzähler einen ‚metallischen Geschmack im Mund. Mir war, als kaute ich auf Aluminium-folie ...‘, und Leser, denen Popkultur etwas bedeutet, ahnen, dass hier ein Song von R.E.M. gemeint sein könnte, in dem Patti Smith die Zeile singt: ‚Aluminium, tastes like fear.‘ Der Erzähler hat Angst, und er versteckt diese Mitteilung in solchen verschlüsselten Botschaften“ (HEIDENREICH, 2001).

Republik - SSR), que por noventa e seis anos se encontra em guerra contra o eixo fascista composto pela Alemanha e Inglaterra. O protagonista, oficial de uma colônia africana da SSR, recebe a incumbência de encontrar e prender o coronel Brazhinsky, médico polonês.

Em sua busca, conhece a comandante Favre, que lhe dá informações sobre Brazhinsky e seu paradeiro. Passam a noite juntos, porém, no dia seguinte, Favre morre com a explosão de uma granada. Assim, parte para o reduto (*Réduit*), um sistema de defesa contra ataques militares existente nos Alpes Suíços. No caminho, encontra-se com o anão Uriel, eremita que detém um dos últimos exemplares da Bíblia e que se sacrifica por ele em um campo minado.

Descobre, ao chegar ao reduto, que Brazhinsky instaurou e comanda o socialismo no lugar. Não o prende, pelo contrário, reside nas instalações até descobrir que o polonês é louco e mantém o regime à custa de propaganda e morte. O coronel falha em matá-lo, pois o protagonista possui o coração no lado direito do peito. Em um ato de desvario, o médico perfura os próprios olhos e morre. Desse modo, o protagonista consegue escapar, segue em direção a Ticino, na Suíça, em seguida parte para Gênova, onde embarca em um navio de volta para a África. Lá, uma onda massiva de pessoas migra para vilarejos e decide abandonar a eletricidade e outras comodidades da civilização, constituindo uma espécie de final feliz que “[...] parec[e] provir do motivo do esvaecimento, do ato de livrar-se da língua, ideologia, civilizações, história e tempo” (HUBER, 2008)¹⁶.

As opiniões nos jornais se estenderam de “uma grande palhaçada” (BUCHELI, 2008)¹⁷, até uma história narrada “[...] no alemão mais belo e elegante que há no momento” (SEIBT, 2010)¹⁸. Huber (2008) chama atenção para o fato de que os textos do autor sejam amplamente discutidos nos estudos literários, mas continuem sendo reprovados pela crítica jornalística. Classifica o processo criativo utilizado pelo autor como historiografia alternativa (*alternative Historiographie*) e aponta para relações intertextuais com Philip Dick, Leslie Fiedler, literatura *Western* e de ficção científica, e com a própria obra do autor:

[...] já na primeira página nos deparamos com os chinelos de feltro, a versão sem marca do sapato Berluti que o narrador de *1979* conhece no Tibet. Também o casaco Barbour, de *Faserland*, aparece “alienado”, como a descrição real do casaco. Um tenente suíço, “claramente homossexual”, veste “o casaco verde encerado, forrado elegantemente com um tecido xadrez”. (HUBER, 2008)¹⁹

¹⁶ „[...] scheinen vom Motiv der Auflösung auszugehen, einer Befreiung von Sprache, Ideologie, Zivilisation, Geschichte und Zeit“ (HUBER, 2008).

¹⁷ “eine große Albernheit” (BUCHELI, 2008).

¹⁸ „[...] im schönsten, elegantesten Deutsch, das derzeit zu lesen ist“ (SEIBT, 2010).

¹⁹ “[...] schon auf den ersten Seiten begegnen uns die Filzlappen, die der Ich-Erzähler in ‚1979‘ als un-gelabelte Entsprechung der westlichen Berluti-Schuhe in Tibet kennen lernt. Auch die Barbourjacke aus ‚Faserland‘ taucht

Além de objetos, o autor recupera motivos presentes nos romances anteriores, como o nojo, a violência e as drogas. Seibt (2010) sugere ainda que o nojo seria o motivo mais pertinente da obra do autor. Krekeler (2008) enfatiza que o romance inicia onde *1979* terminara: em um campo militar. Ressalta ainda referências que a obra faz à Joseph Conrad, Ludwig Wittgenstein, Ernst Jünger, histórias em quadrinhos e novelas góticas. Dath (2008) acrescenta Isaak Babel e Hans Grimm. Já Korfmann (2014), indica que o título do romance

traduz uma frase da canção tradicional irlandesa *Danny Boy* (“*I’ll be here in sunshine or in shadow*”), e “dialoga”, entre outras fontes, com textos do escritor suíço Friedrich Glauser, com mitos, *Bergliteratur* (literatura de montanha) e elementos kitsch” (KORFMANN, 2014).

Se por um lado o *kitsch* do romance aparece abertamente somente no final, o *trailer* produzido para sua publicação e, principalmente, o texto de apresentação disponível no *site* da editora, através do exagero de sua linguagem, realçam-no de modo marcante, e apontam ainda para alusões feitas à outra linguagem artística: o filme. Se por um lado, o *trailer* foi produzido pela esposa do autor, não há indicação de quem haveria redigido o texto para a editora, de modo que se pode suspeitar de que tenha sido o próprio Kracht:

A magia poética, com a qual Christian Kracht projeta sua concepção de um futuro sombriamente opalino através de imagens quase cinematográficas sobre as retinas do leitor, como se fosse um documentário que crepitasse de um velho projetor, se deve ao fato de essa se utilizar de coordenadas que nos são familiares para nos apresentar um mundo que nos é completamente desconhecido. Um mundo, no qual a Suíça é um império socialista, uma potência colonial, que se encontra em uma guerra interminável. Ao mesmo tempo um thriller político, um romance histórico e de ficção científica, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* nos leva a um mundo de uma estranheza sedutora, em cujo final apenas a força do amor prevalece. (ANÔNIMO)²⁰

Em contrapartida às impressões deixadas por tal texto, por outro lado, está a afirmação do próprio autor sobre seu livro, concedida em uma entrevista, na qual afirma: “o livro é sério” (KRACHT apud BÜSCHER, 2008)²¹.

'verfremdet' als tatsächliche Beschreibung einer Jacke wieder auf. Ein Schweizer Leutnant, ‚offensichtlich homosexuell‘, trägt die ‚gewachste grüne Jacke mit ansprechend kariertem Innenfutter‘“ (HUBER, 2008).

²⁰ „Der poetische Zauber, mit dem sich Christian Krachts düster-schillernder Zukunftsentwurf in fast filmischen Bildern wie ein – durch einen alten Projektor ratternder – Dokumentarfilm auf die Netzhaut des Lesers projiziert, liegt vor allem darin, dass er zwar innerhalb uns bekannter Koordinaten, jedoch in einer uns vollkommen fremden Welt spielt. Einer Welt, in der die Schweiz ein sozialistisches Imperium ist, eine Kolonialmacht, die sich im immerwährenden Krieg befindet. Zugleich Polit-Thriller, Science-Fiction und historischer Roman, führt uns Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten in eine betörend fremde Welt, an dessen Ende nur die Kraft der Liebe steht“ (ANÔNIMO).

²¹ “‘Das Buch’, sagt er, ‘es ist ernst gemeint’“ (KRACHT apud BÜSCHER, 2008).

3.4 IMPERIUM

Agraciado com os prêmios literários *Grosser Literaturpreis von Stadt und Kanton Bern* e *Wilhelm-Raabe-Literaturpreis* no ano de lançamento e, em 2016, com o prêmio *Helen & Kurt Wolf Preis* pela sua tradução para o inglês, *Imperium* narra a história de uma personagem histórica marginal chamada August Engelhardt. O alemão — cujos traços e história aludem para outra figura “romântica e vegetariana” da história alemã, ou seja, Hitler — adquire, no início do século XX, a ilha de Kabakon, então colônia do Império Alemão, para fundar a Ordem do Sol, uma seita religiosa que via no nudismo e no cocovorismo uma forma de deificação humana. Não podendo viver da forma adequada na Alemanha — certa vez é denunciado à polícia por Thomas Mann, espancado e preso e, após protestos, novamente liberto —, decide retirar-se da sociedade, ainda que mantenha laços comerciais com Emma Forsayth para financiar sua empreitada. Os nativos da ilha aceitam-no e se oferecem para trabalhar na plantação de coqueiros, ainda que não adquiram os novos hábitos propostos por Engelhardt. Através do livro que escrevera, ou mencionado por outros nudistas, naturalistas, anarquistas, entre outros, atrai figuras que desejam fazer parte da seita.

O primeiro é Aueckens, cuja chegada alegra o cocovorista, mas cujas opiniões antissemitas o deixam desconfortáveis, bem como sua homossexualidade. Uma tentativa de estuprar Makeli, um nativo protegido de Engelhardt, termina na morte do visitante, provavelmente pela mão do próprio alemão, ainda que tenha alegado que um coco caíra em sua cabeça. Atraído pela história de um asceta chamado Mittenzwei (cujo nome traduz algo como “no meio dois”), que há anos se alimentaria apenas de luz, Engelhardt viaja até as Ilhas Fiji para encontrá-lo, mas descobre tratar-se de uma farsa.

O segundo é Max Lützow, famoso pianista, que se adapta bem e rapidamente à nova dieta, já que através dela se cura de várias doenças. Escrevem inúmeras cartas para disseminar o conhecimento da seita, e convivem por volta de um ano na ilha, até que um desentendimento entre os dois — em parte também por causa de um grupo de pessoas que chegara em um navio para se juntar a eles, mas adoecera gravemente —, Lützow decide voltar à civilização, casa com Emma e morre ainda no mesmo dia.

O isolamento de Engelhardt o torna gradativamente mais intolerável, no entanto, o capitão Slütter, a comando do general Hahl, não consegue executar a tarefa de matá-lo. Mais tarde, descobre-se que parte do comportamento do cocovorista se deve à infecção por hanseníase, mas seu antissemitismo repentino não se deixa explicar somente pela doença. A irrupção da Primeira Guerra faz com que Engelhardt caia no esquecimento, até ser encontrado,

anos depois, por soldados americanos. Em uma conversa na qual o alemão relata sua história — durante a qual o oficial americano faz anotações para a realização de um filme —, Engelhardt come um cachorro-quente, toma uma coca-cola e morre. O livro termina com a exibição do filme, cuja narração repete as primeiras linhas do romance.

Três dias antes de sua publicação, em 16 de fevereiro de 2012, Georg Diez publicou uma resenha na revista *Der Spiegel*, intitulada *Die Methode Kracht* (O Método Kracht), na qual acusou o autor de ser o “porteiro do pensamento direitista”. O resenhista utiliza a troca de cartas entre Kracht e David Woodard, publicada em 2011 e intitulada *Five Years: Briefwechsel 2004-2007*, para sustentar sua hipótese e aponta para o interesse de ambos os artistas pela antiga colônia alemã Nueva Germania, no Paraguai, fundada por Bernhard Förster e Elisabeth Förster-Nietzsche (irmã do filósofo alemão), conhecidos antissemitas; sua “fascinação” por Kim Jong-Il, então chefe de estado da Coreia do Norte; e a composição feita por Woodard para Timothy McVeigh, ex-soldado americano condenado à morte pelo Atentado de Oklahoma City. Korfmann ressalta que Diez “[...] não leva em conta que a troca de e-mails entre Kracht e Woodard também faz parte da mesma encenação dúbia tão típica não apenas de seus romances como de sua atuação mediática em geral” (KORFMANN, 2014).

Artistas e outros jornalistas revidaram as acusações de Diez, uma seção de leitura do livro em Hamburgo foi cancelada, e duas semanas depois, o resenhista publicou um segundo texto alegando que o primeiro se tratava de jornalismo e não de germanística, e que a mesma liberdade de discurso democrático que permitia que Kracht publicasse seus livros também se aplicava à sua resenha (DIEZ, 2012). Tendo em vista a afirmação feita por Kracht (1995) na entrevista para o *Berliner Zeitung* referida anteriormente, Korfmann afirma que

[...] o projeto de *Imperium* parece ter sido concebido já desde a publicação de *Faserland*. Assim, não seria de admirar que o interesse de Kracht pela colônia Nueva Germania no Paraguai tenha sido um preparativo para a publicação da sua troca de e-mails com o músico norte-americano e artista performático Woodard. (KORFMANN, 2014)

É nesse mesmo artigo que Korfmann atribui um novo significado ao “método Kracht”, que se refere antes às encenações utilizadas pelo autor em seus textos e aparições mediáticas, opinião de que compartilho. Assim, o “método Kracht” passa de título de resenha jornalística a termo em estudos literários. Dentre as encenações textuais propostas pelo autor, destacam-se

[...] técnicas literárias como deslocamento, sobreposição e alusões: são exemplos disso Corto Maltese de Hugo Pratt, o estilo frasal de Thomas Mann, clichês de romances coloniais, o romance sobre Engelhardt de Marc Buhl e elementos de obras clássicas de aventura de autores como Daniel Defoe, Hermann Melville, Joseph Conrad e Jack London.” (KORFMANN, p. 91)

O título também contribui para o caráter multifacetado do livro e pode se referir ao império alemão wilhelmino, ao terceiro Reich, à ilha que Engelhardt adquire, ao império político-cultural americano após a Segunda Guerra e “também ao próprio autor: o livro como seu território, onde ele governa absoluto sobre tempos, personagens e ações” (KORFMANN, p. 91).

Ainda que inúmeras personagens do romance sejam históricas, como o próprio protagonista, o livro é repleto de incongruências. A capital Kokopo, por exemplo, foi realmente movida de uma cidade para outra, mas isso aconteceu anos depois. Os encontros com Thomas Mann e Hermann Hesse também são fictícios. Uma cena em que um colibri adentra a casa do governador Hahl não pode ser plausível, pois tais pássaros são nativos das Américas Central e do Sul. Em um evento do *Bay Area Book Festival*, na Universidade de Berkeley, em 2016, Christian Kracht afirma “Isso é uma das coisas que fiz, tentar inserir uma imprecisão histórica por página” (KRACHT, 2016)²². Tais deslocamentos históricos são instaurados de modo sistemático com *Imperium*, têm continuidade em *Die Toten* e devem ser vistos não como desconhecimento ou falhas do autor, mas como deslocamentos propositais que constituem sua encenação textual.

O romance faz ainda outros tipos de alusões. O capitão Christian Slütter é originário de uma série de histórias em quadrinhos denominada *Corto Maltese*, e a descrição de uma fotografia que se perdera, em que Engelhardt apareceria “com os braços levantados para o céu, para o sol” (p. 19)²³ parece ser uma alusão à descrição feita sobre a mesma personagem no livro de Marc Buhl (2012), *O Paraíso de August Engelhardt*, no qual consta “Ele estava de pé, levantou os braços em direção ao sol”²⁴, que por sua vez, seria referência à pintura *Lichgebet* (oração à luz) de Fidus (SCHWARZ, 2012). Schwarz ainda reconhece no romance a autoencenação teatral do imperialismo, exemplificada na punição pública de um “delinquente nativo”, como forma legítima de estabelecer paralelos entre o fascismo e o imperialismo.

²² “That’s one of the huh things I did, was to try to put in maybe a historical inaccuracy per page” (KRACHT, 2016).

²³ „[...] die Arme zum Himmel, zur Sonne emporgereckt“ (p. 19).

²⁴ „Nackt stand er, hob die Arme zur Sonne“ (BUHL apud SCHWARZ, 2012).

4 A ENCENAÇÃO DE CHRISTIAN KRACHT EM ENTREVISTAS

Kracht é conhecido por sua timidez em relação à imprensa. Da parte de jornalistas, já foi acusado de “gosta[r] de desistir de entrevistas” (DREES, 2016)²⁵, falar pouco de sua obra e de dar respostas insatisfatórias e contraditórias. Através da análise de entrevistas televisivas e, de forma complementar, entrevistas publicadas em jornais disponíveis *online*, procurarei demonstrar a encenação do autor como forma deliberada de criar essa imagem de um autor ambíguo, que, através de respostas contraditórias, irônicas ou absurdas, cria a impossibilidade de se penetrar além da superfície e descobrir suas verdadeiras opiniões. Tal posição é complementar em relação à sua obra, pois, na condição de paratexto, reforça as ambiguidades de sua encenação textual.

Em uma entrevista com Harald Schmidt, em 2001, por ocasião do lançamento de seu livro *1979*, Kracht não só tece algumas respostas absurdas — e o riso da plateia deixa isso claro, apesar do semblante sério do entrevistado — como também nega ser um *dandy* ou ser muito rico, o que contradiz uma afirmação feita anteriormente pelo próprio escritor, em entrevista para a revista *Die Zeit*, em 9 de setembro de 1999. Quando interrogado sobre seu trabalho como assistente para Franz Josef Wagner, por exemplo, narra a história de como o chefe teria tentado enforcá-lo na frente de um bar. Diz ainda que precisou rir inúmeras vezes enquanto escrevia, pois acreditava não ser possível inserir tanto *kitsch* em um livro. O entrevistador, por outro lado, elogia o livro, alegando que ele possui seriedade, algo de visionário, e que foi capaz de captar o espírito da época.

Já na entrevista que concedeu ao crítico Denis Scheck em 2009 sobre *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008), afirma que o melhor lugar para se viver não é a Suíça, para onde os escritores vão para escrever ou para morrer, mas a Argentina, onde morava na época. Sua intenção seria entrar para a política e anexar as ilhas Malvinas através de uma guerra, no entanto, como qualquer político, ele seria covarde demais para lutar (KRACHT, 2008). O contrário havia afirmado dois anos antes no programa *Willkommen Österreich*, na presença do embaixador suíço Christian Schoenenberger, isto é, que estaria disposto a lutar pela Suíça a qualquer momento (KRACHT, 2006). Em ambos os momentos, no entanto, o escritor mantém um certo ar de ironia, o que parece deixar claro que não se trata de sua opinião verdadeira.

²⁵ „Der Schweizer Autor Christian Kracht bricht schon mal gerne ein Interview ab“ (DREES, 2016).

Entrevistado mais uma vez por Dennis Scheck, por ocasião do lançamento de *Imperium*, demonstra surpresa quando o entrevistador pergunta se ainda concorda com a afirmação de que a literatura seria o órgão para melhorar o mundo, pois não se lembra de tê-la feito e não mais concorda com ela (KRACHT, 2012). Fala de seu romance como uma obra onde as figuras emergem, submergem e tornam a emergir, e relata sua intenção original de se tornar pintor:

CHRISTIAN KRACHT: [...] Eu me vestia como um pintor, quer dizer, eu tinha um macacão com respingos de tinta por tudo, que eu pintava de manhã com cuidado, mas eu não sabia pintar, isto é, eu não sabia pintar no sentido clássico, eu era, contrário, um pintor-ator, e os professores de pintura logo perceberam isso e me disseram que eu não tinha talento algum e que não bastava atuar como um pintor, mas que eu tinha que me educar à maneira masculina, nas virtudes europeias, e isso eu não conseguia. Eu não conseguia, como posso dizer, absorver o Renascimento.

DENIS SCHECK: E na literatura? Existe o perigo de virar um escritor-ator.

CHRISTIAN KRACHT: Sim, isso é verdade. O senhor está me acusando disso?

DENIS SCHECK: Não, mas o perigo existe, não?

CHRISTIAN KRACHT: Eu temo que sejamos sempre escritores-atores. Eu nem consigo separar a atuação da... Quer dizer, nesse sentido os romances também são atuações, simulações, tentativas.²⁶

Nessa passagem, o próprio autor admite sua livre encenação, tanto no nível autoral quanto no nível textual. Scheck ainda tenta inquiri-lo sobre a atividade do escritor como uma observação da alma, dos impulsos, paixões e valores psíquicos ocultos do ser humano, mas Kracht responde que não, caso o autor se proponha a trabalhar com palavras e juntá-las de um modo belo. Nega ainda sua capacidade para opinar sobre política ou economia, como é comum no caso de escritores cuja obra é celebrada e que passam ao estatuto de intelectuais.

Em sua entrevista seguinte com Scheck, sobre *Die Toten*, Kracht contradiz novamente uma afirmação anterior, relatando dessa vez que sempre quisera ser diretor de cinema, ao passo que sua esposa sempre quisera ser escritora, e mais uma vez oferece respostas paradoxais. Scheck chama atenção para a cena em que o oficial japonês comete *seppuku* enquanto é filmado:

DENIS SCHECK: [...] O senhor incorpora à cena uma reflexão, quer dizer, a de que alguém que filma algo do tipo assume uma certa responsabilidade pelo

²⁶ „CHRISTIAN KRACHT: [...] Ich hatte mich dann immer so angezogen wie ein Maler, also ich hatte einen Overall mit Farbflecken überall, die ich mir sorgsam morgens aufgemalt habe, konnte aber nicht malen, also ich konnte nicht im klassischen Sinne nicht malen, sondern ich war eher ein Maler-Darsteller, und das haben die Malprofessoren auch sehr schnell durchschaut und haben mir dann gesagt, ich sei absolut untalentiert und es würde nicht reichen, einen Maler darzustellen, sondern man müsse auch eben sich an den männlichen Weisen, europäischen Werten schulen und das konnte ich nicht. Ich konnte die Renaissance nicht, wie soll ich sagen, durch mein Gehirn laufen lassen.

DENIS SCHECK: Und in der Literatur? Es gibt ja auch die Gefahr, Dichter-Darsteller zu werden.

CHRISTIAN KRACHT: Ja, das stimmt. Das werfen Sie mir vor?

DENIS SCHECK: Nein, aber die Gefahr gibt's doch?

CHRISTIAN KRACHT: Ich fürchte, man ist eigentlich immer Schriftsteller-Darsteller. Ich kann das gar nicht trennen, also die Darstellung des... Also, insofern sind die Romane auch Darstellungen oder Simulationen, Versuche“ (KRACHT; SCHECK, 2012).

ato de violência. Eu me pergunto, que tipo de responsabilidade tem o escritor que descreve tal cena?

CHRISTIAN KRACHT: Eu acho que apenas o espectador possui esta responsabilidade. [*hesita*] Que ele não deva assistir algo do tipo, para que isso não se espalhe — apenas o leitor carrega esta responsabilidade, de que ele não deveria ler isso, pelo menos essas partes.²⁷

Novamente, Kracht se nega a interpretar sua própria obra e se exime de uma resposta satisfatória. De modo irônico, ignora a impossibilidade de os leitores saberem do que se trata a cena até que a leiam, de modo que, obviamente, não poderiam evitá-la. O contentamento de Scheck com tal resposta, obviamente paradoxal, foi criticado por Jürgen Kaube (2016) em um artigo para o jornal *Frankfurter Allgemeine*. No entanto, tal tipo de procedimento não é a exceção quando se trata do escritor suíço, mas a regra. Na primeira entrevista que concedeu, ao jornal *Der Tagesspiegel*, em 2000, afirma que conversar sobre “conteúdos” sempre leva a equívocos, assim o que resta a fazer é falar para se entreter: “simular, esconder, falar besteira, tudo isso são mecanismos que ainda funcionam bem”²⁸. Ainda que tenha mudado aspectos de suas aparições mediáticas, ainda que tenha se afastado da literatura pop e dos autores que fizeram *Tristesse Royale* com ele, sua encenação ambígua parece ser uma marca constante do autor.

Após sua participação em *Druckfrisch*, o jornal *Die Zeit* (2016) publicou um artigo que resultou da leitura e de um encontro com o autor em um café suíço. De acordo com Ijoma Mangold, chefe de redação do jornal e autor do artigo, Kracht conta mais uma vez (como já o fizera em entrevista para a *Druckfrisch* ou para a *LeseZeichen*) a anedota sobre os túneis existentes nos Alpes Suíços, que deveriam servir de abrigo para a população no caso de um ataque militar. Se tal anedota não é nova, a postura que Kracht parece assumir é. Mangold relata que o termo *metafísica* é recorrente durante a conversa, e que o autor afirma que “literatura sem uma dimensão metafísica [...] não lhe interessa” (MANGOLD, 2016). Desse modo, os autores do pós-guerra que consegue “aguentar” seriam Sebald, Handke, Ransmayr, Clemens e Celan. De Heinrich Böll, *Irisches Tagebuch* lhe parece de valia em virtude de sua busca pelo catolicismo (KRACHT apud MANGOLD, 2016). Relata ter visitado a Basílica de São Miniato al Monte com frequência quando morava em Florença: “Quando os monges entoam seus cantos,

²⁷ „DENIS SCHECK: [...] Sie schließen daran eine Überlegung an, nämlich, dass jemand, der einen solchen Film herstellt, eine Mitverantwortung an der Gewalttat auf sich lädt. Ich frage mich, was für eine Verantwortung hat denn der Schriftsteller, der so eine Szene beschreibt? Macht er sich in irgendeiner Weise auch sozusagen mitschuldig an der Gewalt?

CHRISTIAN KRACHT: Ich glaube, die Verantwortung hat nur der Betrachter. [zögert] Dass man so etwas eben nicht ansehen darf, so dass es vervielfältigt wird, und die Verantwortung hat eigentlich dann der Leser, dass er das eigentlich nicht lesen sollte, zumindest diese Teile“ (KRACHT; SCHECK, 2016).

²⁸ „Vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen, das sind alles Mechanismen, die noch gut funktionieren“ (KRACHT, 2000).

vestem os mesmos trajes brancos dos monges beneditinos, que nos afrescos da igreja lutam contra o demônio que quer impedir a construção da basílica. [...] Essa é a igreja católica!” (KRACHT, 2016)²⁹. Afirma sentir-se uma pessoa melhor após deixar uma igreja, e conta que os afrescos de San Miniato nasceram em um tempo em que “os horrores da Renascença’ ainda não haviam trazido o indivíduo e a personalidade do artista para o centro da perspectiva. ‘Mas’, interrompe a si próprio, ‘o que isso tem a ver com meu romance?’” (KRACHT, 2016)³⁰ Mais adiante desenvolve tal linha de pensamento em mais detalhe: “O trabalho manual também é o Japão. O transvio é a arte, o caminho certo é o trabalho manual. Aquilo que é talhado anonimamente é o ideal. A figura de Cristo, criada apenas para a celebração de Deus. O indivíduo — *forget about him*” (KRACHT, 2016)³¹.

Antes disso, apenas em uma entrevista para a *LeseZeichen* havia admitido, após certa hesitação, quando o entrevistador lhe perguntou se acreditava em Deus, que era religioso. Christian Kracht reforça a ambivalência de suas encenações através de uma posição que até então não havia assumido. Também em uma entrevista concedida a Ester Schneider para a *Schweizer Radio und Fernsehen*, quando foi agraciado com o prêmio suíço de literatura, surpreende com uma atitude diferente da sua costumeira: pela primeira vez, faz afirmações consistentes e espontâneas sobre interpretações de sua obra. Afirma que *Die Toten* não é seu livro favorito, mas que é o que contém mais material biográfico. Comenta que muitas das experiências vividas na infância por Amakasu e Nägeli são calcadas em experiências próprias, pelas quais uma criança passa sem entender plenamente o sentido ou motivação. Relata ainda que precisou de muito tempo até conseguir escrever sobre tais episódios, que tratam principalmente de humilhação (*Demütigung*) e degradação (*Erniedrigung*), que são os temas principais não só deste, mas de todos os seus livros. Conta que escreveu parte do livro na casa de um amigo em Kyoto, e que o fato de sua mãe andar pela casa durante a noite colaborou para criar certa atmosfera. Remonta ainda ao tempo em que estudou cinema, como assistia filmes à noite, dormitava por alguns segundos durante o dia, e percebia que, por vezes, imagens dos filmes que assistira se misturavam com os breves sonhos que tinha durante tais episódios. Percebeu que os diretores japoneses que menciona no livro, ao lado de Tarkovski, eram os que

²⁹ „Wenn die Mönche ihre Gesänge anstimmen, dann tragen sie dieselben weißen Gewänder wie die Benediktiner-Mönche auf den Fresken der Kirche, die mit dem Teufel kämpfen, der den Bau der Kirche verhindern will. [...] Das ist die katholische Kirche!” (KRACHT, 2016).

³⁰ „‘die Schrecken der Renaissance’ noch nicht die Zentralperspektive, das Individuum und die Künstlerpersönlichkeit hervorgebracht hätten. ‚Aber‘, unterbricht er sich, ‚was hat das mit meinem Roman zu tun?’“ (KRACHT, 2016).

³¹ „Das Handwerkliche ist auch das Japanische. Der Irrweg ist die Kunst, der richtige Weg ist das Handwerk. Das anonym Geschnitzte ist das Ideal. Die Christus-Figur, allein hergestellt zum Ruhme Gottes. Der Einzelne – forget about him“ (KRACHT, 2016).

mais lhe impressionavam, de modo que procurou criar o mesmo efeito através de seu livro: o leitor pode “adormecer” brevemente durante a leitura e acordar após uma ou duas frases, sem que sua leitura seja prejudicada, uma vez que os acontecimentos se desenrolam muito devagar (KRACHT, 2016).

Repentinamente, Kracht parece assumir uma postura séria e sincera em relação à sua obra, e parece revelar não somente sua intenção ao escrever, mas também detalhes biográficos. Após anos de distanciamento e ironia, nada mais justo que desconfiar de tal posição. Será tal mudança drástica um sinal de amadurecimento? Será parte de sua encenação, construída para causar confusão? Serão tais confissões verídicas? Seria possível presumir que sua encenação mediática se conforme à sua encenação textual, como em suas obras anteriores. Nesse sentido, tais afirmações não constituem um sentido unívoco, mas apontam para uma possível “transcendência” que não se realiza. Não seria de espantar que, em alguma entrevista futura, o autor revogasse tais afirmações.

5 DIE TOTEN

O romance mais recente de Christian Kracht dá continuidade às encenações tanto em relação ao autor quanto à sua obra. Ele parece fazê-lo deliberadamente, como podemos observar através das referências à encenação no próprio romance, ou através dos acontecimentos pertinentes ao lançamento do livro, já as decisões do autor, juntamente com a editora, parecem uma resposta à polêmica em relação ao lançamento de *Imperium*. Segundo Korfmann,

[a]s atuações em ambos os campos geram [as] incertezas, ambiguidades e desfigurações que são a marca registrada de Kracht no universo literário atual, mas que também podem ser compreendidas dentro de uma longa tradição estética de autoencenações de escritores e artistas em geral (KORFMANN, p. 87).

Nas seções seguintes, abordarei o lançamento do livro, assumindo que os acontecimentos tenham sido organizados como forma de estratégia de encenação. Apresentarei o enredo do romance e tecerei algumas considerações sobre o modo como certos elementos internos da obra, ou dela em relação aos outros romances, a outras formas de arte e à história reforçam o Método Kracht de criar ambiguidades, contradições e deslocamentos.

5.1 PUBLICAÇÃO DO LIVRO COMO ESTRATÉGIA DE ENCENAÇÃO

Ainda antes de ser lançado, o romance provocou tumulto na imprensa. A data prevista para publicação era 08 de setembro de 2016, e pouco mais de uma semana antes, no dia 29 de agosto de 2016, o escritor concedeu uma entrevista ao crítico Denis Scheck para o programa *Druckfrisch*, como já havia feito por ocasião do lançamento de seus últimos três romances. Exatamente uma semana antes do lançamento, no dia 01 de setembro de 2016, a revista semanal *Die Zeit* publicou um artigo resultante de um encontro com o escritor no café Odeon, em Zurique. O texto mistura relatos e impressões do chefe de redação da revista — descreve o local, as roupas de Kracht, o prato pedido no restaurante —, relata a conversa que teve com o escritor — sobre seu livro, sobre literatura e sobre assuntos diversos — e termina com uma resenha crítica sobre o romance.

No dia seguinte, 02 de setembro de 2016, Jürgen Kaube critica, no jornal *Frankfurter Allgemeine*, tanto Scheck quanto *Die Zeit*. Afirma que a editora do romance haveria enviado cópias para os jornais, mas pedido para que assinassem um termo que não consentia publicação de resenhas até determinada data e que, antes do fim desse prazo, Scheck haveria realizado tal entrevista por ser amigo do escritor. O comportamento de Scheck, segue Kaube, não denotaria

sua postura como crítico literário, pois sua intenção seria antes promover a venda do romance, visto que se contentara com as respostas paradoxais do autor e afirmara que ele seria revolucionário, do mesmo modo como o filme sonoro havia revolucionado o cinema. Em relação à entrevista concedida ao *Die Zeit*, entre aspas no texto de Kaube, acusa o jornal de descrever uma conversa com o autor que negligenciaria a obra. O fato de considerar supérfluas informações como detalhes sobre a aparência do autor deixa claro que Kaube não estabelece uma relação entre a encenação do autor e a da obra. Apesar de ter assinado o termo que não permitia a publicação de resenhas até a data de publicação do livro (conforme informa Gerrit Bartels em um texto para o *Der Tagesspiegel* em 10 de setembro de 2016), a FAZ publica sua resenha sobre o livro em 03 de setembro de 2016, que, com exceção da legenda de uma foto do autor (“Christian Kracht por vezes também gosta de usar a gravata solta, conforme informações atuais da crítica literária”³²), não faz menção alguma ao “escândalo”.

A tréplica aconteceu no dia anterior ao de lançamento do livro, 07 de setembro de 2016, no programa *Kulturzeit*, da emissora *3sat*. Scheck nega que seja amigo de Kracht e insinua que o motivo da irritação de Kaube estivesse antes atrelado ao fato de não ter conseguido uma entrevista com o suíço. Além do mais, segue o crítico, a entrevista-conversa com o autor de um livro (*Porträt*) já teria se estabelecido na mídia como forma possível de crítica literária, e que Kracht não desse respostas satisfatórias sobre suas perguntas não constituiria um fenômeno novo, pois além de esta ser uma marca do escritor, ele não figura entre os únicos a proceder de tal modo.

Uma crítica elegante foi feita por Gerrit Bartels, (*Der Tagesspiegel*, 10 de setembro de 2016), três dias após publicar sua própria resenha sobre o romance. Depois de explicar a polêmica brevemente, e ressaltar a concorrência entre os jornais e revistas para serem os primeiros a publicar uma resenha sobre o lançamento de um livro importante, encerra o texto levantando a hipótese de que o livro até possa ser objeto de cobiça da imprensa no momento do lançamento, mas que talvez tais estratégias sejam necessárias justamente porque não se sabe se o romance resistirá, por si só, à força do tempo.

Johannes Franzen, comentando o acontecido, toca em um ponto importante: “Para obter acesso aos exemplares exclusivamente destinados a resenhas, algumas mídias teriam se submetido ao jogo de encenações autorais de modo demasiadamente subalterno. (2016, p.

³² “Christian Kracht trägt die Krawatte auch gern mal locker, wie die Literaturkritik neuerdings informiert“ (WIELE, 2016).

90)”³³. Talvez em resposta ao escândalo relacionado ao lançamento de *Imperium*, o autor e a editora tenham preparado tal estratégia, que, além de cumprir as funções de atrair atenção para o escritor e desestabilizar a relação entre o lançamento da obra e a cobertura mediática, ainda contribuem para os jogos de desaparecimento e ressurgimento característicos de Christian Kracht.

5.2 ENREDO

Ainda que tenha sido acusado de ser uma moda passageira pelo *Tagesspiegel*, o romance foi agraciado no ano de lançamento com o prêmio Hermann Hesse (*Hermann-Hesse-Literaturpreis*) e o prêmio suíço (*Schweizer Buchpreis*) de literatura. A história se passa em Berlin, Japão, Suíça e Los Angeles (atual local de residência do autor) no início da década de 1930, ou seja, pouco antes da tomada do poder por Hitler. O romance é dividido em três partes que, conforme o próprio livro indica, e o autor confirma em entrevistas, seguem os princípios narrativos do teatro japonês No. Tais partes, por sua vez, são divididas em pequenos capítulos e, como cenas de um filme, alternam entre as duas personagens principais, o diretor de cinema suíço Emil Nägeli e o funcionário público Masahiko Amakasu.

A primeira parte apresenta as duas personagens através de breves descrições físicas (no caso de Nägeli), e alterna entre episódios vividos na infância e episódios vividos em um passado recente, que constituem a linha narrativa que se desenvolve no romance. O capítulo de abertura, no entanto, trata do *seppuku* de um oficial japonês, ou seja, de um ritual de suicídio, que é filmado pela figura. Somente então somos apresentados a Nägeli, que estivera ao pé da cama de seu pai no momento de sua morte, e desta experiência restou-lhe uma incógnita, pois quando quis falar-lhe suas últimas palavras, proferiu apenas *hah*, equivalente ao nome da letra *h* em alemão. Amakasu é apresentado em casa, assistindo o *seppuku* ao som de Bach. O funcionário redige uma carta para o chefe da *Universum Film AG* (UFA), a maior rede alemã de estúdios cinematográficos na época, na qual expressa o desejo de construir um “eixo de celuloide” (p. 30) entre os dois países para lutar contra o imperialismo cultural americano. Justificativa para tal projeto, prossegue na carta, seria não só o fato de que os filmes japoneses não seriam bons o suficiente para competir com os americanos, mas também de que os alemães seriam o único povo cujo solo de cultivo (*Kulturboden*) poderia se equiparar ao japonês. Por isso pedia que mandassem um diretor alemão para o Japão para a produção de um filme conjunto.

³³ “Um Zugang zu den exklusiven Rezensionsexemplaren zu bekommen, hätten sich einige Medien etwas zu willfährig auf das Spiel der Autorinszenierungen eingelassen“ (2016, p. 90).

Em seguida, somos apresentados a alguns episódios vividos pelas personagens na infância e juventude. Masahiko foi uma criança precoce, que muito cedo fora mandada para um internato. Fantasiava com sua própria morte quando criança e comprazia-se imaginando o sofrimento de seus pais em seu enterro. Conforme crescia, tornava-se incompreensível para os pais, pois demonstrava pouca desenvoltura social e fortes traços autodidatas. Aos nove anos, dominava sete línguas, lia Heinrich Heine no original e compunha peças para piano. Sua experiência no internato foi negativa. Foi humilhado por seus colegas no dia de sua chegada, que destruíram seus ursinhos de pelúcia, o menino que parecia liderar o grupo, no entanto, foi encontrado amarrado em uma árvore dias depois e terminou em uma clínica psiquiátrica. Percebendo que um de seus professores era apaixonado por ele, divertia-se com um jogo de sedução e afastamento. E, por fim, no último dia de internato, ateou fogo à escola.

Nägeli, por outro lado, foi uma criança muito afável, que se mostrava passivo diante dos pequenos atos de violência que sofria. Cuidava com amor e paciência do coelho que ganhara de presente dos pais, por exemplo, que por sua vez se mostrava arredio e até mesmo agressivo. Fazia o melhor que podia quando o pai o mandava passar a semana em uma fazenda para trabalhar, ainda que se sentisse deslocado. E lutava com os sentimentos que sentia em relação a ele, a quem tanto admirava — e que, por sua vez, não parecia amar Nägeli nem se sentir satisfeito com o que quer que ele fizesse. Também em relação à sua noiva Ida, que se encontrava no Japão, era bastante sensível e lembrava saudoso dos momentos que haviam passado juntos.

Na segunda parte, Nägeli é convidado a se encontrar com Alfred Hugenberg, chefe da UFA, que o escolhe para atender o pedido de Amakasu. Em Berlin, é recebido por Putzi Haenfstangl e Heinz Rühmann, que o levam a uma espécie de teatro de revista (*Varieté*). Hugenberg chega discretamente mais tarde e propõe ao diretor uma viagem ao Japão para fazer uma comédia com Rühmann ocupando o papel principal. Siegfried Kracauer e Lotte Eisner também se encontram no local, e deixam clara sua aversão por Hugenberg e sua simpatia pela ideologia nazista. Ao fim da noite, Nägeli, no entanto, divide um táxi com os críticos de cinema e acaba amanhecendo no apartamento de Kracauer, já que este agrediu o motorista do veículo após um comentário antissemita e provocou, com isto, um acidente. Nägeli é então convencido por ambos a fazer um filme de terror, “[...] uma alegoria, por favor, do terror que está por vir” (p. 120)³⁴. Hugenberg não só aprova o projeto, como também aumenta o orçamento concedido para o filme, ao passo que, mais tarde, regozija-se por não enviar um diretor alemão àqueles perversos no Japão (p. 133)³⁵ que haviam lhe enviado um filme tão “bizarro” (p. 134).

³⁴ „[...] eine Allegorie, bitte sehr, des kommenden Grauens“ (p. 120).

³⁵ “er werde doch keinen deutschen Regisseur zu diesen Perversen nach Japan schicken” (p. 133).

Enquanto isso, Amakasu participa da comitiva que recebe a visita de Charles Chaplin no Japão. Presente no jantar de recepção está Ida von Üxküll, noiva do diretor suíço. De noite, Chaplin, Ida, Amakasu e o filho do primeiro ministro assistem uma peça de teatro No³⁶ e recebem a notícia, no dia seguinte, que o primeiro ministro Tsuyoshi Inukai fora assassinado juntamente com Chaplin, o que leva o ator britânico a organizar uma comitiva de imprensa para prestar depoimento. Amakasu e Ida iniciam uma relação e se estabelecem na mansão que fora destinada às gravações do filme, enquanto aguardam a chegada de Nägeli.

O diretor chega ao Japão, mas decide passar em um salão de beleza antes de se encontrar com Ida. Sai com maquiagem e peruca para a mansão. Apenas após algumas horas de conversa, propõe que eles sejam as personagens principais de seu filme, e se põe, no dia seguinte, a filmá-los com uma câmera portátil. Desconfia da traição ao observá-los pela câmera, mas quando descobre uma passagem secreta na casa e lança o olhar por um buraco na parede, flagra os dois juntos na cama de Amakasu. Parte às pressas, levando dinheiro e câmera, e passa a vaguear pelo Japão, filmando as coisas e pessoas que encontra pelo caminho, como uma loja empoeirada com quinquilharias europeias. Maltrapilho, com a barba por fazer, Nägeli adentra por vez um restaurante. A dona percebe que é estrangeiro e chama um literato para ajudar, no entanto, o homem o leva para sua casa e tenta massageá-lo enquanto fala sobre sexo e suicídio. Nägeli se levanta rapidamente e parte decidido, pela primeira vez após muito tempo de apatia.

Na terceira parte, Chaplin, Ida e Amakasu se encontram em um navio rumo aos Estados Unidos. Tarde da noite, após uma discussão, Chaplin intima o japonês a escolher entre levar um tiro ou pular do convés. Amakasu escolhe a segunda opção e morre no mar, enquanto Chaplin sugere que o japonês tenha caído por conta própria e ninguém desconfia: “ele é o ator mais famoso do mundo, todo mundo sempre acreditou nele” (p. 194)³⁷. Ida, por sua vez, após inúmeras tentativas fracassadas de se tornar atriz, se joga da letra *H* do letreiro de Hollywood. E Nägeli retorna à Suíça, onde apresenta um filme homônimo ao romance que o consagra como diretor, ainda que parte do público adormeça durante a exibição.

³⁶ Teatro tradicional japonês, normalmente dividido em três partes, cujo palco possui formato de “L”, e em cujas performances os atores frequentemente usam máscaras. (LEITER, 2006, p. 310-311).

³⁷ “Er ist der berühmteste Schauspieler der Welt, man hat ihm schon immer alles geglaubt” (p. 194).

6 ENCENAÇÃO TEXTUAL NO ROMANCE *DIE TOTEN*

O romance apresenta alusões aos romances anteriores de Kracht, a obras de outros autores e a acontecimentos ou figuras históricas. Tais alusões reforçam o Método Kracht, conforme proposto por Korfmann (2014), pois constituem jogos literários que não apontam para um sentido mais profundo e unívoco, parecem antes estabelecer um jogo entre aparecimentos e desaparecimentos, entre entrar e sair de cena, um jogo que só pode acontecer na superfície. Uma das epígrafes do livro é de autoria do escritor moderno Junichuro Tanizaki, que parece compartilhar algumas características literárias com Kracht:

Tanizaki conseguiu fazê-lo [atingir a exaltação e embelezamento de seus sujeitos] através de um efeito visual que denominava “sombras”, utilizando uma linguagem desenvolvida na literatura japonesa antiga — o teatro No do período Muromachi, o *Tale of the House of Taira*, do período Kamakura, e os poemas japoneses (waka) do período Heian (KATO, 1997)³⁸.

Na epígrafe consta: “Eu tenho apenas um coração, ninguém pode conhecê-lo além de mim”³⁹. Relacionando tal epígrafe a uma afirmação feita pelo autor anos antes, em entrevista que concedeu ao *Berliner Zeitung* (cuja autoria do artigo é atribuída a ele), de que “só é possível e permitido julgar alguém que não se conhece através da superficialidade e da aparência”⁴⁰, poderíamos assumir que o coração constitua um símbolo para o mundo interior, para a profundidade de uma pessoa, e, se tal profundidade só pode ser conhecida pela própria pessoa, mesmo o julgamento de pessoas conhecidas acontece necessariamente através da superfície. Portanto, se o conhecimento da riqueza interior só se relaciona a si próprio, o conhecimento do mundo externo é mediado pelas encenações, que são comentadas na obra através de formas artísticas encenatórias — o teatro e o cinema — ou através de determinados comportamentos das personagens, que parecem encenar-se deliberadamente.

Procurarei, nas seções ulteriores, demonstrar como alguns elementos internos à obra, ou que a liguem aos romances anteriores do autor, a outras formas artísticas e à História contribuem para reforçar o Método Kracht, característico por seus deslocamentos, multiplicidade de significados e autorreferência.

³⁸ “Tanizaki did so [achieved exaltation and beautification of their subjects] using a visual effect which he called 'shadows', using language developed in earlier Japanese literature - the *nō* of the Muromachi period, The Tale of the House of Taira of the Kamakura period, and Heian waka (KATO, 1997)”.

³⁹ “Ich habe nur ein Herz, niemand kann es kennen außer ich.” (TANIZAKI apud KRACHT, 2016).

⁴⁰ “Man kann und darf jemanden, den man nicht kennt, nur über die Oberfläche und über das Aussehen beurteilen“ (KRACHT, 1995).

6.1 *DIE TOTEN* E ENCENAÇÕES INTERNAS

As personagens principais do livro passam constantemente por situações de violência (psicológica ou física) e humilhação. Amakasu, que por natureza possui um gênio perverso, responde a tais situações com atos ainda mais violentos, como quando amarra seu colega em uma árvore, por ter liderado o grupo que o humilhara no dia em que chegara no internato, ou quando atea fogo na escola. Desde cedo, no entanto, é um mestre da manipulação, já que nunca é descoberto. Assim, aproveita-se também das pessoas e seduz tanto seu professor, Kikuchi, quanto a noiva de Nägeli, Ida.

O diretor suíço, por sua vez, de natureza mais afável, sofre calado ou se culpa, como quando chega à conclusão de que ele seria o responsável por seu pai não o amar, já que em algum momento na infância afastara a sua mão da mão paterna. Fica impressionado diante da crueldade da família, mas não chega a se revoltar contra ela. Em vez de se vingar, catalisa suas dores para o processo criativo, pois é desse modo que seu filme *Die Toten* surge: ao flagrar a traição de sua noiva com Amakasu, parte com uma câmera nas mãos, grava aquilo que lhe parece pertinente, e edita as tomadas em uma espécie de filme expressionista.

Cada qual à sua forma, as personagens se encenam como podem. Amakasu tem consciência do modo como deve agir para obter o que deseja, Nägeli se expressa através dos filmes que dirige, Ida aspira tornar-se atriz, Chaplin tem o mundo aos seus pés através de suas encenações dentro e fora dos filmes. O que se passa com as personagens para além de tais encenações nos é apresentado em lampejos através do narrador, capaz de penetrar na mente das personagens e apresentar, através de sua própria lente, os limites do reconhecimento uns dos outros. Tudo isso se mostra, no entanto, “altamente artificial” (p. 153)⁴¹. Ainda que possua a pretensão de “dar forma a uma metafísica do presente, em todas as suas facetas, emergindo do interior do tempo” (p. 154)⁴², o resultado é algo que faz referência a si próprio (p. 153)⁴³. Por outro lado, atribuir todas essas conjecturas, que na verdade se referem ao filme que Nägeli pretende fazer, ao próprio romance, talvez seja apressado, pois na obra de Nägeli “não haverá vampiros, não haverá nenhum asiático depravado e degenerado, e menos ainda jovens mulheres alemãs que se deixam corromper” (p. 154)⁴⁴ — e no entanto, Amakasu e Ida estão presentes tanto no romance quanto no filme!

⁴¹ „in höchsten Maße künstlich“ (p. 153).

⁴² „eine Metaphysik der Gegenwart zu gestalten, in all ihren Facetten, vom Inneren der Zeit heraus“ (p. 154).

⁴³ „[...] als sich auch auf sich selbst bezieht“ (p. 153).

⁴⁴ „es werde Vampire geben, keine verdorbenen, degenerierten Asiaten und erst recht keine jungen deutschen Frauen, die sich korrumpieren lassen“ (p. 154).

Nesses momentos, a crítica se pergunta: “será tudo isso sério ou irônico?” (RABE, 2016)⁴⁵. Porém, talvez a pergunta mais proveitosa seja: de que modo Kracht consegue, repetidamente, causar a impressão de que está perseguindo um objetivo, de que está assumindo uma posição, para, em seguida, desestabilizar o que afirmara? Além deste exemplo da impossibilidade de se atribuir ao romance as pretensões de Nägeli, procurarei apresentar os dois trechos cuja contraposição me parece divisar algo de seriedade, talvez, da opinião sincera de Kracht.

6.1.1 NÄGELI, IDA E AS FÉRIAS QUE PASSARAM JUNTOS

Se conhecemos e julgamos os outros pela superfície, conforme sugeriu o autor em entrevista, também assim somos julgados. Sabendo disso, podemos direcionar nossas encenações a fim de causar determinados efeitos. Por vezes, no entanto, o efeito que pensamos causar não é interpretado da mesma forma por quem nos “assiste”. Por outro lado, é impossível manter completo e perpétuo controle sobre as encenações. Duas passagens parecem ilustrar tais considerações. Trata-se dos pontos de vista de Nägeli e de Ida sobre férias que haviam passado juntos. As lembranças e os relatos que recompõem o acontecido são mediados pelo narrador, o que é relevante para o romance em questão, pois o narrador também assume jogos encenatórios variados. Nesses momentos, o narrador parece assumir o ponto de vista das duas personagens, ainda que uma ou outra expressão (“topografia humilhante de sua sexualidade” p. 161) possam criar um sentimento de alienação, como se fossem lembretes de que não estamos tendo acesso aos pensamentos das personagens em primeira mão. É dentro desse jogo dúbio que aparecem as duas “versões” da cena na praia. Primeiro Nägeli:

Ele fora se refrescar na água, quando, de repente, o vórtice esmeraldino de uma onda o apanhara e o sugara para baixo, e ele, em meio a tropeços e resfôlegos, voltara a emergir contente sob a irisante luz veranil; com a mão erguida em um aceno tranquilizante, vira-a de pé na praia, morena do sol em um traje de banho azul-marinho, os graciosos dedos do pé enterrados quase pela metade na areia, as mãos esguias sobre a boca aberta de medo por ele; então, quando vira Nägeli são e salvo, sorria aliviada; havia rosas, respingos de água do mar, o aroma convidativo de algas que lembrava nozes, algazarra de criança, espuma levemente rosada por causa das conchas, latido de cachorro, contas de coral, céu aberto e estático, seus braços delgados, pérolas em vez de olhos; em nenhum momento depois disso voltara a pensar no pai em seu leito de morte, ao invés disso, de pé, com o oceano até os quadris, murmurara: Era assim que minha infância cheirava. E em um só se fundiram sujeito colorido e objeto colorido, observado e observador, como se, por

⁴⁵ „Ist das alles jetzt ernst oder ironisch gemeint?“ (RABE, 2016).

alguns instantes, se lhe houvesse concedido romper aquele véu temporal, que impede a nós, mortais, de apreender a cosmologia de nosso ser.

Então mais tarde, no quarto do hotel, que ficava no final de um longo corredor coberto por um tapete de fibra de coco, Nägeli, tomado por um desejo intenso, incitado principalmente pela ação dos raios de sol, arrancara do corpo de Ida (cuja pele dourada de verão cheirava a pistache, a palha fresca no elevador) seu traje de banho ainda molhado e a montara sobre a cama, arfando e arquejando, como se ela fosse uma ávida égua — , em algum momento parecera-lhe que Ida, voltada para a parede e de costas para ele, houvesse suprimido um bocejo silencioso. (p. 82-83)⁴⁶

Tal acontecimento foi muito positivo para Nägeli, fato que pode ser constatado através dos adjetivos que caracterizam o mar e o clima, apesar de a cena descrever um episódio em que quase se afoga. O susto provocado pela experiência, a iminência da morte, sua imprevisibilidade, acordam em Nägeli um certo ímpeto para a vida, pois a lembrança da morte de seu pai é suprimida, e sua infância se presentifica em sua memória. Também o ímpeto sexual é uma expressão de vida, pela potencialidade que possui de gerá-la. A experiência é tão intensa que provoca em Nägeli uma espécie de epifania: ele apreende a cosmologia de seu ser ao presentificar sua infância e ser capaz de observá-la ao mesmo tempo em que é observado por ela. Parece que nos deparamos com uma passagem que possui algum significado mais profundo: a união entre o observador e o observado resulta na apreensão da “cosmologia do ser”. No entanto, tal acontecimento culmina na impressão de um bocejo de Ida, o que põe em questão tal interpretação, em parte por comentar o acontecido com certa ironia, em parte por apontar para a impossibilidade de Ida ter acesso a um processo interior de Nägeli (conhecer seu coração, conforme a epígrafe).

Mais adiante, no livro, o mesmo acontecimento é narrado por Ida, primeiro em uma conversa com Amakasu, seu amante, e em seguida, na lembrança do desenrolar dos fatos, que

⁴⁶ „Man war sich also im Wasser erfrischen gegangen, als plötzlich der smaragdene Wirbel eine Welle ihn erfasst und heruntergesogen hatte und er streichelnd und prustend und glücklich ihm irisierenden Sommerlicht wieder aufgetaucht war; die Hand zum beruhigenden Gruss erhoben, hatte er sie dort stehen sehen, tief gebräunt am Strande ihm marinenblauen Badeanzug, die zierlichen Zehen vornehm im Sande vergraben, in Sorge um ihn die schmalen Hände vor den offenen Mund gerissen; dann, als sie Nägeli wohlbehalten stehend sah, hatte sie erleichtert gelächelt; dort waren Rosen versprühtes Salzwasser, der anheimelnde, nussige Duft von Seetang, Kinderschrei, hellrosafarbener Muschelschaum, Hundegebell, Korallknochen, ein wolkenloser, ekstatischer Himmel, ihre schlanken Oberarme, Perlen statt Augen; keinen einzigen Augenblick mehr hatte er an den sterbenden Vater gedacht, statt dessen murmelte er, bis zu den Lenden im Ozean stehend: Genau so roch meine Kindheit. Und einig wurden ihm farbiges Subjekt und farbiges Objekt, Betrachtete und Betrachter, als ob ihm für wenige Sekunden vergönnt gewesen wäre, jenen Zeitschleier zu durchbrechen, der und Sterbliche daran hindert, die Kosmologie unseres Seins zu erfassen.

Später dann, im Hotelzimmer, welches sich am äußersten hinteren Ende eines langen, mit Kokosläufer ausgelegten Flurs befand, hatte Nägeli, von einem vor allem durch die Einwirkung der Sonnenstrahlen bedingten, starken Verlangen erregt, Ida (deren sommerfarbene Nackenhaut bereits im Fahrstuhl unanständig nach Pistazien roch, nach feuchtem Haferstroh) den noch nassen Badeanzug vom Körper gerissen und sie schnaufend und keuchend auf dem Doppelbett, als sei sie eine passionierte Stutte, von hinten bestiegen — ihm war dabei, als habe Ida, ihm ab- und an der Wand zugekehrt, ein lautloses Gähnen unterdrückt“ (p. 82-83).

não compartilha com o japonês. Em alemão, o início do episódio é narrado no modo subjuntivo, que formaliza o discurso indireto. Não é, portanto, às suas memórias que temos acesso através do narrador, mas à reprodução da fala de Ida:

Ele costumava pentear os cabelos laterais sobre o topo de sua cabeça calva, ela nunca reparara nisso, até o dia em que, estando de férias na praia (eles se banhavam no mar Báltico, que ainda estava dolorosamente gelado para o fim de junho), Nägeli fora surpreendido por uma forte onda que o atingira nas costas, o fizera tropeçar, cambalear e esquecer de encolher a barriga nesse meio-tempo. Quando levantara os braços rindo e cuspidando chafarizes de água com o intuito de cumprimentá-la, ela vira as madeixas de cabelo compridas até o ombro, que lhe desciam e pingavam frouxamente das têmporas — além dessas repugnantes extensões capilares e alguns chumaços espalhados aqui e ali, ele era praticamente careca. Ele parecera um palhaço de circo tolamente acidentado, tristemente ansioso por um pouco de aplauso, o coitado. (p. 161)⁴⁷

Se para Nägeli tal evento proporciona um momento de epifania, para Ida é um momento de desilusão. O riso de Nägeli, que para ele significa estar “contente”, para Ida o aproxima de um palhaço. Não há graça no incidente, não há vórtices esmeraldinos no mar, mas surpresa e revelação daquilo que ele é quando não está representando aquilo que quer ser para Ida. Não há a transcendência da temporalidade, mas o desnudamento da contingência. Ida não revela a Amakasu a segunda parte da lembrança, no entanto, o narrador indica que ela não é capaz de suprimi-la e a revela:

No entanto, deixa de lado a topografia humilhante de sua sexualidade, mas vê diante de seus olhos a cena subsequente ao episódio na praia, em um lampejo súbito de memória, lá, em um quarto de hotel desprovido de características definidas, olhar em direção ao mar, na qual a manifestação espontânea de Nägeli faz com que ela sinta grande constrangimento por ele; ele a penetrou dolorosamente, um dueto de gotículas de saliva, acompanhadas por uma espécie de gemido breve e abafado, respingaram da boca dele sobre suas costas, e após meio minuto de um episódio horrendo de sexo, já estava tudo acabado.” (p. 161-162)⁴⁸

Para Ida não há uma celebração da vida, ainda que em sua forma potencial, ela não se sente nenhum tipo de “ávida égua”, ela sente apenas vergonha e dor, decorrentes do

⁴⁷ „Die Haare habe er sich immer von der Seite über die Glatze gekämmt, dieses habe sie nie wirklich bemerkt, bis Nägeli eines Tages, beim gemeinsamen Urlaub am Meer (sie badeten in der für Ende Juni immer noch elend kalten Ostsee), von einer kräftigen Welle hinterrücks überrascht worden sei, gestrauchelt sei, getänzelt und darüber vergessen habe, den Bauch einzuziehen. Als er dann lachend und Salzwasserfontänen speiend die Arme zum Gruße gehoben habe, habe sie die schulterlange Haarsträhne gesehen, die ihm von der Schläfe seitwärts erschläfft und tropfend herabging — bis auf diesen unappetitlichen Haarfortsatz und einiger, hier und dort verteilter Büschel sei er fast kahl gewesen. Wie ein dämlicher, verunglückter, nun traurig um Applaus hoffender Zirkusclown habe er ausgesehen, der Arme“ (p. 161).

⁴⁸ „Gleichwohl läßt sie die erniedrigende Topographie seiner Geschlechtlichkeit unerwähnt, sieht jedoch vor ihren Augen das dem Strandbesuch folgende, jäh durch ein Blitzlicht der Erinnerung fixierte Tableau, dort, auf dem Bett eines nicht weiter definierten Hotelzimmers, Blick aufs Meer, bei dessen spontaner Manifestierung sie sich für Nägeli heftig schämt; schmerzhaft ist er in sie eingedrungen, ein Speicheltropfenduet, begleitet von einem kurzen und dumpfen Stöhl laut, ist ihr noch aus seinem Munde auf den Rücken geklatscht, und nach einer halben Minute Sexspuk ist alles schon wieder vorbei gewesen“ (p. 161-162).

comportamento de Nägeli. Mais do que revelar o descompasso de sua relação, no entanto, a contraposição dos dois pontos de vista revela a inevitabilidade de sua adoção. Toda câmera filma uma cena de um determinado ponto de vista, que permitirá a observação de certas coisas, mas de outras não. De qualquer modo, filmará sempre a superfície. Talvez tal condição se aplique inclusive ao narrador, já que, apesar de sugerir onisciência, por vezes confronta-nos com “opa, podia ser que já tivesse tomado saquê demais” (p. 101)⁴⁹, sem que tal comentário seja atribuído a alguém — ainda que possamos atribuí-lo tanto a Amakasu quanto a Ida —, ou ainda, com “É bem possível que já tenha voltado a chorar” (p. 182)⁵⁰, ao passo que neste trecho seja mais difícil de atribuí-lo ao literato que massageia Nägeli.

6.2 DIE TOTEN E OS OUTROS ROMANCES

Die Toten se interliga com os anteriores de diferentes formas: através de personagens que reaparecem, como Wilhelm Solf (em *Imperium* envia uma carta do governador Hahl exigindo que ele “dê fim ao estado de indisciplina” vigente em Rabaoul, e em *Die Toten* decide proteger Amakasu e facilitar sua entrada para o ministério japonês), através de motivos recorrentes, como o nojo (excrementos em *Faserland* e *1979*, saliva em *Ich werde hier sein...*), através de situações análogas (tanto o protagonista de *1979* quanto Putzi Haenfstaengl terminam em um campo militar de trabalhos forçados), etc.

Mas também as diferenças entre os romances são importantes de se observar. Em seguida, analisarei brevemente os narradores e o modo como eles contribuem para os jogos encenatórios de Kracht e de sua obra, constituindo uma espécie de ponte entre as encenações autorais e a textuais.

6.2.1 O NARRADOR

O que se pode atribuir tanto ao autor quanto ao protagonista de *Faserland* é a ambiguidade. Logo no início do romance, cujas falas das outras personagens são relatadas através de discurso indireto, o protagonista afirma que não sabe se expressou direito, que ele pode naturalmente estar enganado (p. 8). Tais relativizações abertas acontecem mais de uma vez (nas páginas 25, 31, 41 e 63, por exemplo⁵¹) e podem ser entendidas, por um lado, como

⁴⁹ „Hoppla-hopp, konnte schon sein, daß sie zu viel Reiswein getrunken hatte“ (p. 101).

⁵⁰ „Schon möglich, daß er wieder angefangen hat zu weinen“ (p. 182).

⁵¹ “Eu não sei se expliquei direito” („Ich weiß nicht, ob ich das richtig erklärt habe“, p. 25).

um aspecto da linguagem jovial da personagem — próxima da linguagem falada, com correções características também da idade —, como referência a “O Apanhador no Campo de Centeio” — que constantemente não sabe por que faz alguma coisa, ou o que ele quer dizer com aquilo que diz —, ou ainda, como uma forma de tornar o narrador ainda menos confiável. Ainda em outros momentos o protagonista se contradiz, se corrige ou muda de opinião, como em “Isso também nem me interessa, se bem que na verdade me interessa, sim” (p. 20)⁵², em que a contradição aparece imediatamente depois de uma afirmação, ou em passagens mais distantes umas das outras, como em “Agora eu vou dar uma boa olhada em Karlsruhe” (p. 53)⁵³ e “Além do mais, Karlsruhe não me interessa de verdade, eu falei isso antes só por falar.” (p. 55)⁵⁴, ou como nas inúmeras vezes em que afirma que não está prestando atenção no que uma pessoa está falando (como nas páginas 7, 11, 19 e 63⁵⁵) para, de repente, dizer que nunca deu atenção à namorada de seu amigo, apesar de sempre fazê-lo com as outras pessoas (p. 45).

Tal modo de encenação só é possível com um narrador em primeira pessoa, perspectiva que Kracht manteve nos dois livros seguintes, e para cujo conjunto o autor deu o nome de “tríptico” (KRACHT, 2008)⁵⁶. Se o protagonista de *Faserland* é um *dandy*, mal-criado e superficial, cuja heterossexualidade pode ser questionada através de determinados elementos, o protagonista de *1979* exagera tais elementos. Trata-se de um designer de interiores homossexual. Diferente do protagonista do romance anterior, no entanto, este não parece permear sua narrativa de ambiguidades e incertezas. A presença de discurso direto reforça essa impressão. No entanto, nem por isso ele se torna mais palpável. Tenta repetidamente agradar seu namorado sem obter sua aprovação, após sua morte, segue os conselhos dados por Mavrocordato de peregrinar até o Monte Kailash e circundá-lo, até que é preso por soldados

“Eu também não sei por que faço isso [...]” („Ich weiß auch nicht, warum ich das mache [...]“, p. 31).

„Eu também não sei por quê“ („Ich weiß auch nicht wieso“, p. 41).

„Não consigo descrever muito bem o que eu quero dizer“ („Ich kann das nicht genau beschreiben, was ich meine“, p. 63).

⁵² „Es interessiert mich auch nicht, aber eigentlich interessiert es mich doch“ (p. 20).

⁵³ „Ich werde mir jetzt mal so richtig Karlsruhe ansehen“ (p. 53).

⁵⁴ „Außerdem interessiert Karlsruhe mich nicht wirklich, das habe ich vorhin nur so gesagt“ (p. 55).

⁵⁵ “[...] e Karin pensa que estou sorrindo por causa da piada que ela acabou de contar e ela sorri de volta, apesar de, como já disse, eu nem ter prestado atenção” (“[...] und Karin denkt, ich grinse über den Witz, die sie gerade erzählt hat und grinst zurück, obwohl ich, wie gesagt, gar nicht zugehört habe”, p. 7).

“[...] eu tento prestar atenção, mas não consigo [...]” (“[...] ich bemühe mich zuzuhören, es gelingt mir aber nicht [...], p. 11).

“[...] e eu juro que eu quero prestar atenção, mas eu simplesmente não consigo [...]” (“[...] und ich schwöre, dass ich zuhören will, aber es gelingt mir einfach nicht [...]”, p. 19).

“Ele se apoia contra a geladeira e fala, mas eu não consigo prestar atenção [...]” (Er lehnt sich am Kühlschrank und redet, aber ich kann gar nicht zuhören [...]“, p. 63).

⁵⁶ “Kracht: Os três romances são um tríptico, que agora está terminado. ‘Faserland’ descreveu um estado presente, ‘1979’ um passado direto e o novo romance o futuro. Com certeza um futuro retrógrado...” („Die drei Romane sind ein Triptychon, das jetzt abgeschlossen ist. ‚Faserland‘ beschrieb den Jetzt-Zustand, ‚1979‘ die unmittelbare Vergangenheit und der neue Roman die Zukunft. Freilich eine retrograde Zukunft...“, KRACHT, 2008).

chineses e enviado a um campo de trabalhos forçados, onde segue as ordens de modo exemplar. Suas ações são, portanto, a todo momento determinadas por outrem. Assim, da mesma forma que aceita a vida luxuosa ao lado de seu namorado, aceita a vida austera de peregrinação e, mais tarde, a vida de prisioneiro. Em vez de assumir diversas posições, como o protagonista de *Faserland*, ele não assume uma posição, mas permite que outras personagens o transportem de um cenário para outro, mantendo certa indiferença ao horror daquilo que o cerca.

O protagonista de *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, por sua vez, é um oficial militar, oriundo de uma aldeia perto de Moçambique. Treinado em uma academia militar suíça, de tal modo absorveu a língua e a cultura que o leitor não suspeita que não seja suíço de nascença até o quarto capítulo, quando narra sua juventude. Não se trata, portanto, de uma personagem que assume os diversos papéis a ela designados, como no romance anterior, mas de uma dualidade estabelecida entre o colonizador e o colonizado. Se inicialmente é um oficial exemplar na execução de suas tarefas, ao fim do romance ele volta para a África, junto a massas de migrantes que se retiram para vilarejos. Sem que esta fosse sua intenção, ele parece passar por um momento de mudança interna, em cuja tentativa o protagonista do romance anterior havia falhado. Ele próprio indica essa duplicidade: “E qual Eu sentia isso?” (p. 112)⁵⁷. O último romance em primeira pessoa de Kracht, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* também apresenta mudanças em relação à reprodução de falas das personagens, pois há presença de discurso direto, no entanto, nem sempre há sua atribuição por parte do narrador, o que confere dinâmica ao texto, por vezes ambiguidade, e um certo caráter fílmico, reforçado pelo último capítulo, que repentinamente assume narração em terceira pessoa, como se anunciasse a mudança de perspectiva que seria tomada pelo autor em seu próximo romance.

Em *Imperium*, tal mudança permite um jogo narrativo ainda mais complexo. Já de início é possível reconhecer um estilo frasal que se assemelha ao de Thomas Mann (KORFMANN, 2014), ao passo que a última frase do primeiro parágrafo descreve os alemães que se encontram a bordo do navio a partir do ponto de vista da personagem principal. No segundo capítulo, a cena do navio é encerrada através de uma alusão ao cinema (“[...] e, de repente, o cinematógrafo começa a matraquear” p. 19⁵⁸) e é através da técnica cinematográfica do que o narrador explica o salto no tempo do capítulo seguinte, que inicia com a chegada do protagonista a Papua Nova Guiné. O narrador também media as falas das personagens através de discurso indireto, e tem acesso a seus pensamentos:

⁵⁷ “Und welches Ich fühlte dies?” (p. 112).

⁵⁸ “[...] beginnt plötzlich der Cinematograph zu rattern” (p. 19).

Pensou instintivamente em uma viagem que fizera há muito para a Itália, era-lhe como se lá, em algum momento, já tivesse visto Engelhardt, mas onde? De fato! Naturalmente! Era isso! Junto ao mestre florentino Fra Angelico, em suas representações do salvador Jesus Cristo como mártir. (p. 25)⁵⁹

Em uma passagem singular, o narrador faz menção aos seus próprios antepassados, realizando um salto para o futuro, afirmando que

apenas algumas décadas mais tarde meus avós seguiriam seu caminho com passos rápidos, em Hamburgo, como se não tivessem visto que homens, mulheres e crianças, carregados de malas, eram jogados em trens na estação de Dammtor e mandados para o leste, para longe, para as margens do império, como se já agora fossem sombras, já fossem fumaça cinzenta (p. 87)⁶⁰.

Apenas neste trecho o narrador se insere como alguém que possui um passado, que faz parte da história do mundo e faz menção ao holocausto. Em outros momentos, assume uma posição mais clássica de narrador de romance, chamando Engelhardt de “nosso herói”⁶¹ ou comentando que retomará a narrativa interrompida de “onde o deixamos algumas páginas atrás” (p. 37)⁶². Deste modo, o narrador de *Imperium* assume diversas perspectivas que divergem entre si.

No final do livro, quando sugere que o romance possa se tratar de um filme, através da repetição das frases iniciais para descrever a produção cinematográfica feita a partir da conversa entre Engelhardt o soldado americano, o diretor é apresentado “mordendo a lua crescente de seu dedo mínimo” (p.91)⁶³, hábito dentre as personagens principais do romance seguinte, inclusive do diretor Emil Nägeli, como se, mais uma vez, houvesse um prenúncio do que viria a seguir.

Die Toten, portanto, também é narrado em terceira pessoa, de modo que o narrador pode assumir o ponto de vista das personagens e inclusive contrapô-los. Assim, em algumas passagens, é difícil saber se o narrador assume o ponto de vista de alguma personagem ou um próprio, mas em raras vezes, parece que realmente o faz, como quando Hugenberg, estando sozinho, ri “como o porco nojento que é” (p. 134)⁶⁴. Como em *Imperium*, a história também é “deslocada”. Além dos deslocamentos da realidade através de incongruências, tais deslocamentos tomam forma a nível narrativo através do uso excessivo de adjetivos. A

⁵⁹ “Unwillkürlich mußte sie an einen lange zurückliegenden Italienbesuch denken, es war ihr, als habe sie Engelhardt dort schon einmal gesehen, nur wo? Doch! Natürlich! Das war es! Beim florentinischen Meister Frau Angelico, auf seinen Darstellungen des Heilands Jesu Christi als Märtyrer“ (p. 25).

⁶⁰ “daß nur wenige Jahrzehnte später meine Großeltern auf der Hamburger Moorweide schnellen Schrittes weitergehen, so, als hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladene Männer, Frauen und Kinder am Dammtorbahnhof in Züge verfrachtet und ostwärts verschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch“ (p. 87).

⁶¹ “unser Held” (p.43).

⁶² „[...] wo wir ihn vor einigen Seiten verlassen haben“ (p. 37).

⁶³ „beißt am Sichelmond des Fingernagels seines kleinen Fingers“ (p. 91).

⁶⁴ “wie das garstige Schwein, das er ist” (p. 134).

afluência é tal que, para Otte (2016), “a construção frasal por vezes complexa demais se transfigura em *kitsch* complexo de menos”⁶⁵. Já para Martin Ebel (2016), como os adjetivos usados são palavras raras ou inventadas, eles reforçam o fato de o romance ser “uma transfiguração do horror para algo elevado, divino”⁶⁶. Desse modo, “o seu próprio romance é uma orgia da transfiguração: do normal para o requintado”⁶⁷. Os adjetivos parecem contribuir para os deslocamentos de sentido dos substantivos, já que o “cinza” não é apenas cinza, mas “cinza raiado”, o “céu” é “nublado” e o “índigo” é “muito profundo”, como se constata já na frase de abertura do romance: “[...] o cinza raiado do céu nublado há dias havia se colorido de um índigo muito, muito profundo”⁶⁸.

Acima de tudo, o livro, que leva o mesmo nome do filme produzido por Nägeli, parece ser autorreferencial, sugerindo tratar-se de um filme de modo diferente de *Imperium*, em um nível metalinguístico. Quando Nägeli pensa sobre o filme que quer fazer, decide:

Ele deve criar algo que seja altamente artificial, e ao mesmo tempo que faça referência a si próprio. [...] Agora ele deve realmente criar algo patético, fazer um filme que seja reconhecivelmente artificial e que seja recebido pelo público como afetado e, principalmente, deslocado. (p. 153)⁶⁹

Não há indicação de discurso indireto nesse trecho, recurso utilizado para apontar as falas e, por vezes, os pensamentos das personagens. O uso do imperativo, portanto, cria uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que o narrador relata o que se passa pela cabeça de Nägeli, ordena que o diretor assim o faça. Tais jogos encenatórios renderam elogios ao autor. May (2016), por exemplo, considera que, com *Die Toten*, “Kracht prova novamente que é um mestre do discurso autorreferencial”⁷⁰.

6.2.2 CONSCIÊNCIA DA ENCENAÇÃO

Kracht parece brincar abertamente com os jogos de encenação, inclusive, de certa forma, permitindo que as personagens o pressintam vez ou outra. Assim, desde *Faserland* há um jogo entre aparecer e desaparecer, como se houvesse a possibilidade apenas de se estar ou não estar em cena. O protagonista lamenta a artificialidade de algumas pessoas (“mas a coisa toda é tão

⁶⁵ “der zuweilen überkomplexe Satzbau zum unterkomplexen Kitsch verkommt“ (OTTE, 2016).

⁶⁶ „Transfiguration des Schreckens zu etwas Höherem, Göttlichem“ (p. 27).

⁶⁷ Auch sein eigener Roman ist eine einzige Orgie der Transfiguration: des Gewöhnlichen ins Exquisite (EBEL, 2016).

⁶⁸ “[...] das schlierige Grau des bewölkten Himmels hatte sich seit Tagen in ein tiefes, tiefes Indigo verfärbt” (p. 11).

⁶⁹ “Er muß etwas erschaffen, dass sowohl in höchstem Maße künstlich ist, als auch auf sich selbst bezieht. [...] [N]un aber muß er tatsächlich etwas Pathetisches herstellen, einen Film drehen, der erkennbar artifiziell ist und vom Publikum als maniert und vor allem als deplaziert empfunden wird“ (p. 154).

⁷⁰ „Kracht beweist sich erneut als Meister der Metaebene“ (MAY, 2016).

irreal e de algum modo também não é autêntico e por isso é constrangedor, que por um lado eu gosto do jeito como ela passa a mão pelo meu cabelo, mas por outro é como se fosse só uma atuação” p. 31⁷¹), por vez se sente parte de um filme („e ao mesmo tempo eu acho que isso tem algo de cinematográfico“, p. 111⁷²), um outro momento ele compara a um desenho animado („Dá pra imaginar a cena toda como se parecesse um pouco com um desenho animado, acho”, p. 85⁷³), mas só em um momento atua deliberadamente: “Eu me sacudo meio que de mentira, e na hora eu penso, Meu Deus, agora eu fui longe demais” (p. 113)⁷⁴.

1979, por outro lado, trata da superficialidade durante todo o romance, mas só aborda a questão encenatória de fato no final, quando um outro prisioneiro prepara apresentações com teatro de sombra nos campos de trabalhos forçados: „Nós víamos apenas sombras, mas para nós era real” (p. 179)⁷⁵. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* trata do mundo como um teatro: „O caminho para a estação parecia toda manhã com os bastidores de um teatro, [...] sempre havia pássaros negros, que voejavam como se um diretor de palco puxasse um barbante invisível pelo cenário” (p. 13)⁷⁶. As casas arruinadas pela guerra também se parecem com bastidores de teatro⁷⁷, e “doze jovens plátanos constituíam o círculo externo desse palco natural” (p. 69)⁷⁸.

Em *Imperium* também os olhos passam a ser entendidos como uma espécie de câmera, assim, no início do romance, “o cinematógrafo começa a rodar repentinamente” (p. 19)⁷⁹, e depois, quando o narrador retoma uma cena interrompida por outra, afirma que “nós o vemos” (p. 31)⁸⁰. Em consonância, Emma assiste a morte de Lützow, e a imagem é „projetada quadro por quadro descendente em sua retina” (p. 80)⁸¹. Albert Hahl, por sua vez, chega a enviar uma carta ao filósofo Edmund Husserl,

uma epístola densa de oitenta páginas, na qual explica que os seres humanos viveriam em uma espécie de filme ou peça teatral altamente complexa, mas

⁷¹ “aber das Ganze ist so unwirklich und irgendwie auch nicht echt und deswegen peinlich, weil einerseits macht mir das Spaß, wie sie mir durch die Haare fährt, und andererseits ist das nur wie gespielt“ (p. 31).

⁷² „während ich gleichzeitig denke, daß das so etwas Filmisches hat“ (p. 111).

⁷³ „Das Ganze kann man, glaube ich, sich ein bißchen wie in einem Trickfilm vorstellen“ (p. 85).

⁷⁴ „Ich schüttele mich so halb gespielt, denke in dem Moment, Gott, jetzt habe ich es zu weit getrieben“ (p. 113).

⁷⁵ „Wir sahen zwar Schatten, für uns aber war es echt“ (p. 179).

⁷⁶ „Der Weg zum Bahnhof schien jeden Morgen wie eine Theaterkulisse, [...] immer wieder schwarze Vögel, die gerade so aufflatterten, als ziehe ein unsichtbarer Bühnenmeister an einem Bindfaden durch die Szenerie“ (p. 13).

⁷⁷ „als seien diese ruinierten Häuser Theaterkulissen“ (p. 26).

⁷⁸ „Zwölf junge Bergahorntriebe bildeten den äusseren Kreis dieser natürlichen Bühne“ (p. 69).

⁷⁹ „beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern“ (p. 19).

⁸⁰ „Wir sehen ihn“ (p. 31).

⁸¹ „Bild für fallendes Bild in die Retina projiziert“ (p. 80).

que não suspeitariam de nada, já que a ilusão criada pelo diretor seria tão perfeitamente encenada. (p. 89)⁸²

No entanto, o filósofo nunca teria chegado a ler tal carta.

Em *Die Toten*, as duas personagens principais passam por pelo menos um momento em que se confrontam com a artificialidade de encenação. Nägeli, durante as filmagens de uma obra sua, “de repente toma consciência de estar tanto na frente quanto atrás da câmera” (p. 16)⁸³ e Amakasu é levado por Chaplin “para trás da tela” (p. 191-192)⁸⁴.

O autor parece estabelecer relações com o teatro e com o cinema de modo menos sistemático em sua obra inicial, e tais relações se tornam mais complexas conforme os romances são lançados. Talvez tal estratégia tenha sido um programa desenvolvido pelo autor, talvez seja em resposta à fortuna crítica, que estabeleceu relações entre sua obra e a encenação.

6.3 DIE TOTEN E A ARTE

Desde *Faserland* Kracht permeia seus romances com a presença ou alusão de outras obras artísticas. Tal presença pode ser direta, como a citação do nome e compositor de uma música, ou indireta, como um estilo narrativo que se aproxima de outros escritores. Gradativamente, outras formas de arte contribuíram para o nível narrativo de seus romances. Em *Die Toten* o cinema e o teatro desempenham papéis centrais e destacam o caráter de encenação. A seguir, procurarei determinar de que modo essas artes audiovisuais se relacionam com a obra de Kracht tanto no plano narrativo quanto formal.

6.3.1 FILME E TEATRO

O romance estabelece relações com outras expressões artísticas, especificamente com o cinema, como já havia feito em romances anteriores, mais claramente em *Imperium*, e com o teatro, presente principalmente em *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tais relações jogam com o ato encenatório, criando outros níveis de encenação dentro do próprio romance. Nesta seção, procurarei fazer algumas considerações sobre o papel do filme e do teatro para o romance *Die Toten*.

⁸² „eine dicht beschriebene, achtzigseitige Epistel, in der ausgeführt wird, wir Menschen würden in einer Art hochkomplexem Kinofilm oder Theaterstück leben, aber nichts davon ahnen, da die Illusion vom Regisseur so perfekt inszeniert sei“ (p.89).

⁸³ “In jenem Moment wurde Nägeli bewusst, daß er sowohl vor als auch hinter der Kamera stand“ (p. 16).

⁸⁴ “hinter die Leinwand” (p. 191-192).

Samuel Leiter (2006) explica que o teatro No integra os quatro principais tipos de teatro tradicional japonês e sua origem remonta ao século XIV. O componente rítmico essencial do teatro No segue o princípio *jo-ha-kyu*, comumente traduzidos como introdução, desenvolvimento e conclusão, e se refere tanto ao ritmo de desenvolvimento da peça quanto à organização sequencial de um programa (normalmente dividido em cinco cenas). As cenas *jo* são relativamente lentas e simples, as *ha* são mais rápidas e complexas, e as *kyu*, por fim, atingem o clímax. Portanto, a explicação que Kono oferece no romance é correta, bem como a definição da máscara *hannya* como revelação de que “a personagem se transformou em um demônio furioso com presas, uma boca escancarada, olhos fundos, e chifres” (p. 300)⁸⁵.

O romance possui a mesma estrutura do teatro, conforme indicam os nomes dos capítulos. Kono, Amakasu, Ida e Inukai assistem à peça *kanawa*, que relata a tentativa de vingança de uma mulher cujo marido abandona para iniciar um novo relacionamento. Possuída por ciúmes, a mulher abandonada se transforma em um demônio para matar os adúlteros, no entanto, é exorcizada e desaparece enquanto jura voltar para se vingar. O romance, por sua vez, também apresenta um triângulo amoroso entre Nägeli, Amakasu e Ida, porém Nägeli desaparece da vida de ambos ao descobrir a traição e converte seus sentimentos em uma espécie de filme expressionista homônimo ao livro. Ida se lembra ainda de um livro seu de Ezra Pound — escritor que admira — sobre o teatro No. Em um dos capítulos do livro, Pound explica como a música acompanha o teatro, pois os textos são em parte cantados, em parte recitados ou entoados. Afirma que as palavras, no teatro No, “são elas mesmas apenas sombras parciais” (p. 4)⁸⁶ e que elas

se tornam inteligíveis se, como um amigo meu diz ‘você as lê o tempo inteiro como se estivesse ouvindo música’. [...] Se alguém tem o hábito de ler peças teatrais e imaginar seu cenário, não será difícil de imaginar o palco do No [...] e sentir como o discurso incompleto é preenchido pela música ou pelo movimento. É um palco simbólico, um drama de máscaras [...] (POUND, 1959, p. 4)⁸⁷.

Se por um lado, a música é parte integrante do teatro No, no romance prevalece a relutância do diretor suíço em aceitar a substituição do filme mudo para o filme falado, ou, como aponta Philipp Theisohn,

Simplesmente olhe. Os carniceiros já estão aí, a tortura começou há tempo, está no mundo. É preciso apenas abaixar seu volume, calar o falatório — e

⁸⁵ “the character having been transformed into an angry demon with fangs, a gaping mouth, sunken eyes, and horns” (p. 300).

⁸⁶ “they are themselves but half shadows” (p. 4).

⁸⁷ “[...] become intelligible if, as a friend says, ‘you read them all the time as though you were listening to music’. If one has the habit of reading plays and imagining their setting, it will not be difficult to imagine the Noh stage [...] and to feel how the incomplete speech is filled out by the music or movement. It is a symbolic stage, a drama of masks [...]” (p. 4).

então se vê. E que vê isso, deve tomar exemplo em Nägeli, que sente ‘como se pudesse por um breve momento pegar as dores do mundo emprestadas e revertê-las, transformá-las em alguma outra coisa, em uma coisa boa, como se pudesse curar através de sua arte’ (THEISOHN, 2016)⁸⁸.

O jogo textual que envolve o universo filmográfico, no entanto, não se estabelece apenas através do fato de Nägeli ser um diretor de cinema. Tal fato é central para a obra, pois o “eixo de celuloide” que Amakasu pretende estabelecer com a Alemanha serve de prelúdio para o eixo estabelecido pelos dois países durante a Segunda Guerra Mundial, e reflete a ideologia nazista, conforme a crítica de cinema Lotte Eisner, também personagem do romance, afirma em *The Haunted Screen* (A Tela Demoníaca): “Em seus primeiros discursos, proferidos em 1933/34, Goebbels declarou que o cinema alemão tinha a missão de conquistar o mundo como a vanguarda das tropas nazistas” (EISNER, p. 329)⁸⁹. Mas, assim como em *Imperium*, há passagens no texto que indicam a possibilidade de a própria obra se tratar de um filme, como o momento em que Nägeli percebe estar “tanto na frente quanto atrás da câmera” (p. 16)⁹⁰, ou quando Chaplin, a bordo do navio para os Estados Unidos (e podemos aqui ver uma alusão ao romance anterior) guia Amakasu “para onde não possam ser ouvidos, para trás da tela” (p.191-192)⁹¹. De modo mais sutil, os olhos podem substituir a câmera: “A íris azul-clara de seu olho junto ao buraco, iluminada através do cenário no quarto, quase como se seu próprio olhar fosse o projetor de tal abominação” (p. 177)⁹². Esta última passagem parece fazer alusão à primeira cena do livro, na qual um seppuku é filmado através de uma câmera instalada em um buraco na parede de um quarto — talvez, do mesmo quarto.

6.3.2 REFERÊNCIAS, ALUSÕES, CITAÇÕES

Faz parte dos jogos de Kracht inserir referências mais ou menos claras em seus romances. Em *Die Toten*, se por um lado procede como em *Faserland* no momento em que cita inúmeros diretores de cinema, ou transforma autores célebres em adjetivos — esquecimento dostoiévskiano de si próprio (p. 27), zona hölderliniana (p. 30), segredos eichendorffianos (p.

⁸⁸ „Schaut einfach hin. Die Schlächter sind schon da, das Foltern hat längst begonnen, es ist in der Welt. Man muss ihr nur den Ton abdrehen, das Gerede verstummen lassen – und dann sieht man es. Und wer es sieht, der muss es an sich nehmen wie Emil Nägeli, dem es so ist, ‚als könne er sich die Pein der Welt und ihre Grausamkeit für kurze Zeit borgen und sie umkehren, sie in etwas anderes, etwas Gutes verwandeln, als könne er durch seine Kunst heilen‘“ (THEISOHN, 2016).

⁸⁹ “In his first speeches, made in 1933 34, Goebbels declared that the German film had the mission of conquering the world as the vanguard of the Nazi troops” (EISNER, p. 329).

⁹⁰ “sowohl vor als aus hinter der Kamera” (p. 16).

⁹¹ “außer Hörweite und hinter die Leinwand” (p. 191-192).

⁹² “Die hellblaue Iris seines Auges am Loch, beleuchtet durch die Szenerie im Zimmer, fast so, als sei sein Blick selbst der Projektor dieser Abscheulichkeit” (p. 177).

84)⁹³ —, por outro, algumas alusões são menos óbvias. O nome do romance, por exemplo, não é homônimo apenas ao filme dirigido por Nägeli, mas também ao último filme dirigido por John Huston, que por sua vez é uma adaptação do último conto — também homônimo — de *Dubliners*, de James Joyce (BARTELS, 2016). O *seppuku* do primeiro capítulo pode ser visto como referência ao seppuku cometido pelo escritor japonês Yukio Mishima em 1970, já que tal ato “certamente representou sua tentativa de transcender o tempo e alcançar o destino glorioso que havia perdido com o fim da guerra” (FLANAGAN, 2014)⁹⁴.

Já a procura de Nägeli pelo significado da última palavra de seu pai, *hah*, evoca o filme *Cidadão Kane*, no qual um jornalista tenta descobrir o significado da última palavra proferida por Charles Foster Kane, magnata da indústria jornalística, provavelmente inspirado em William Randolph Hearst, isso é: *rosebud*. Uma citação famosa de Flaubert tem duas palavras trocadas de lugar e assume novo significado. Na citação original, em uma carta a Gertrude Tennant, lê-se: “Sejam metódicos e organizados em suas vidas, como um burguês, para que possam ser violentos e originais em suas obras”⁹⁵. Nägeli, que reclama que mesmo os lugares-comuns franceses são falsos, troca “metódicos e organizados” por “violentos e originais” (p. 40).

Inúmeras passagens fazem alusão à *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Já no início, Nägeli “sente um afrouxamento geral, uma fleumatização do corpo” (p. 18)⁹⁶ da mesma forma que Aschenbach, “ante o crescente desgaste de suas forças” (p. 5) decide viajar — só que o escritor não vai para o Japão, e sim para Veneza. Nägeli, antes de se reencontrar com sua noiva, adentra um salão de beleza e se deixa maquiar pelo *sensei*, pelo “mestre do rejuvenescimento” (p. 157)⁹⁷, que pede para Nägeli se sentar:

e começa delineando cuidadosamente, com um lápis preto, a curvatura das sobrancelhas, mergulha brevemente o pincel em um pote cheio de um creme vermelho escarlate, e então colore as bochechas do suíço, enquanto as articulações de seus dedos limpam o excesso de cor habilmente, com movimentos circulares e delicados (p. 157)⁹⁸.

O mesmo fizera Aschenbach em Veneza, após apaixonar-se por Tadzio:

⁹³ “dostojewskischer Anflug von Selbstvergessenheit” (p. 27), „höldernische Zone“ (p. 30), „eichendorffschen Geheimnisse“ (p. 84).

⁹⁴ „It certainly represented Mishima’s attempt to transcend time and grasp the glorious destiny he had missed at the end of the war” (p. 237).

⁹⁵ “Soyez réglé dans votre vie et ordinaire comme un bourgeois, afin d’être violent et original dans vos œuvres” (FLAUBERT, 1986).

⁹⁶ “eine allumfassende Erschlaffung, eine Phlegmatisierung des Körpers“ (p. 18).

⁹⁷ “Meister der Verjüngerung” (p. 157).

⁹⁸ „[...] und zieht ihm erst mit einem schwarzen Stift behutsam die Kurvatur der Augenbrauen nach, tupft jetzt mit dem Pincel in einen mit scharlachroter Creme gefüllten Tiegel und bemalt dann, während die streichelnden Fingerknöchel virtuos den Farbüberschuß fortwischen, mit sicherer Hand des Schweizers Wangen in kreisenden Bewegungen“ (p. 157).

Aschenbach [...] viu no espelho suas sobrancelhas se arquearem mais decididas e harmoniosas, o corte de seus olhos se alongar, seu brilho ser ressaltado com um leve toque de pintura nas pálpebras; viu despontar mais abaixo, onde a pele fora escura e opaca como couro, um carmim delicado, suavemente aplicado, seus lábios exangues de há pouco se intumesceram num tom de framboesa, as rugas das faces, da boca, dos olhos desapareceram sob o creme e o aroma da juventude (p. 88).

Diferente de Aschenbach, no entanto, Nägeli não morre no final do romance, ao contrário, é a única das personagens centrais que permanece viva, volta para a Suíça e então vive uma vida pacata, gozando do prestígio artístico, como Aschenbach no início da novela, ou até mesmo, Thomas Mann.

O romance também termina com uma alusão a Hölderlin (BERSARIN, 2016), uma das pessoas a quem podemos relacionar o *hah* — ou *h* — de que Nägeli busca fazer sentido. Atribuída a uma frase de jornal que noticiaria a morte de Ida, “ela foi como fogo adormecido sobre as pedras de silício” (p. 213)⁹⁹ reproduz quase literalmente uma passagem de *Hyperion*:

Nós somos como fogo adormecido em troncos ressequidos ou em silício; e procuramos ininterruptamente o fim da prisão exígua. Mas eles vêm, e ele compensam eras de luta, os momentos de libertação, nos quais o divino irrompe do cárcere, nos quais a chama se desprende da madeira e se alça vitoriosa por sobre as cinzas, há! nos quais temos a impressão de que o espírito liberto, esquecido das penas, dos contornos da servidão, voltasse triunfante aos palácios do sol (p. 16)¹⁰⁰.

E, conferindo a citação de Hölderlin nos deparamos com outro *hah*, dessa vez exclamatório, no entanto, o *hah* de Hölderlin incita aos céus, e o de Ida a despenha no chão.

6.4 DIE TOTEN E A HISTÓRIA

A relação dos primeiros três romances de Kracht em relação à história é peculiar a cada um deles. *Faserland* restringe sua relação com o mundo real e com a história à citação de nomes e marcas, *1979* tem a Revolução Islâmica como pano de fundo, conquanto o protagonista não perceba suas consequências e *Ich werde hier im Sonnenschein und im Schatten* se passa em um universo distópico. *Imperium*, por sua vez, instaura um novo programa. Todas as personagens cujo nome aparece no romance são figuras reais, e muitos dos acontecimentos também. No entanto, como o autor revela a Denis Scheck, tudo é deslocado (*verschoben*), pois os

⁹⁹ „[...] sie sei wie ein Feuer gewesen, das im Kiesel schläft“ (p. 212).

¹⁰⁰ „Wir sind wie Feuer, das im dürren Aste oder im Kiesel schläft; und ringen und suchen in jedem Moment das Ende der engen Gefangenschaft. Aber sie kommen, sie wägen Aeonen des Kampfes auf, die Augenblicke der Befreiung, wo das Göttliche den Kerker sprengt, wo die Flamme vom Holze sich löst und siegend emporwallt über der Asche, ha! wo uns ist, als kehrte der entfesselte Geist, vergessen der Leiden, der Knechtsgestalt, im Triumph zurück in die Hallen der Sonne“ (p. 16).

acontecimentos, e sua ordem, por vezes são alterados. Desta forma, Kracht se afasta do romance histórico. Em *Die Toten*, Kracht dá sequência a tal procedimento, mas também insere personagens de sua criação. A exemplo dos nomes das personagens, procurarei, na seção seguinte, estabelecer relações entre ficção e história.

6.4.1 OS NOMES DAS PERSONAGENS

Há quatro níveis de encenação no que concerne às personagens, dependendo do tipo de alusão que fazem à realidade. São esses: Personagens sem nome, cuja identidade ficcional ou histórica parece indiferente, personagens ficcionais, cujos nomes se insinuam simbolicamente, personagens que remetem vagamente a uma ou mais figuras reais de menor importância histórica, e figuras históricas propriamente ditas, cujas ações no livro por vezes correspondem à realidade e por vezes não.

Ao primeiro grupo pertencem o literato que Nægeli encontra em Asahikawa, o pastor e o organista do velório de seu pai, seus pais, a família que o recebe em Hokkaido, os pais de Amakasu, secretárias/os e guarda-costas, entre outros. Suas ações denotam, em maior ou menor grau, a violência e a loucura que perpassam o livro. O literato se aproveita da instabilidade emocional de Nægeli para tentar seduzi-lo enquanto explica sua tese sobre as duas ideias fundamentais que moveriam o mundo, o sexo e o suicídio; o pastor e o organista, alcóolatra, o convidam para tomar chá na paróquia e, em vez de consolar Nægeli pela perda, deixam claro que seu pai não será assunto de conversa e o indagam sobre sua noiva, Ida; e assim por diante.

Ao segundo grupo pertence Nægeli e o professor Kikuchi. O primeiro nome do diretor, Emil, parece apontar para um significado profundo, pois a palavra provém do latim, *aemulor*, aquele que imita, emula, tanto positiva, quanto negativamente (LEWIS; SHORT, p. 55). Parece, portanto, remeter à velha dicotomia da arte que imita a vida e seu inverso. Seu sobrenome coincide com o de Karl Wilhelm von Nægeli, botânico que contribuiu para estudos de hereditariedade. Tais estudos, em complemento à teoria da evolução, foram utilizadas para embasar os princípios da eugenia. *Nægeli* é ainda uma palavra utilizada na Suíça para cravo (tempero), no entanto, o efeito do sobrenome é maior se ligado diretamente à mania do diretor de roer suas unhas, *Nägel* em alemão, ou pequenas unhas, se adicionarmos o sufixo diminutivo *-le/-li*, por contrastar com a aparente profundidade do simbolismo de seu primeiro nome.

Kikuchi não parece se referir à cidade japonesa, à doença autoimune ou à linhagem familiar, mas parece adquirir um significado mais relevante para a história se traduzido, pois significa “lago de crisântemos” (“菊池”, JISHO, 2016). O crisântemo é símbolo de

longevidade no Japão, ainda que a flor branca seja usada em funerais, como em outros países (Alemanha, Brasil) e também esteja ligada, portanto, à morte. Além disso, é o emblema da família real japonesa e pode ser visto no passaporte (KUSUYAMA, 2013; LOMBARDI, 2014). Em 1967, a antropóloga Ruth Benedict publicou, a pedido do Escritório de Informação de Guerra (*office of war information*), um livro intitulado *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (O Crisântemo e a Espada: padrões da cultura japonesa), uma análise cultural do Japão baseada na leitura de material escrito traduzido (romances, literatura especializada, etc), filmes e entrevistas, que tinha por objetivo ajudar o governo a prever as ações japonesas ao final da Segunda Guerra Mundial, já que planejava ocupar o país. O livro tornou popular a distinção entre culturas de culpa e culturas de vergonha, que gerou inúmeras discussões para os Estudos Pós-Culturais. No livro, a autora chega à conclusão de que

[o]s japoneses são, no mais elevado grau, ao mesmo tempo agressivos e pacíficos, militaristas e esteticistas, insolentes e educados, rígidos e adaptáveis, submissos e ressentidos de serem comandados, leais e traiçoeiros, bravos e tímidos, conservadores e abertos a novos costumes. Eles são terrivelmente preocupados com o que outras pessoas possam achar de seu comportamento e também são acometidos por culpa quando os outros não sabem nada de suas falhas (p. 2-3)¹⁰¹.

Independente da validade do livro nos estudos culturais e antropológicos atuais, sua relevância para o romance se dá da mesma forma que a do crisântemo: ressalta a ambivalência das interpretações. Já o nome do diretor aponta antes para uma ambivalência da própria validade das interpretações. O contraste entre um possível símbolo que relaciona vida e arte e um trocadilho com um hábito trivial da personagem parece tornar ambivalente a possibilidade de se procurar um significado por trás das palavras. A profundidade das interpretações de “Emil” parece ser imediatamente desvalidada pela banalidade de “Nägeli”.

Ida von Üxküll é parcialmente o nome de Elisabeth Olga Ida von Uexküll-Gyllenband, nascida em 1911 em Viena, filha de Nikolaus von Üxküll-Gyllenband, preso pela Gestapo e morto após uma tentativa malograda de derrubar o governo de Hitler (TUCHEL, 2016). O suicídio da personagem, no entanto, é claramente inspirado na história de Peg Entwistle, que pulou da letra “h” da placa de Hollywood em setembro de 1932 (The Lewiston Daily Sun, 1932). Inúmeros *sites* afirmam que desde então o fantasma da atriz assombra a placa. Ida é a

¹⁰¹ “The Japanese are, to the highest degree, both aggressive and unaggressive, both militaristic and aesthetic, both insolent and polite, rigid and adaptable, submissive and resentful of being pushed around, loyal and treacherous, brave and timid, conservative and hospitable to new ways. They are terribly concerned about what other people will think of their behavior, and they are also overcome by guilt when other people know nothing of their misstep” (p 2-3).

única personagem cujo nome parece se ligar a um referente histórico e cuja ação em parte se liga a um outro referente histórico.

O quarto grupo de personagens engloba Masahiko Amakasu, Charles Chaplin, Toraichi Kono, Fritz Lang, Siegfried Kracauer, Lotte Eisner, Alfred Hugenberg, Ernst “Putzi” Hanfstaengl, Heinz Rühmann, Tsuyoshi Inukai e Takeru Inukai. Dentre as figuras históricas que aparecem no texto, como os inúmeros diretores de cinema contemporâneos da década de 30, são estes os que realmente entram em cena, e interagem uns com os outros. Eles são o que foram no mundo, o que é atestado por outras congruências históricas, como eventos e profissões — Chaplin é ator e viaja ao Japão em 1932, onde escapa de um atentado contra sua vida, diferente do primeiro ministro Tsuyoshi Inukai — e ao mesmo tempo são personagens de um romance, em que Chaplin promete a Ida ajudá-la em sua carreira de atriz e força Amakasu a se suicidar. A descrição de Chaplin, ao fazê-lo, abre possibilidades para conjecturas: Se ele tivesse mesmo cometido um crime deste calibre, nada seria alterado nos livros de história. O modo como estas personalidades são encenadas está longe de tornar a História palpável para o leitor, como em um romance histórico, pelo contrário, ele desestabiliza as fronteiras entre ficcional e real. Ao mesmo tempo, as imprecisões históricas alienam o leitor do romance, lembrando-o de que se trata de uma obra de ficção.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os jogos encenatórios de Christian Kracht constituem um fenômeno complexo, ainda que se situem em uma tradição literária de auto(r)encenações. A peculiaridade no caso de Kracht é que seus jogos de aparições e desaparecimentos se tornam mais refinados não só pela disponibilidade de diferentes *media*, mas também porque o autor as usa livremente. Assim, encontramos informações discrepantes sobre Kracht em diferentes jornais, *websites* e mídias sociais. Tais discrepâncias, reforçadas pela postura ambígua do próprio autor, apontam para uma autoencenação deliberada e programática. Observamos ainda, que “[a]s encenações extraliterárias aparecem como complemento das poses delineadas intratextualmente” (FRANZEN, 2017)¹⁰². Desse modo, também seus romances são permeados por deslocamentos, ambiguidades e contradições. O procedimento de criação de tais ambiguidades tanto no âmbito literário quanto autoral foi denominado por Korfmann (2014) de Método Kracht.

Tais encenações despertaram o interesse da crítica literária, mas pouco foi escrito sobre seu último romance, que, como vimos, dá sequência à tradição de encenações krachtianas. Esse trabalho propõe-se a ser uma aproximação, uma contextualização do livro em relação à obra romanesca do autor, no entanto, muitas perguntas permaneceram intocadas. Cabe, portanto, dar continuidade ao trabalho, e investigar, inicialmente, o papel dos motivos recorrentes — como as árvores, as mãos, o lápis violeta, a interjeição ou letra *hah* — e a relação do romance com elementos recorrentes em outros romances — como o ódio ou o nojo —, além de ampliar e aprofundar as análises iniciadas aqui.

¹⁰² “Die außerliterarischen Inszenierungen erscheinen als Ergänzung der innerliterarisch konturierten Posen“ (FRANZEN, 2012).

REFERÊNCIAS

AHLSTRÖM, Kim; AHLSTRÖM, Miwa; PLUMMER, Andrew. *JISHO English-Japanese Dictionary Online*. Disponível em: <<http://jisho.org/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

ANÔNIMO. Der Krieg der Schweizer. In: *Kiepenheuer & Witsch*. Disponível em: <<http://www.kiwi-verlag.de/buch/ich-werde-hier-sein-im-sonnenschein-und-im-schatten/978-3-462-04041-8/>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

BARTELS, Gerrit. So, wie es niemals gewesen sein wird. In: *Der Tagesspiegel*. 07 set. 2016. Disponível em: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-toten-von-christian-kracht-so-wie-es-niemals-gewesen-sein-wird/14509150.html>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

BASSLER, Moritz. Zwischen Setzung und Zersetzung. In: *TAZ*. 13 set. 2016. Disponível em: <<http://www.taz.de/!5335976/>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2006.

BERSARIN. Heiner Müller auf Speed. Christian Kracht „Die Toten“. In: *Aisthesis*, 13 set. 2016. Disponível em: <<https://bersarin.wordpress.com/2016/09/13/heiner-mueller-auf-speed-christian-kracht-die-toten/>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BONOMO, Daniel R. Vazio e fastio em *Faserland*, de Christian Kracht. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 17, n. 23, Jun/2014, p. 68-82. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/84038/86876>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. Companhia das Letras, 1996.

BUCHELI, Roman. Frodo bei den Helvetiern. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich, 13 out. 2016. Disponível em: <https://www.nzz.ch/frodo_bei_den_helvetiern-1.1095164>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BÜSCHER, Wolfgang. Gleich kracht's! In: *Die Zeit online*, 02 out. 2008. Disponível em: <<http://www.zeit.de/2008/41/Kracht-41>>. Acesso em: 23/06/2017.

CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. In: *SEMANA DE LETRAS, 10, PUCRS, 2010*. Porto Alegre: 10ª Semana de Letras 2010. EDIPUCRS, Comunicações, grupo 11. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/LucianoCorrales.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

DETERING, Heinrich. *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Herausgeber: Heinrich Detering. Stuttgart: J.B. Metzler, 2002.

DIETMAR, Dath. Ein schöner Albtraum ist sich selbst genug. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 15 out. 2008. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buchmesse-2008/buecher/christian-kracht-ich-werde-hier-sein-ein-schoener-albtraum-ist-sich-selbst-genug-1716066.html>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

DIEZ, Georg. Die Methode Kracht. In: *Der Spiegel*. Disponível em <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

_____. Meine Jahre mit Kracht. In: *Der Spiegel online*, Hamburg, 27 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84162363.html>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

DREES, Jan. "Ich mag Bob Dylan nicht". In: *Deutschlandfunk*, 26 out. 2016. Disponível em: <http://www.deutschlandfunk.de/christian-kracht-ich-mag-bob-dylan-nicht.700.de.html?dram:article_id=369657>. Acesso em: 26 jun. 2017.

EBEL, Martin. Ein Schweizer auf Abwegen. In: *Tagesanzeiger*. Disponível em: <<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Ein-Schweizer-auf-Abwegen/story/18376157>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

FLANAGAN, Damian. *Yukio Mishima*. Londres: Reaktion Books, 2014.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Disponível em: < <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/76d.html>>. Acesso em 07 jul. 2017.

FISCHER, David. *Das Bildnis des Christian Kracht*: Wie sich der Autor Christian Kracht im Internet und im Beiwerk von Büchern selbst inszeniert. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH, 2014.

FOUCAULT, Michel. Was ist ein Autor? In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hgg. Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone. Philipp Reklam jun. Stuttgart: 2000.

FRANZEN, Johannes. Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie *Posierende Poeten* von Alexander M. Fischer. In: *Philologie im Netz*. n°. 80, 2017, p. 87-100. Disponível em: < <http://web.fu-berlin.de/phn/phn80/p80t11.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

GENETTE, Gérard: *Palimpseste*: Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: 1993.

_____. *Paratexte*: Das Buch vom Beiwerk des Buches. Campus Verlag: Frankfurt/Main. 1989.

GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Hgg.) *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld, Aisthesis, 2008.

HEIDENREICH, Elke. Autoren: Nichts wird je wieder gut. In: *Der Spiegel*, 41, 2001, p. 252-255.

HÖLDERIN, Friedrich. *Hyperion*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1979. Disponível em: < <http://gutenberg.spiegel.de/buch/hyperion-264/16>>. Acesso em 07 set. 2017,

HUBER, Till. Zurück in die Dörfer. In: *Literaturkritik.de*, Marburg, n° 10, outubro 2008. Disponível em: <<http://literaturkritik.de/id/12379>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

JANNIDIS, Fotis. Zwischen Autor und Erzähler. In: *Autorschaft*. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001. Heinrich Detering (ed.). Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, p. 540-556, 2001.

_____. „Autorfunktion.“ In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, von Ansgar Nünning, p. 43-44. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.

JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias; WINKO, Simone. In: *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*. Band 71. Max Niemeyer Verlag, Tübingen. 1999.

JÜRGENSEN, Christoph; KAISER, Gerhard (Hg.). *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. p. 10.

KINOSHITA, Akira (Ed.). *Kanawa (Iron Trivet)*. Disponível em: < http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_026.html>. Acesso em: 06 jul. 2017.

KORFMANN, Michael. *Imperium* (2012) de Christian Kracht e a questão da auto(r)encenação. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 17, n. 23, p. 83-99, jun./2014.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. The redemption of physical reality. Oxford University Press: New York, 1960.

KRACHT, Christian; STUCKRAD-BARRE, Benjamin v. Wir tragen Größe 46: entrevista. [9 set. 1999]. Hamburgo: *Die Zeit online*. Entrevista concedida a Anne Philippi e Rainer Schmidt. Disponível em: <http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml>. Acesso em: 20 jun. 2017.

KRACHT, Christian. *1979*. 2ª edição. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen. [30 jun. 2000]. Berlin: *Tagesspiegel online*. Entrevista. Disponível em: < <http://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Christian Kracht im Gespräch, LeseZeichen vom 20.10.2008. *Youtube*. 6 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6XoAPg4YB4g>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Christian Kracht über seinen Roman "Faserland", über Grünofant-Eis, Busfahrer und die SPD Die legendärste Party aller Zeiten. In: *Berliner Zeitung*, Berlin, 19 set. 1995. Entrevista concedida a Guido Walter. Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/christian-kracht-ueber-seinen-roman--faserland---ueber-gruenofant-eis--busfahrer-und-die-spd-die-legendaeerste-party-aller-zeiten-17446784>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

_____. Christian Kracht vs Harald Schmidt 2001. *Youtube*, 1 mar. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Christian Kracht: "Die Toten", Druckfrisch. *Youtube*. 29 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y3036n9hTXU>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Denis Scheck spricht mit Christian Kracht über dessen Buch "Imperium" - DRUCKFRISCH - DAS ERSTE. *Youtube*. 26 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. *Die Toten*. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 2016.

_____. Druckfrisch - Christian Kracht. *Youtube*. 13 jan. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p9qy1HlmPJw>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. S. Schellhorn & Christian Kracht | E010 | Willkommen Österreich. *Youtube*. 2 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PnyAKe4WJ2M>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. *Faserland*. Colônia, Kiepenheuer & Witsch, 1995.

_____. Schweizer Buchpreis: Der Gewinner Christian Kracht im Interview. entrevista. [13 nov. 2016] Zurique: *Schweizer Radio und Fernsehen online*. Entrevista concedida a Ester Schneider. Disponível em: <<https://www.srf.ch/sendungen/52-beste-buecher/schweizer-buchpreis-der-gewinner-christian-kracht-im-interview>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. In: Is Fiction "Truer than Truth"? The Historical Novel, *Youtube*, 30 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rDPZ4XwoMa4>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

_____. Christian Kracht und die nackte Angst. In: *Die Welt*. Entrevista concedida a Thomas Lindemann, 13 out. 2008. Disponível em: <<https://www.welt.de/kultur/article2559767/Christian-Kracht-und-die-nackte-Angst.html>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

_____. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. 2ª edição. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. *Imperium*. Colônia, Kiepenheuer&Witsch, 2012. E-Book.

KRACHT, Herr. Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen. In: *Der Tagesspiegel*, 30 jun. 2000. Disponível em: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gespraech-der-schlechteste-journalist-von-allen/151028.html>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

KREKELER, Elmar. Christian Kracht bringt Krieg in die Schweiz. In: *Die Welt*, 22 set. 2008. Disponível em: <<https://www.welt.de/kultur/article2476705/Christian-Kracht-bringt-Krieg-in-die-Schweiz.html>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980, p. 69.

_____. *Introdução à semiótica*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUSUYAMA. Kiku – Chrysanthemum – Japan Symbol. In: *Kusuyama: Japan Fine Crafts*. Disponível em: <<https://www.kusuyama.jp/blog/culture/kiku-chrysanthemum-japan-symbol>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

LEHMANN, Christine. Fantasien der Auslöschung: Christian Krachts Romane *Faserland* und *1979*. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n° 9, 2005 p. 255-273. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73855/77520>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

LEITER, Samuel L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Maryland: Scarecrow Press. 2006.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1958.

LOMBARDI, Linda. Chrysanthemums are more than just a symbol of autumn. In: *The Japan Times*. Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/news/2014/10/27/national/chrysanthemums-just-symbol-autumn/#.WTRIM-vyvIU>; <https://www.nicjapanese.com/english/e-cul-kiku.html>; <https://doyouknowjapan.com/symbols/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva. Berlim: Fischer Verlag, 2003.

MAY, Nina. Ist das der neue Skandal-Roman von Kracht? In: *Hannofersche Allgemeine*, Hamburg, 10 set. 2016. Disponível em: <<http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Ist-Die-Toten-ein-neuer-Skandal-Roman-von-Christian-Kracht>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

MEIER, Albert. Irony Is Over. Der Verzicht auf Selbstreferenzialität in der neuesten Prosa. In: *Autorschaft*. Positionen und Revisionen. DFG-Symposion 2001. Heinrich Detering (ed.). Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, p. 570-581, 2001.

NIEFANGER, Dirk. Der Autor und sein »Label«. Überlegungen zur »fonction classificatrice« Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: *Autorschaft*. Positionen und Revisionen. DFG-Symposion 2001. Heinrich Detering (ed.). Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, p. 521-539, 2001.

_____. Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Pöpliteratur. In: *Pop Pop Populär*. Pöpliteratur und Jugendkultur., von Johannes G. Pankau, 85-101. Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee, 2004.

OTTE, Carsten. Dompteur des Bösen. In: *SWR2*, 8 set. 2016. Disponível em: <<https://www.swr.de/swr2/kultur-info/buchkritik-die-toten-von-christian-kracht/-/id=9597116/did=18098012/nid=9597116/dg8gk1/index.html>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

POROMBKA, Stephan. Der Autor schaut direkt in die Kamera (und damit dem Zuschauer in die Augen): Über alte und neue Formen der Literaturvermittlung. In: *Kulturvermittlung*. Zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft. Hrsg. von Birgit Mandel, Bielefeld 2005, S.205-216.

POUND, Ezra; FENOLOSSA, Ernest. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions, 1959.

RABE, Jens-Christian. Christian Kracht zelebriert die hohe Kunst der Uneindeutigkeit. In: *Süddeutsche Zeitung*. Disponível em: < <http://www.sueddeutsche.de/kultur/neuer-roman-die-toten-christian-kracht-zelebriert-die-hohe-kunst-der-uneindeutigkeit-1.3151838>>. 8 set. 2016. Acesso em: 06 jul. 2017.

SALINGER, Jerome D. *Der Fänger im Roggen*. Tradução de Heinrich Böll. Leipzig: Verlag Philipp Reklam, 1974. 208 p.

SCHWARZ, Thomas: Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts historische Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt. In: *germanistik.ch*, março 2012. Disponível em: <http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee>. Acesso em: 02 jul. 2017.

SEIBT, Gustav. Es roch nach Menschentalg. In: *Züddeutsche Zeitung*, 17 mai. 2010. Disponível em: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-neuer-roman-es-roch-nach-menschentalg-1.707352>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

SONTAG, Susan. Notes on “Camp”. In: *Against Interpretation and other essays*. 1ª edição e-book. New York: Picador, 2013.

THE LEWISTON DAILY SUN, 20. set. 1932. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=1928&dat=19320920&id=9oApAAAAIBAJ&sjid=gmyFAAAAIBAJ&pg=3051,5949013>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

THEISOHN, Philipp. Der das Böse sieht. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 11. sep. 2017. Disponível em < <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/christian-krachts-roman-die-toten-der-das-boese-sieht-ld.115984>>. Acesso em 13 abr. 2017.

TUCHEL, Johannes (V.i.S.d.P.). Nikolaus Graf von Üxküll-Gyllenband. In: *Gedenkstätte Deutsche Widerstand*. Disponível em: <http://www.gdw-berlin.de/vertiefung/biografien/personenverzeichnis/biografie/view-bio/nikolaus-graf-von-uexkuell-gyllenband/?no_cache=1>. Acesso em: 25 jun. 2017.

WELLS, Orson. *Cidadão Kane*. EUA: RKO Radio Pictures, 1941.

WIMSATT, William K; MONROE, C. Beardsley. The Intentional Fallacy. In: *Sewanee Review*, vol. 54 (1946): 468-488. Revised and republished in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, U of Kentucky P, 1954: 3-18.