

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ROSITA MARIA SCHMITZ

**ENCENAÇÃO LITERÁRIA E ENCENAÇÃO AUTORAL EM
CHRISTIAN KRACHT: DE *FASERLAND* A *IMPERIUM***

Porto Alegre

2017

ROSITA MARIA SCHMITZ

**ENCENAÇÃO LITERÁRIA E ENCENAÇÃO AUTORAL EM
CHRISTIAN KRACHT: DE *FASERLAND* A *IMPERIUM***

Tese de doutorado apresentada ao Programa
Doutorado de Pós-Graduação em Letras, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Letras, na Área de Estudos de
Literaturas Estrangeiras Modernas: Sociedade,
(inter)textos literários e tradução nas
Literaturas Estrangeiras Modernas

Orientador: Prof. Dr. Michael Korfmann (PPGLET – UFRGS)

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Schmitz, Rosita Maria

Encenação literária e encenação autoral em
Christian Kracht: de Faserland a Imperium / Rosita
Maria Schmitz. -- 2017.
209 f.

Orientador: Michael Korfmann.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Christian Kracht. 2. Literatura em língua
alemã. 3. Encenação do autor. I. Korfmann, Michael,
orient. II. Título.

ROSITA MARIA SCHMITZ

**ENCENAÇÃO LITERÁRIA E ENCENAÇÃO AUTORAL EM
CHRISTIAN KRACHT: DE *FASERLAND A IMPERIUM***

Este trabalho na Linha de Pesquisa Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas foi analisado e julgado adequado para a obtenção do título de Doutora em Letras, na Área de Estudos de Literaturas Estrangeiras Modernas e aprovado em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: 20/12/2017

ORIENTADOR: Prof. Dr. Michael Korfmann (PPGLET – UFRGS)

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Gerson Roberto Neumann – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor Dr. Edgar Kirchof – Universidade Luterana do Brasil – ULBRA

Professor Dr. Adauto Locatelli Taufer – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial a Michael Korfmann pelo apoio, pelos comentários, pelo incentivo e pela paciência.

Aos membros da Banca Gerson Roberto Neumann, Edgar Kirchof e Aduino Locatelli Tauffer.

Aos meus amigos Carlos, Axel, Sylvia, Michael e Sabine, que me acolheram em Hannover.

À Monique pelas sugestões de leitura e apoio nos momentos difíceis.

Ao Patrício e à Raquel pela ajuda.

E ao DAAD pela bolsa de pesquisa na Universidade Erlangen-Nürnberg.

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages.

(William Shakespeare. *As you like it*. Act II)

O engano milenar do teatro é que faz do palco um espaço exclusivo de atores e de atrizes. Por que nós, os não-atores, as não-atrizes, não teremos também o direito de representar? Que fazemos nós, desde que nascemos, senão autêntico, válido, incoercível teatro?

(Ruy Castro, *O anjo pornográfico*)

RESUMO

No centro deste trabalho, estão os romances de Christian Kracht, que poderiam ser analisados sob diversas perspectivas, considerando sua riqueza, tanto do ponto de vista dos assuntos de que tratam, quanto por suas características estilísticas. A decisão de abordar Kracht sob o ângulo da encenação autoral deve-se ao fato de a fascinação pela obra ser oriunda, pelo menos em parte, das manifestações extraliterárias de Kracht em entrevistas, em fotos ou em seu perfil no *Facebook*, que servem como extensão ambígua dos próprios textos e contribuem para projetar sua imagem. Estudamos as obras *Faserland*, *1979*, *Eu estarei aqui no sol e na sombra* e *Imperium*; esta como obra que já havia sido concebida desde o primeiro romance. Analisamos, também, as diferentes funções do autor e suas transformações através dos séculos, bem como o processo da encenação do autor na história da literatura desde a Antiguidade. Tanto o conceito, como o debate envolvendo o “retorno do autor” estão atrelados à ideia das autoencenações. Apesar de, com frequência, relacionarmos formas públicas de autorrepresentação nas mídias ao conceito de “autoencenação”, observamos que as encenações se adaptam à sua época e aos recursos de que os autores dispõem para realizá-las. Depois de tratarmos de alguns autores desde a Idade Média, citamos Karl May e as lendas sobre a identidade ficcional e real criadas por ele; Thomas Mann, o representante da nação alemã; Rolf Dieter Brinkmann, que ameaçou o crítico Reich-Ranicki de morte, e Christian Kracht. No caso de Christian Kracht, observamos que, tanto a obra quanto as aparições em público causam certo desconforto, muitas vezes menos baseado na repercussão provocada pelas obras, do que pelos posicionamentos do autor. Nesta pesquisa, buscamos demonstrar que as autoencenações de Christian Kracht são desenvolvidas em dois níveis: na autoconstrução e na desconstrução de sua figura no ambiente midiático e no jogo de referências em suas manifestações literárias.

Palavras-chave: Christian Kracht. Literatura em língua alemã. Encenação do autor.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen Christian Krachts Romane, die angesichts ihrer Vielfalt unter verschiedenen Perspektiven analysiert werden könnten, sei es wegen der Themen, die sie behandeln, sei es aufgrund ihrer stilistischen Eigenheiten. Die Entscheidung, Kracht unter dem Aspekt der Autoreninszenierung zu behandeln, wurde getroffen, weil die Faszination seines Werks, zumindest teilweise, durch die außerliterarischen Äußerungen Krachts in Interviews, auf Fotos oder durch sein Profil bei *Facebook*, als mehrdeutige Erweiterung seiner Texte fungieren und zur Projektion seines Images beitragen. Behandelt werden die Romane *Faserland*, 1979, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und *Imperium*; letzteres als Werk, das schon seit dem ersten Roman geplant war. Außerdem analysieren wir die verschiedenen Autorenfunktionen und ihre Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte, sowie den Inszenierungsprozess in der Geschichte der Literatur seit dem Mittelalter. Sowohl der Begriff als auch die Debatte um die „Rückkehr des Autors“ hängen mit der Idee der Autoreninszenierung zusammen. Obwohl mit diesem Begriff traditionell die öffentlichen Formen der Autorenpräsentation in den Medien verbunden werden, stellen wir fest, dass die jeweiligen Inszenierungen der Epoche angepasst sind und mit den Mitteln, die den Autoren historisch zur Verfügung stehen, realisiert werden. Nach der Beschäftigung mit einigen Autoren seit dem Mittelalter, widmen wir uns Karl May und den Legenden um seine fiktionale und reale Identität, Thomas Mann, dem Repräsentanten der Deutschen Nation, Rolf Dieter Brinkmann, der den Kritiker Reich-Ranicki zu töten drohte, und Christian Kracht. Bei Christian Kracht kann man feststellen, dass sowohl sein Werk als auch seine öffentlichen Erscheinungen ein gewisses Unbehagen verursachen, oft weniger aufgrund der Resonanz seiner Werke, sondern überwiegend wegen der Äußerungen des Autors. In dieser Studie versuchen wir zu verdeutlichen, dass die Inszenierungen Christian Krachts auf zwei Ebenen stattfinden: in der Selbstkonstituierung und in der Auflösung seiner Figur im Rahmen der Medien sowie im Spiel mit Referenzen in seinen Werken.

Schlüsselwörter: Christian Kracht. Literatur in deutscher Sprache. Autoreninszenierung.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A “MORTE” E O RETORNO DO AUTOR ÀS DISCUSSÕES LITERÁRIAS	39
3 EXEMPLOS HISTÓRICOS DE AUTOENCENAÇÃO	45
3.1 IDADE MÉDIA: JOHANNES MEYER E A EPÍSTOLA PARA AS IRMÃS DA ORDEM DOMINICANA	48
3.2 RENASCENÇA: AS ESTRATÉGIAS DE ENCENAÇÃO DE MARTINHO LUTERO	50
3.3 INÍCIO DA MODERNIDADE: ENCENAÇÃO DURANTE A FORMAÇÃO E A CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO LITERÁRIO	53
3.4 SÉCULO XIX: KARL MAY E A FUSÃO ENTRE AUTOR E NARRADOR	55
3.5 INÍCIO DO SÉCULO XX: THOMAS MANN E O AUTOR COMO REPRESENTANTE DA NAÇÃO	59
4 AUTOENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA: LITERATURA POP	66
4.1 ROLF DIETER BRINKMANN E A LITERATURA POP DOS ANOS 1960	66
4.2 AUTOENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA: CHRISTIAN KRACHT E A LITERATURA POP DOS ANOS 1990	70
4.3 CHRISTIAN KRACHT, ESTÉTICA <i>CAMP</i> E O FIM DA LITERATURA POP	78
5 ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA: CHRISTIAN KRACHT E O DENOMINADO <i>TRÍPTICO: FASERLAND, 1979 E EU ESTAREI AQUI NO SOL E NA SOMBRA (ICH WERDE HIER SEIN IM SONNENSCHEN UND IM SCHATTEN)</i>	86
6 <i>IMPERIUM</i>	131
6.1 APRESENTAÇÃO E RESUMO DO ROMANCE <i>IMPERIUM</i>	131
6.2 <i>IMPERIUM</i> COMO CONTINUAÇÃO DO TRÍPTICO	150
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
7.1 A ENCENAÇÃO DE CHRISTIAN KRACHT NAS MÍDIAS	174
7.2 A AUTOENCENAÇÃO NA LITERATURA	183
REFERÊNCIAS	195

1 INTRODUÇÃO

Os romances *Faserland*, 1979, *Eu estarei aqui no sol e na sombra* e *Imperium*, de Christian Kracht, constituem o centro da investigação deste trabalho e serão analisados sob a perspectiva da encenação autoral, destacando que *Imperium* é o romance de Kracht melhor construído e mais amadurecido dentre os citados. Embora *Imperium* não seja mais considerado um romance pop e não encontremos nele autorreferências em personagens que se pareçam com Kracht, todas as obras apresentam elementos em comum, com destaque para as viagens, a tematização da Alemanha e do fascismo, a intertextualidade, a música, o nojo, o desaparecimento, bem como referências à alta e à baixa cultura, além de uma profusão de menções a fatos históricos. A alusão ao teatro e ao filme, que, igualmente, está presente em todos os romances, em *Imperium* abre a possibilidade de se ler o próprio romance como um filme sobre a vida do personagem August Engelhardt. Neste trabalho, serão citadas, de forma pontual, algumas outras obras de Christian Kracht, que sejam relevantes para fundamentar as teses apresentadas e que estão presentes nas referências bibliográficas.

Christian Kracht é um exemplo paradigmático de um grupo de escritores que deve parte de seu sucesso à tentativa de promover sua própria imagem na mídia. Kracht, provavelmente o mais influente e mais versátil representante da literatura em língua alemã desde a publicação de seu romance *Faserland* — em 1995, aos 29 anos de idade —, é considerado, além disso, um dos mais controvertidos literatos da atualidade. A posição de destaque que o autor assume no campo literário se deve, ao mesmo tempo, à qualidade literária de seus livros, mas também ao interesse pela pessoa do autor, que é responsável por parte da grande repercussão que alcança junto ao público. Não se trata aqui, no entanto, da questão se os autores se encenam, mas como eles se encenam.

Segundo dados estatísticos oficiais fornecidos pela Bolsa de Literatura (*Börsenverein des Deutschen Buchhandels*, organização referencial para os números do mercado livreiro alemão), relativos ao ano de 2015, foram lançados, na Alemanha, 14.165 novos títulos de literatura, o que corresponde a 18,5 por cento de todos os novos títulos publicados. Segundo a mesma fonte, no ano de 2015, a participação deste segmento no mercado de livros do país correspondeu a 32,1 por cento do volume total comercializado, constituindo-se no setor mais significativo do mercado livreiro alemão¹.

¹ Disponível em: <<http://www.boersenverein.de/de/portal/Buchproduktion/1227836>>. Acesso em: 25 set. 2016. Traduções de textos que são citados a partir de originais em língua estrangeira são de nossa autoria, exceto se referido de outra forma, com o propósito de que as passagens em língua estrangeira fiquem mais acessíveis ao

Dentre os lançamentos, possivelmente entre 50 e 60 publicações se tornem sucesso de público anualmente. No restrito grupo de obras e autores que alcançam notoriedade, insere-se o autor suíço Christian Kracht, uma personalidade pública, da qual pouco se conhece sobre a vida pessoal. Nas aparições do autor na mídia, há uma discrepância entre o que ele diz e aquilo que deve ser levado a sério, o que pode ser entendido como boicote de comunicação ou como intenção irônica, que fazem parte de sua encenação. Oscilando entre tímido e arrogante, Kracht se encena enfaticamente como retraído em relação ao público — de forma tão eficientemente pública quanto possível. Na visão de Christian Heger (2010, p. 175), o autor leva uma vida entre ser e parecer, que faz parte de seu discurso estético e de sua autoprodução. Em um jogo intencional com frases de efeito e vazios fingidos, nem sempre desprovido de ironia e de um tom provocador, o autor subtrai-se a classificações, produzindo conscientemente inúmeras formas de leitura. Seus romances, ao primeiro contato, dificilmente oferecem resistência, pois seu estilo e suas narrativas possibilitam uma rápida e prazerosa leitura. Quem, no entanto, ousa um segundo olhar, quem busca nos livros um “significado” ou um “sentido” mais profundo, encontra um mundo complexo e, muitas vezes, difícil de decifrar, que se esconde atrás da superfície aparentemente clara dos textos.

Christian Kracht iniciou sua trajetória profissional no jornalismo, como voluntário de redação na revista *Tempo*, onde permaneceu de 1989 até 1996, escrevendo principalmente críticas e reportagens. *Tempo* era uma das revistas que melhor transmitiam o espírito da época, que misturava glamour, pop, política e moda, e sua linha redacional previa opor-se ao jornalismo objetivo através da subjetividade, cujas raízes se encontram, primordialmente, no jornalismo literário surgido no século XIX, e “se servia das estratégias de apresentação da literatura, para transmitir esteticamente a realidade”².

Por isso, Oliver Ruf sugere que, no caso de Christian Kracht, se devesse “talvez falar de ‘literatura jornalística’, na qual facilmente os lados entre fato e ficção se invertem, entre achar

leitor de língua portuguesa, preservando o quanto possível a proximidade ao original, incluindo as passagens em itálico. Especificidades da linguagem de Kracht serão analisadas no decorrer deste trabalho. A tradução dos títulos das obras para o português em alguns casos torna-se desnecessária ou inadequada. Para aqueles que não oferecem maiores obstáculos, como no caso de *Ferien für immer* (*Férias para sempre*), *Der gelbe Bleistift* (*O lápis amarelo*), *Metan* (*Metano*), *Five Years: Briefwechsel 2004-2009* (*Cinco anos: Troca de correspondência 2004-2009*), *Leitfaden für Britische Soldaten in Deutschland 1944* (*Guia para soldados britânicos na Alemanha em 1944*), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (*Eu estarei aqui no sol e na sombra*) e *Die Toten* (*Os mortos*) será usada a tradução. *Mesopotamien*, *Tristesse Royale*, 1979 e *Imperium* parecem à autora do trabalho não necessitarem de tradução. O título *Faserland* remete à obra *Fatherland*, de Robert Harris, e seu sentido será esclarecido em outro momento. As citações correspondem à edição da obra utilizada para esta pesquisa.

² [der] sich der Präsentationsstrategien der Literatur bediente, um die Wirklichkeit ästhetisch zu vermitteln. (RUF, 2009, p. 47).

e inventar, entre verdade e mentira, ao invés de aplicar tradicionais classificações de gênero”³. Nesses relatos, Kracht testa todas as formas e estilos imagináveis e, assim, cria uma obra inovadora, ficando clara nesses textos “sua preferência pelo disfarce, pela autoestilização, pelo descumprimento radical de conceitos de escrita estabelecidos, ou até esperados”⁴, oferecendo ao leitor a encenação ficcional onde ele menos espera: no noticiário.

Kracht trabalhou por alguns anos como correspondente na Ásia para outros veículos de mídia da Alemanha, como a revista *Der Spiegel* e o jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Vinte colunas de Kracht sobre a permanência do escritor no sudoeste da Ásia foram publicadas no jornal *Die Welt am Sonntag* e estão reunidas no volume *Lápis Amarelo (Der gelbe Bleistift, 2012a)*, incluindo diferentes tipos de reportagem, ensaio e narrativa ficcional. Juntamente com Eckhart Nickel, Kracht escreveu *Férias para sempre (Ferien für immer, 1998)* que, segundo Lettow (2001, p. 297), é um guia de viagens extravagante, no qual os autores descrevem os coquetéis, os hotéis e os turistas sem estilo entre o Egito e a Tailândia, o México e a Índia, a França e a África do Sul. Christian Kracht é o editor e um dos autores da antologia *Mesopotamia (Mesopotamia. Ein Avant Pop Reader, 1999)*, uma coletânea de textos sobre o pop para além da ironia, e de *Tristesse Royale*, esta obra em colaboração com Joachim Bessing, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg e Benjamin von Stuckrad-Barre (1999); *Metan* (2007), em coautoria de Ingo Niermann, volume ilustrado por fotos sem caráter documental, situa-se no limiar entre ficção e documentário, desprezando um conceito de realidade fática, sem ser, no entanto, um texto realmente ficcional. *Metan* é, acima de tudo, uma sátira que busca explicar os jogos políticos mundiais por meio de um suposto complô a favor do gás metano. Juntamente com David Woodard, Kracht publicou *Cinco anos: Troca de correspondência 2004-2009, (Five Years: Briefwechsel 2004-2009, 2011)* e coeditou *Guia para soldados britânicos na Alemanha em 1944 (Leitfaden für Britische Soldaten in Deutschland 1944, 2014)*, em parceria com Helge Malchow⁵.

³ Vielleicht sollte man bei Krachts Werken vor dem dargestellten Horizont besser von ‚journalistischer Literatur‘ sprechen, als herkömmliche Gattungseinteilungen zu bemühen. (RUF, 2009, p. 58).

⁴ [...] ist die Vorliebe zum Maskenspiel, zur Selbststilisierung, zum radikalen Unterlaufen etablierter, geradezu erwartbarer Schreibkonzepte. (RUF, 2009, p. 55).

⁵ O pequeno volume *Leitfaden für Britische Soldaten in Deutschland 1944 (Instructions for British Serviceman in Germany 1944*, seu título em inglês), ou um “Manual para a Alemanha“ (*Anleitung für Deutschland*), é uma brochura informativa sobre a Alemanha, escrita por peritos do Ministério das Relações Exteriores britânico, no outono de 1944. Concebido como guia para soldados da Ocupação britânicos na Alemanha de Hitler, pouco antes da capitulação incondicional, o manual foi publicado em edição bilíngue, com tradução alemã de Klaus Modick. Editado por Christian Kracht e Helge Malchow e publicado pela editora Kiepenheuer & Witsch, em 17.07.2015, esse texto histórico contém fatos sobre a história, a política e a cultura alemãs, buscando esclarecer o que vem a ser mentalidade alemã e o caráter nacional alemão. Segundo a cartilha, os soldados britânicos deveriam evitar confraternizações, não fazer distinção entre nazistas e alemães, e são orientados a serem sempre rígidos, mas honestos, no trato com alemães.

Depois do sucesso de *Faserland*, em 1995, que narra a viagem de um jovem rico de norte a sul da Alemanha e acaba em Zurique, na busca pelo túmulo de Thomas Mann, Kracht, em 2001, com *1979*, mais uma vez chamou a atenção do público e da crítica. O romance conta o destino de um dândi ocidental no Irã, na época da Revolução Islâmica, que acaba em um campo de trabalhos forçados na China. O autor repete o feito em 2008, com *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, uma história alternativa da Suíça, que se encontra em guerra permanente há cem anos. *Imperium*, lançado em 2012, que causou grande polêmica, especialmente na Alemanha, é a trajetória de August Engelhardt, que, no início do século XX, parte em busca de uma vida alternativa nas colônias alemãs do Pacífico.

Em setembro de 2016, foi lançado o romance *Die Toten*, em que Christian Kracht, mais uma vez, faz um jogo com personagens e acontecimentos históricos. A narrativa passa nos anos 1930, levando à Suíça, ao Japão, a Hollywood e a Berlim. Além das duas figuras centrais, o diretor de cinema suíço Emil Nägeli e o funcionário público japonês Masaiko Amakasu, aparecem outros personagens, como Charlie Chaplin e o ator Heinz Rühmann. Jogando com a linguagem, e eventualmente com cenários de violência e opressão, Christian Kracht desenha o panorama da época tendo como pano de fundo a história do cinema e, como nos romances anteriores, sua história leva a um cenário de morte e destruição. Por ocasião do lançamento deste romance, em sua crítica *Das kommende Grauen*, Christian Dinger afirma, quiçá com algum exagero, que, na obra, há muitos indícios de “que Kracht tece uma rede entre seus romances, que não se esgota em uma etiqueta como trilogia ou série. Christian Kracht está em vias de criar algo que, na verdade, quase não existe mais: uma obra completa, uma verdadeira obra da literatura mundial”⁶.

Christian Kracht, que havia recebido seu primeiro prêmio literário relevante, o *Wilhelm Raabe-Literaturpreis*, outorgado pela *Rádio Alemanha (Deutschlandfunk)* e pela cidade de Braunschweig, por *Imperium*, em 2012, foi agraciado por *Die Toten* com o prêmio literário *Hermann Hesse*, no outono de 2016, e, em novembro do mesmo ano, recebeu o *Prêmio Literário Suíço (Schweizer Buchpreis)*, além de, no início de novembro, haver sido nominado para o *Prêmio Literário da Bavária (Bayerischer Buchpreis)*, ao lado dos romancistas Terézia Mora e Heinrich Steinfest. Embora, no ano de 2016, o romance *Die Toten* tenha sido a obra literária mais discutida na imprensa da Alemanha, Kracht não foi nominado para o *Prêmio Literário Alemão (Deutscher Buchpreis)*. Questionado se se sentia incomodado, ele respondeu

⁶ [Aber es spricht vieles dafür,] dass Kracht zwischen seinen Romanen ein Netz knüpft, das sich nicht in der bloßen formalen Etikettierung als Trilogie oder Reihe erschöpft. Christian Kracht ist gerade dabei, etwas zu erschaffen, was es eigentlich fast nicht mehr gibt: ein Gesamtwerk, ein wirkliches Werk der Weltliteratur. (DINGER, 2016).

que foi nominado para o Prêmio Literário Suíço (*Schweizer Buchpreis*): “Isso eu acho muito mais bonito e importante”⁷.

Christian Kracht alcançou o sucesso graças não apenas a sua encenação, mas, especialmente, pelo valor literário inovador de suas obras. No conjunto, os textos que compõem a obra de Kracht não apresentam soluções para problemas ou conflitos, sejam eles históricos, sociais ou individuais, deixando de lado a crítica social ou a literatura engajada dos anos 1960 e 1970, e o leitor já não se identifica com eles, nem encontra neles um norte para sua vida. Autores como Günter Grass, com *Ein weites Feld*, e Erich Loest, com o romance *Nikolaikirche*, que representavam uma geração conhecida desde o Grupo 47, seguiam uma linha tradicional, atendendo ao desejo de uma crítica literária que queria ver a ‘grande História’ (*große Geschichte*) retratada em obras que partiam de “destinos individuais contados ‘de baixo’”⁸. Após um longo período de estagnação, o início da década de 1990 foi especialmente produtivo no universo literário, marcado por inúmeros lançamentos, que, em primeira linha, tratavam do momento histórico da Reunificação da Alemanha. Como exemplos podemos citar os textos de jovens autores como Thomas Brussig (*Helden wie wir*), Reinhard Jirgl (*Abschied von den Feinden*) e Jens Sparschuh (*Der Zimmerspringbrunnen*). Esses “romances da virada” (*Wende-Romane*), no entanto, não rompem definitivamente com a tradição da literatura do pós-guerra, “que deveria tomar posição política e social ou – seguindo as convenções literárias do final dos anos 1960 – colocar autoquestionamentos no centro da narrativa”⁹.

O que caracteriza Christian Kracht como autor inovador, partindo de *Faserland*, está no rompimento promovido pelo romance. O texto de 166 páginas lança as bases da chamada “literatura pop”, que alguns anos mais tarde seria considerada como uma das tendências da literatura em língua alemã durante os anos 1990. Além disso, o romance motivou uma grande discussão em torno da figura do autor e do narrador, com a identificação de traços biográficos do autor na obra literária. Embora esses elementos sejam insuficientes para considerar o romance autobiográfico¹⁰, muitos leitores e críticos viram no protagonista de *Faserland* o alter-ego do autor, com semelhanças exteriores mantidas de forma ostensiva, como o corte de cabelo, as roupas, o jeito de segurar o cigarro e pelo fato de o romance estar localizado em um ambiente bem conhecido de Kracht.

⁷ Das finde ich viel schöner und wichtiger. (DREES, 2016).

⁸ [...] anhand von Einzelschicksalen ‘von unten’ erzählen. (SCHUMANN, 2009, p. 150).

⁹ [...] die entweder politisch und gesellschaftlich Stellung zu beziehen hatte oder – den literarischen Konventionen seit den späten 1960er Jahren folgend – Selbstbefragungen in den Mittelpunkt des Erzählens stellte. (SCHUMANN, 2009, p. 151).

¹⁰ DOMSCH, 2009, p. 172.

Artigos como *O dândi pós-moderno – a figura de Christian Kracht entre autoestilização estética e consciência de porta-voz do esclarecimento (Der post-moderne Dandy — die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein*, 2001), de Fabian Lettow e o artigo *Poses provocativas. Sobre a autoencenação na literatura pop alemã (Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur*, 2002), de Dirk Niefanger, abordam essa temática. Segundo Fabian Lettow (2001), alguns elementos que contribuem para criar a identidade do narrador em primeira pessoa de *Faserland* se repetem em outros personagens criados por Christian Kracht. As viagens, o comportamento distinto, a vestimenta, o consumismo, as drogas, o conservadorismo e o dandismo são aspectos que, em certa medida, também caracterizam Kracht, mas não justificam que se confunda o autor com seus personagens, e nem permitem que se tenha uma imagem de quem o autor realmente é¹¹.

Christian Kracht nasceu na Suíça e foi educado nos Estados Unidos, no Canadá e na França, passou grande parte de sua vida na Ásia, e, nos últimos anos, morou em Berlim, em Bangkok, em Buenos Aires, em Lamu, em Florença e, atualmente, vive em Los Angeles. Para Kracht, viajar se torna um objetivo em si mesmo, um pilar da autoencenação, um prazeroso construir de seu próprio mundo, que sustenta a semântica cultural e simbólica dos destinos escolhidos por ele mesmo. Ademais, as viagens significam material para escrever grande parte de suas obras e se subordinam a uma autoencenação esteticista nos acessórios literários, permitindo ao autor sair discretamente de cena quando for conveniente. A imagem mais difundida de Christian Kracht é a de um autor esnobe que, em suas raras entrevistas, alega “que é muito rico”, o que lhe possibilita viver sem se preocupar com a venda de seus livros. Sua apresentação é preferencialmente a de um dândi, que leva uma vida elegante, que dispõe de dinheiro e de tempo, sem necessidade de trabalhar para viver e, portanto, não precisa fazer publicidade para suas obras¹². Criando em torno de si uma aura de distanciamento, o autor escolhe a imagem a que o público tem acesso: “Eu disponibilizo para minha editora somente fotos de férias. Nelas se está bonito, magro, bronzeado”¹³.

Para o observador de fora, a pessoa Christian Kracht é um ponto de interrogação e ele já foi rotulado como “esnobe” (*Schnösel*), dândi e escritor pop. Kracht é um autor cuja obra sempre esteve relacionada a estratégias de autoencenação e autoestilização, que representam grande parte da fascinação e da irritação causadas por ele e são responsáveis por parte da

¹¹ LETTOW, 2001, p. 288-9; 301.

¹² HEGER, 2010, p. 175-6.

¹³ Ich stelle meinem Verlag grundsätzlich nur Urlaubsfotos zur Verfügung. Da sieht man gut aus, ist schlank, braun gebrannt. (PHILIPPI/SCHMIDT, 1999).

repercussão que alcança na mídia e que contribuem para a venda de seus livros. De maneira geral, os estudos sobre as obras de Kracht descrevem um processo de composição autopoética, que se manifesta como identidade composta e encenada, que se compromete com a função poética da estética, da distinção e da provocação social e do não conformismo. O distanciamento intencional dos meios de comunicação, a sua postura excêntrica e esnobe, as poses provocativas em fotografias que são disponibilizadas para o público, além do jogo com declarações que, a seguir, são desmentidas, fazem de Kracht um dos autores de maior destaque e um dos mais polêmicos no universo da literatura contemporânea em língua alemã. Matthias Lorenz (2014, p. 8) afirma que Kracht é um escritor que atende às expectativas do mercado literário, mas que suspende toda e qualquer responsabilidade do intelectual engajado politicamente, um autor que não assume posições políticas claras e que não participa de debates literários ou culturais. Por isso, é importante estudar não somente como essa imagem foi construída, mas também analisar os referenciais e sobreposições que são empregados para a composição da obra, pois, com frequência, transparecem nela a reformulação de obras já existentes e a alusão a outros escritores, tornando necessário verificar até que ponto o emprego desses recursos faz parte de sua estratégia de encenação.

A cultura contemporânea se constitui e se expressa, em medida crescente, através de processos teatrais de encenação e representação. Na literatura, a discussão em torno da encenação está relacionada ao debate sobre o conceito de autor e de narrador. Essa discussão não se restringe a uma sequência ininterrupta de conceitos que se substituem, mas é constituída por sobreposições, citações e referências. O nível de práticas de encenação de escritores, muitas vezes, não pode ser claramente diferenciado da imagem do autor, tornando difícil entender como a encenação é realizada por outros participantes da cena literária, como a crítica, os representantes das editoras, as casas editoriais ou as comissões de prêmios. Já leitores que dispõem de suficiente competência midiática conseguem duas coisas: deixar-se levar pela aparência do encenado, por um lado, e, por outro, desfrutar do balanço entre a imagem autêntica e a imagem criada do autor.

Para a análise do conceito de “encenação” na comunicação literária, fazem-se necessários alguns esclarecimentos introdutórios, já que no momento, as expressões “encenação” e “teatralidade” são peças centrais nesse tipo de abordagem. O conceito de encenação remete ao francês “mise en scène” (encenação ou posicionamento de uma cena); o termo foi introduzido na língua alemã entre os séculos XVIII e XIX, durante mudanças profundas no teatro.

Tradicionalmente, os conceitos apresentação, encenação, autor, corpo, imagem corporal, corporalidade, palco, cena, percepção, entre outros citados por Erika Fischer-Lichte (2000, p. 13-4), são considerados usuais já no século XVII para a distinção ou especificação do conceito de teatro. Esse conceito, que hoje é muito frequente em estudos culturais em língua alemã e continua atrelado ao teatro, é proveniente de diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, a psicologia, a música, a literatura e a sociologia, por exemplo, sendo muitas vezes impossível determinar a área exata de sua origem. O que no século XVII se definia como o conceito de teatro, atualmente se entende como o conceito de encenação. Erika Fischer-Lichte (2000), que analisa o interculturalismo europeu baseada no teatro, afirma que a cultura contemporânea de maneira crescente não mais se expressa e se formula em obras, passando a fazê-lo através de “processos teatrais de encenação e representação”¹⁴. Os estudos de Erika Fischer-Lichte proporcionaram, ao termo teatralidade, duas áreas de validade: a da criação artística da teatralidade, por meio da mídia da corporalidade, e a das reações dos recipientes a ela, segundo o código binário “teatral/não teatral”.

Reconhecidamente, esse é um conceito de difícil definição e ameaça ser “inflacionado”, pois muitas manifestações da vida pública, seja na rua ou no palco, podem ser associadas ao termo. O conceito para designar encenação ou “colocar em cena” (*in die Szene setzen*)¹⁵ é recente, tendo sido introduzido na língua alemã apenas no início do século XIX. Esse “colocar-se em cena” acontece, segundo Fischer-Lichte, dentro do texto ou fora dele, incluindo a apresentação do autor, por exemplo, em fotos ou em entrevistas, que devem ser lidas junto com o texto. A encenação é entendida e definida por Erika Fischer-Lichte (2000, p. 65) como um processo “que, através de uma escolha, uma organização e estruturação específicas de materiais e pessoas [...], produz algo que por sua natureza não pode ser concretizado”¹⁶.

Wolfgang Iser (2013, p. 407) parte do pressuposto de que interações sociais funcionam como papéis que são desempenhados, e que a encenação sempre deve ser entendida também como “instituição da autointerpretação do ser humano”, e se refere a estados de coisas que nunca podem adquirir presença plena,

¹⁴ [...] theatralen Prozessen der Inszenierung und Darstellung. (FISCHER-LICHTE, 2000, p. 11). FISCHER-LICHTE, 2004; FISCHER-LICHTE; PFLUG (Ed.), 2000; FISCHER-LICHTE, 2000a; FISCHER-LICHTE, 2000b.

¹⁵ FISCHER-LICHTE, 2000, p. 13-4.

¹⁶ [...] der durch eine spezifische Auswahl, Organisation und Strukturierung von Materialien/Personen [...] etwas zur Erscheinung bringt, das seiner Natur nach nicht gegenständlich zu werden vermag. (FISCHER-LICHTE, 2000, p. 65).

pois de outro modo a encenação se tornaria sua própria ratificação. Em outras palavras, toda encenação vive do que não é. Pois tudo o que nela se materializa está a serviço do que está ausente e, embora materializado através do que está sendo encenado, não pode personificar a si próprio¹⁷.

Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser (2011, p. 10) definem práticas de encenação como sendo, via de regra, as técnicas e atividades textuais, paratextuais e habituais, nas quais ou por meio das quais escritores e escritoras procuram chamar atenção do público para sua pessoa, sua atividade e/ou para seus produtos. Não se intenciona, de forma alguma, colecionar fatos biográfico-anedóticos, para, a partir deles, classificar cada declaração ou ação de um escritor como práticas de encenação. O conceito “práticas de encenação” tampouco significa um contraconceito de crítica cultural ou com fundo pejorativo com relação a diversas ideias de “autenticidade”, no sentido de “engano”¹⁸.

Principalmente as abordagens dos Estudos Culturais e do Teatro mostram um afastamento das análises baseadas no texto em benefício de uma ênfase em práticas de encenação do autor. O conceito de “encenação” que usamos neste trabalho se origina de discussões realizadas desde o final dos anos 1990, quando se percebe, com perspectivas e aproximações variadas, a presença do conceito da encenação em títulos de publicações científicas referentes ao campo literário e sociológico. A aplicação do termo “encenação” para autores literários iniciou na Alemanha com a publicação do artigo *Poses provocativas (Provokative Posen)* de Dirk Niefanger, em 2004, sobre a chamada “literatura pop” e sua conexão entre o conteúdo das obras e a criação da imagem de um autor, com vistas a fortalecê-la no campo literário. Dirk Niefanger, referindo-se a autores da literatura pop, afirma que as encenações, na maioria das vezes, são atos intencionais, podendo, inclusive, ser consideradas parte do texto literário:

Encenações de autores encontram-se hoje nas mais diversas mídias, na própria literatura, em seu entorno material, como em capas de livros e em abas, em fotos, em entrevistas, na internet, em shows televisivos ou em videoclipes. Eles assumem ali, com frequência, traços ficcionais ou, pelo menos, fortemente estilizados, mas ainda assim servem para fortalecer a posição real do autor no campo literário¹⁹.

¹⁷ ISER, 2013, p. 406.

¹⁸ JÜRGENSEN/KAISER, 2011, p. 10-1.

¹⁹ 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, p. 87).

Ao conceito de “autoencenação”, usualmente, nós relacionamos formas públicas de autorrepresentação em mídias de massa como jornais, televisão, internet ou rádio, mas certamente apenas para uma minoria de poetas esses meios estavam ou estão à disposição em medida significativa. Embora haja uma carência de estudos aprofundados sobre o assunto, as encenações de autores não são uma novidade do século XX ou XXI, mas fazem parte da história da literatura e podem ser encontradas em escritores de séculos passados.

Da Idade Média até o Renascimento, observamos que, sobretudo no prólogo e no epílogo das obras, há frequentes alusões de autores a si mesmos, incluindo reflexões acerca da atividade de escritor, de forma tão elaborada, que nos levam a deduzir que a autoencenação na literatura alemã já existia anteriormente, como, por exemplo, na leitura de autores ou na apresentação de textos no âmbito de festas e comemorações do século XVIII ou XIX. Até meados do século XVIII, escritores raramente se viam em primeira linha como escritores, mas como funcionários públicos, clérigos, diplomatas ou políticos. Contudo, no final daquele século, autores se tornaram cada vez mais profissionais e a escrita tomou um lugar central em suas realizações. Por volta do ano de 1800, devido ao incremento do mercado editorial e da produção no campo literário, muitos autores foram obrigados a assumir tarefas além da escrita dos textos, como pesquisa, correção e até produção de livros. Para regularizar essa situação, embora em séculos anteriores já houvesse a consciência de propriedade intelectual, criaram-se as relações de propriedade para textos e promulgaram-se leis sobre direitos autorais, sobre a relação entre autor e editor e sobre direitos de reprodução, o que proporcionou, aos escritores, a proteção da propriedade intelectual, denominada “direito de criação” ou “direito autoral”. Ademais, para se defenderem da ameaça de marginalização pela perda de status por desempenharem atividades alheias a seu ofício principal, muitos autores desenvolveram existências divididas, com dois direcionamentos distintos: a orientação no mercado, tendo em vista o profissionalismo que garantia o sustento econômico, por um lado, e, por outro, a ambição artística, baseada na qualidade literária de seu trabalho.

Além de o conceito ser acrescido de um valor artístico, o autor passa a ter um direito de propriedade específico sobre seu texto e, com isso, o direito à recompensa, o que contribui decisivamente para a formação do conceito moderno de autor e para a possibilidade de transgredir, que é própria do ato de escrever. Por conseguinte, a propriedade e o direito à recompensa tornam-se cada vez mais um imperativo da literatura. Apoiado em Luhmann (1995) e em Hauser (1990), Michael Korfmann afirma que o desenvolvimento que ocorreu por volta de 1800 se deve à

consolidação de um mercado livreiro, de um público crescente e interessado em novidades artísticas, a institucionalização da crítica literária e a concepção de autores “livres” em concorrência entre si, [o que] abriu espaços de encenação para os autores por meio de novas e mais amplas possibilidades midiáticas²⁰.

A partir desse período, houve também uma separação da figura do autor em duas imagens diametralmente opostas, a do poeta e a do jornalista: havia os autores que se orientavam na “eternidade da arte” (*Ewigkeit der Kunst*)²¹ e aqueles cuja atividade era a escrita cotidiana. Eles criaram figuras extraordinárias, que se posicionavam fora da sociedade e, por isso, podiam percebê-la de outra forma e refletir melhor sobre ela, uma estratégia que se mostra bem-sucedida. Durante a consolidação e o estabelecimento do mercado literário, paralelamente ao crescimento do público interessado em novidades artísticas, ocorre também a institucionalização da crítica literária. As autoencenações deixam de ser a exceção para se tornarem a regra e, no que se refere ao repertório de formas e tipos, apresentam semelhanças até hoje. O autor busca construir um renome que lhe permita, com meios disponíveis, uma existência livre, financeiramente independente, mesmo que para isso tenha que recorrer a um escândalo, muitas vezes previsto e provocado conscientemente²².

No início do século XIX, podemos constatar também uma aproximação histórica entre o teatro e a literatura em prosa, quando observamos a adaptação de um texto dramático para uma representação teatral. Martin Huber (1999) apresenta esta tendência em dois níveis: observamos o primeiro nível na inserção maciça do teatro e seu ambiente como motivo, por exemplo, na peça *Lila*, de Goethe, que, em sua terceira versão, concluída em 1788 na Itália, traz “inconfundivelmente adicionado o tema teatro ou arte e sua função na vida social”²³. O segundo nível diz respeito a uma teatralidade narrativa, ou seja, à integração de elementos específicos das encenações no palco e à configuração da realidade objetiva em prosa, com ênfase nos corpos encenados, concretizada através de “fantasias, observações, toques”²⁴. Na introdução da obra *Auto(r)ficção. Processos literários de autoconstrução (Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, 2013), a editora Martina Wagner-Egelhaaf fala de uma carta de Johann Wolfgang von Goethe, citada no prefácio da autobiografia *Poesia e Verdade (Dichtung und Wahrheit)*. O conteúdo da carta, de autoria de um suposto amigo, só é

²⁰ KORFMANN, 2014.

²¹ DELABAR, 2008, p. 95-6.

²² JÜRGENSEN, 2011, p. 227.

²³ [...] unübersehbar das Thema Theater oder Kunst und deren Funktion im sozialen Leben hinzutritt. (HUBER, 1999, p. 136).

²⁴ Verkleidungen, Beobachtungen, Berührungen. (HUBER, 1999, p. 137).

compreensível a partir do conhecimento de sua relação com a vida do autor, ou seja, vida e obra estão interligadas e têm em comum esse “fingimento” da carta de Goethe²⁵.

Embora a gênese do romance remonte à Antiguidade, na ascensão da burguesia ele encontrou os elementos favoráveis a seu florescimento. Walter Benjamin, que no início de *O Narrador* (1994)²⁶ praticamente repete um trecho da resenha *Crise do Romance* (1987), sustenta que a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa e a disseminação da informação, que viabilizam uma forma de narrar especificamente moderna, essencialmente vinculada ao livro. A maior causa do desaparecimento da narrativa épica não seria, portanto, um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna” em si, mas um desenvolvimento secular paralelo a toda evolução das forças produtivas, passando o romance a dominar o espaço antes ocupado pelas narrativas épicas.

Para Benjamin (1994, p. 198-9), a “faculdade de intercambiar experiências” é inerente ao ser humano e está presente em seu cotidiano desde seu surgimento. Na história da Humanidade, tradicionalmente, os narradores recorreram à experiência — que é passada de pessoa para pessoa —, e a narrativa, além de conservar suas forças, é capaz de se desenvolver continuamente, pois contar histórias sempre envolveu a arte de recontá-las, tornando-as vivas através da marca que cada narrador imprime a elas. A tradição oral, como patrimônio da poesia épica, faz distinção entre dois tipos fundamentais: o grupo dos narradores que “vêm de longe”, ou seja, que viajam muito, e o grupo dos narradores que nunca saíram de seus países. Para compreendermos o alcance histórico do reino narrativo, devemos considerar a interpenetração desses dois tipos, possível graças ao sistema corporativo medieval: o mestre que permanecia na oficina, com seu saber do passado, e os aprendizes ambulantes, que traziam o saber de terras distantes. A narrativa, para ser considerada como tal, teria sempre uma dimensão utilitária, o narrador seria um homem que sabe dar um conselho, que poderia ser um ensinamento moral ou uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida. O narrador retira da experiência o que ele conta, seja de sua própria ou da relatada por outros, e incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. Com a decadência da prática dessas trocas, na sociedade moderna, a tradicional arte de narrar entra em crise.

A análise da crise da narração feita por Walter Benjamin (1987, p. 55) parte da prática da narrativa oral em sociedades tradicionais, como os contos de fadas, os provérbios e as sagas, que seriam a mídia para a interação e as trocas em sociedade. O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do

²⁵ WAGNER-EGELHAAF, 2013, p. 7-9.

²⁶ O texto *A crise do romance* foi publicado em 1929 e *O narrador*, em 1936.

período moderno, a partir da criação de novas mídias. O romance corresponde a uma forma “enfraquecida” de narrativa e o que o distingue de todas as outras formas de prosa é que ele não procede da tradição oral, nem a alimenta. Benjamin se refere ao final do século XIX, mas é lícito considerar aqui também mídias de massa como rádio, filme e televisão, o que não significa que a massificação do romance se deva a uma experiência coletiva. Na resenha *A crise do romance*, Walter Benjamin afirma que o núcleo do romance é o indivíduo em sua solidão, e separa o romance da tradição oral — “patrimônio da épica” —, pois seriam de naturezas diferentes. Esse indivíduo solitário busca um sentido para sua vida, na tentativa de recompor a unidade que se perdeu:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e não recebe conselhos, nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance inicia a profunda perplexidade de quem a vive²⁷.

A leitura de romances seria a grande responsável pelo gradual emudecimento do homem, acabando com o espírito da narração: “O livro é a morte das linguagens autênticas”²⁸. Como uma das estratégias para enfrentar a crise provocada pela concorrência das novas mídias, Walter Benjamin sugere a abertura do romance para a técnica do filme: “O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem [...]. A montagem faz explodir o ‘romance’ estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter especialmente épico. Principalmente na forma”²⁹. A montagem, como princípio estilístico em relação à obra é parte da concepção técnica do filme cinematográfico. Nessa montagem, o papel do autor é “a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares”³⁰.

Sobre a questão da delimitação do que seria o autêntico, Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 2010, p. 13-7), enfatiza que é o “aqui e agora” (*Hier und Jetzt*) o que define a autenticidade da obra de arte, sua existência única naquele sítio em que ela se encontra. A obra de arte autêntica é única, e qualquer cópia, seja ela manual ou mecânica, por mais perfeita que seja tecnicamente, não terá a “aura”, que é determinada pela

²⁷ BENJAMIN, 1994, p. 201.

²⁸ DÖBLIN, apud BENJAMIN, 1930, p. 55.

²⁹ BENJAMIN, 1987, p. 56.

³⁰ BENJAMIN, 1987, p. 57.

exclusividade do artefato³¹. A unicidade da obra de arte está conectada a um ritual ou a um culto, primeiramente mágico, depois religioso. Na medida em que a imagem do objeto a ser cultuado se seculariza, sua unicidade se torna mais difusa, e “com a secularização da arte, a autenticidade passa a ocupar o lugar do valor do culto”³².

O debate em torno da autenticidade, por sua vez, está relacionado ao debate da autoria e da encenação. Stefan Porombka (2006, p. 226-229) aceita com ressalvas que a autenticidade de autores tenha existido no passado, e supõe que, atualmente, talvez ela exista em casos isolados e que seria mais importante observarmos *como* a encenação acontece, deixando em segundo plano a questão sobre a veracidade ou a naturalidade. Assim, se em Thomas Mann a questão do *se* ainda pode ser instigante, para autores mais jovens como Benjamin von Stuckrad-Barre, Rainald Goetz, Christian Kracht e outros, ela parece ser supérflua. A estes autores muitas vezes “não importa a credibilidade ou uma postura rebelde, mas a denúncia deste comportamento como pose; eles têm como objetivo claro uma sobreposição da realidade extraliterária”³³. Segundo Henning Ritter (2006), o prestígio de que os autores da atualidade desfrutam está ligado à questão da autenticidade, e o “culto da autenticidade” desfaz os prognósticos mais obscuros sobre o fim da literatura.

Em uma perspectiva histórica, a discrepância entre autenticidade e encenação não representa uma novidade. Esse contraste pode ser constatado já na disputa entre Platão e os sofistas, na qual temos indícios da dicotomia entre a coisa (autêntica), que é feita ou comunicada por si mesma, e sua apresentação feita para um público. Uma nova edição dessa contraposição aconteceu no Idealismo alemão, com seu culto ao gênio, que queria ver não apenas a verdadeira arte separada da arte “produzida”, mas também que fosse feita a distinção entre o verdadeiro artista e o charlatão ou o impostor da moda. David Fischer coloca que o autor não é uma categoria sistemática e atemporal, e que o conceito progressista da Modernidade se afasta do entendimento do autor como gênio:

³¹ Benjamin define “aura” utilizando-se de uma imagem da estátua de Vênus da Antiguidade. Apesar de os gregos e os clérigos medievais terem com ela outra relação, ambos a enxergavam em sua unicidade, ou seja, a estátua transmitia sua “aura” a ambos os contextos culturais da mesma maneira. (BENJAMIN, 2010, p. 21)

³² [...] mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwerts. (BENJAMIN, 2010, p. 22).

³³ [Innen] geht es gerade nicht um Glaubhaftigkeit oder um rebellisches Bekenntnis, sondern um die Denunziation solcher Haltungen als Pose; sie zielen regelrecht auf eine fiktionale Überblendung der außerliterarischen Realität. (NIEFANGER, 2004, p. 98). Rainald Goetz é o exemplo paradigmático das encenações autorais no contexto da literatura pop. No ano de 1983, em Klagenfurt, durante uma leitura frente a um júri de concurso e com transmissão ao vivo da TV, o autor fez um corte na sua própria testa e alcançou grande repercussão. Essa cena havia sido descrita pelo próprio Goetz em seu primeiro romance *Louco (Irre)*, no qual o personagem Raspe também corta o próprio corpo. Temos aí igualmente o escândalo para chamar atenção e a conexão entre o autor e o personagem. Goetz não será tratado aqui, pois optamos pela análise da encenação de Rolf Dieter Brinkmann. (GROPP, Petra. „Ich/Goetz/Raspe/Dichter”. In: GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Ed.) *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld, Aisthesis, 2008. p. 231-247).

Ao final do século XVIII, o conceito de *autor*, paralelamente ao conceito de *escritor* (que por sua vez substitui o de *Skribent*), vigente por longo tempo, através da estética do gênio, é acrescido de uma autoridade artística, que se desenvolve juntamente com uma autoconsciência autoral. A figura autoral da estética do gênio organiza seu imaginário em torno do conceito de “criador”, sublinhando sua semelhança do autor com Deus, no ato da produção, estilizando o artista no mito como “criador” da “mais alta obra da natureza”. Nesse sentido, o conceito da estética do gênio entende a imitação como mimesis, que leva à volta ao original, na medida em que “ela é imitação da natureza inspirada em Deus”³⁴.

Na visão de Walter Delabar (2008, p. 101-2), as encenações devem ser entendidas como atos intencionais e cada aparição de um autor em público pode ser vista como uma encenação. Encenação sempre é não-autêntica, e é no máximo simulação de realidade, ligada à consciência e à intenção. Autenticidade, em contrapartida, está relacionada à naturalidade e falta de intenção, o que não quer dizer que não haja no cenário literário atual autores “verdadeiros” ou autoras “verdadeiras”. Eles também podem escrever textos “autênticos” e dedicar-se à “tarefa real da literatura”, descobrindo sua “linguagem mais primordial”.

Segundo Christopher Laferl e Anja Tippner (2014, p. 16-7), no campo da autoencenação, a oposição entre autenticidade e encenação, que por um lado representa a relação de tensão entre a personalidade artística, aparentemente óbvia, e sua expressão pública, e por isso encenada, está presente de forma intensa desde o início da Modernidade. A mudança, percebida com maior intensidade na Pós-Modernidade, não considera mais “autenticidade” e “encenação” como antônimos, nem como concorrentes; “encenação”, agora, é a medida de toda representação e, com isso, torna obsoleta e supérflua a discussão sobre a “autenticidade”. O efeito de autenticidade, assim escreve Walter Delabar (2008, p. 102), se reforça na medida em que o mercado literário moderniza seus instrumentos mercadológicos, já que o argumento da onda de autenticidade é, certamente, de natureza econômica e não tem mais nada a ver com a posição do autor, seja ela qual for. “O culto do autêntico” (*Kult des Authentischen*), diz Henning Ritter no *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (2006) “desmentiu os prognósticos mais pessimistas sobre a chance de sobrevivência da literatura”³⁵.

³⁴ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewinnt der Begriff *Autor* parallel mit dem dann längere Zeit bevorzugten Begriff des *Schriftstellers* (der seinerseits *Skribent* verdrängt) durch die Genieästhetik eine künstlerische Autorität, die mit der Ausprägung eines auktorialen Selbstbewusstseins einhergeht. Die Autorschaftsfigur der Genieästhetik organisiert ihre Vorstellung um den Begriff des „Schöpfers“, indem sie die Gottähnlichkeit des Autors im Akt der Produktion unterstreicht und den Künstler im Mythos als „Schöpfer“ des „höchsten Naturwerks“ stilisiert. (FISCHER, 2014, p. 15, grifo do autor).

³⁵ Der Kult des Authentischen hat die pessimistischen Prognosen über die Überlebenschancen der Literatur widerlegt. (Ritter, 2006).

O debate sobre autoria e encenação, iniciado pelos literatos pop no trato lúdico da autenticidade, agora ameaça tomar o rumo contrário e pregar um “dogma do desejo de veracidade”. Em formulações como as de Porombka, abre-se uma contradição entre “encenação” e “autenticidade”: encenação é sempre não-autêntica, ou seja, ela é, no máximo, simulação de realidade. Parte-se do princípio de que a ideia do poeta em um sentido forte, empático de “naturalidade do gênio” ou algo semelhante, hoje em dia, não exista mais. A autoimagem do autor como um profissional autônomo ascético e criativo simboliza, ao mesmo tempo, o fim de um desenvolvimento que definitivamente se distancia da ideia de um “artista por vocação”³⁶. Em *Tristesse Royale*, Alexander von Schönburg se refere à autenticidade como um valor negativo e irrelevante: “A mortal autenticidade? Nós, que aqui estamos sentados, somos tão pouco autênticos, que não valeria a pena sequer sermos remodelados. Nós nos encontramos já toda a vida em constante metamorfose”³⁷.

Juli Zeh é outra voz contrária à busca exagerada da autenticidade pela indústria do entretenimento. A escritora diz que a procura por pessoas e acontecimentos reais na literatura faz com que se perca aquilo que define o que é a literatura. Mesmo que a questão da autenticidade esteja presente em todas as esferas da vida pública, pessoas e fatos em um romance ou uma peça são pessoas e fatos fictícios. Segundo a escritora, partindo de sua própria experiência, na literatura, ela dá um nome e uma fisionomia às figuras, que podem ser inspiradas em um modelo da vida real, e as coloca em situações por ela criadas. Assim, “o trabalho literário testa o material usado segundo sua adequação à metáfora, ao motivo, ao símbolo — e nisso obedece às leis de uma necessidade intratextual, que não é idêntica aos processos de escolha e representação de um relato noticioso empiricamente ancorado”³⁸. E conclui, conclamando seus colegas, que têm o privilégio de não precisar ater-se a uma verdade: “Ao inferno com a autenticidade”³⁹. É importante enfatizar que a autenticidade em situações públicas e para artefatos artísticos, de qualquer forma, pode apenas ser afirmada e assumida, mas raramente pode ser comprovada. Além disso, o que em determinado período é visto como “autêntico” é bastante variável, pois o conceito de autenticidade é extremamente dinâmico e depende das constelações culturais, que se modificam de forma constante⁴⁰.

³⁶ Künstler aus Berufung. (GRIMM/SCHÄRF, 2008, p. 11).

³⁷ Die totbringende Authentizität? Wir, die wir hier sitzen, sind so unauthentisch, daß es sich gar nicht lohnen würde, uns zu re-modeln. Wir befinden uns schon unser ganzes Leben in ständiger Metamorphose. (BESSING *et al.*, 2009, p. 137).

³⁸ Die literarische Arbeit prüft das verwendete Material auf seine Tauglichkeit zur Metapher, zum Motiv, zum Symbol — und gehorcht damit den Gesetzen einer intratextuellen Notwendigkeit, die mit der Auswahl- und Darstellungsverfahren einer empirisch verankerten Berichterstattung nicht identisch ist. (ZEH, 2006).

³⁹ Zur Hölle mit der Authentizität. (ZEH, 2006).

⁴⁰ LAFERL/TIPPNER, 2014, p. 27.

A literatura, portanto, em estado de permanente transformação, funciona segundo pressupostos próprios. Tradicionalmente, a “alta literatura”, ou a literatura reconhecida como cânone literário se insere em um campo altamente especializado e elitista, do qual faz parte um número bastante restrito de atores que se destacam e que são considerados as autoridades no discurso sobre o assunto. Constatamos que o cânone literário consagrou alguns gêneros como mais “elevados”, dentre eles, a tragédia, a poesia épica, o romance ou o soneto, enquanto narrativas como autobiografia, diário e memórias eram considerados menos importantes. Nesse sentido, o conceito de alta literatura está ligado à questão da valoração dos gêneros literários, abrangendo obras sacralizadas pela história da literatura, além de ser usada como arma de dominação⁴¹. Na crise do mundo contemporâneo, observamos um deslocamento do local da cultura e da arte, a partir de novos referenciais críticos, em que formas de narrativas, antes consideradas de qualidade inferior pelo público especializado, têm conquistado um espaço mais significativo. Os principais participantes do universo literário, como os autores, críticos, ensaístas, editores e editoras, se ocupam, além das obras com potencial para serem inseridas no cânone, com as novas tendências literárias, incluindo os escândalos, já que o posicionamento do autor no campo literário, assim como a autenticidade e a encenação, são processos dinâmicos, em que o “capital simbólico” (*symbolisches Kapital*), no sentido de Pierre Bourdieu, deve ser constantemente reavaliado⁴².

Em *As Regras da Arte* (1996), Pierre Bourdieu propõe um modelo de análise das relações entre o campo literário e o campo do poder, em que a obra literária é tomada como objeto de análise e sistematização. Um dos objetivos do autor na formulação do conceito de campo literário é elevar o status da Sociologia, habitualmente desmerecida como solução interpretativa da criação artística: o autor produz a obra, e ele, por sua vez, é produzido pelo campo literário. Segundo Bourdieu (1996, p. 246-55), a sociedade é composta por vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias. O espaço social é estruturado pela existência de quatro tipos de capital: o capital econômico, o capital cultural, o capital social e o capital simbólico. O capital econômico está ligado a diferentes fatores de produção, como terras e fábricas, além de outros bens materiais. O capital cultural é o conjunto de qualificações intelectuais propiciadas pela educação formal ou transmitidas pela família. O capital social constitui-se do conjunto de relações sociais à disposição de um indivíduo ou de um grupo. Já o capital simbólico é formado pelo conjunto de rituais, como boas maneiras ou protocolo, e está ligado à honra e ao reconhecimento. O conceito de campo

⁴¹ SAID, 2011, p. 46-50.

⁴² DELABAR, 2008, p. 97-8.

traduz a concepção social do autor e é um espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder.

Interesses materiais, como o lucro econômico auferido pela venda de um produto artístico e/ou simbólico, ou o reconhecimento do grande público dependerão da forma de inserção dos atores no campo, com frequência, relacionados a seu capital econômico, seu capital social e seu capital cultural:

Mas, sobretudo, as condições de existência associadas a uma situação elevada por nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos ganhos materiais, ou o sentido da orientação social e a arte de pressentir as novas hierarquias, que apontam na direção dos postos mais expostos da vanguarda e das colocações mais arriscadas, uma vez que antecipam a procura, mas também com grande frequência, mais rendíveis simbolicamente⁴³.

Na sociedade francesa do século XIX, objeto de estudo de Bourdieu, o ambiente era propício à inclusão de mais um ator: o escritor, que busca defender seu espaço e sua soberania, ou seja, a liberdade de criar sem obedecer a regras externas, transformando o espaço literário em seu próprio campo de poder, utilizando-se, para tanto, da matéria de criação de sua obra de arte: a linguagem. Ademais, o mercado literário e artístico que se estabelece nesse período torna possível a criação de um conjunto de profissões propriamente intelectuais, em que o conceito de campo literário é uma possibilidade mais versátil de compreender a engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Vinculado à noção de valor, o mercado define quais obras serão aceitas em seu interior e se sua permanência na memória do sistema literário será duradoura ou não. O papel individual de cada um dos elementos como escritores, leitores, editores, livreiros, críticos, etc. é redimensionado, tornando-os interdependentes⁴⁴.

Relacionado ao estudo da encenação de autores, observamos, em *As regras da arte*, que o campo literário e artístico se coloca em oposição aos valores de um mundo “burguês”, tornando-se um sítio de legitimação da arte e da produção cultural:

Mas a sociedade dos artistas não é somente o laboratório onde se inventa essa arte de viver particularíssima que é o estilo de vida artista, dimensão fundamental da actividade de criação artística. Uma das suas principais funções, e sempre ignorada, todavia, é a de ser para si própria o seu mercado. Proporciona às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não só nas suas obras, mas também na sua existência,

⁴³ BOURDIEU, 1996, p. 299.

⁴⁴ BOURDIEU, 1996, p. 156-7.

concebida ela própria como uma obra de arte, o mais favorável e o mais compreensivo dos acolhimentos; as sanções deste mercado privilegiado, se não se manifestam em moeda sonante e viva, têm como virtude pelo menos garantir uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo pareceria (pareceria para outros grupos) um desafio ao senso comum. A revolução cultural de onde resultou este mundo de pernas para o ar que é o campo literário e artístico só pode triunfar pelo facto de os grandes heresiarcas terem tido a possibilidade de contar, na sua vontade de subversão de todos os princípios de visão e de divisão, senão com o apoio, pelo menos com a *atenção* de todos os que, ao entrarem no universo da arte em vias de se constituir, haviam tacitamente aceito a possibilidade de que nele tudo fosse possível⁴⁵.

Na discussão em torno da busca da autonomia no campo literário, Pierre Bourdieu (1996, p. 303-4) postula que somente o agente que possui um alto grau de liberdade de ação assimilou profunda e adequadamente as regras daquele campo/instituição (o *habitus* ou o capital institucional), e que as conhece e as reconhece. Consequentemente, o *habitus* que ele incorpora em determinados campos, no decorrer de sua vida — ao longo de sua socialização — não o prepara apenas para reproduzir e seguir suas regras, mas o torna apto também a realizar mudanças. Ainda de acordo com Bourdieu (1996, p. 303), os *habitus* “só se realizam efectivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas” e apresentam uma capacidade criadora que possibilita ao agente oferecer respostas e saídas a situações absolutamente imprevisíveis, ou seja, eles não inibem ou controlam completamente a prática criativa do agente, mas permitem justamente que ele exerça sua criatividade e desenvolva seus potenciais, porque foi capaz de internalizá-los, configurando seus hábitos. Em relação à dimensão habitual, a teoria dos campos de Pierre Bourdieu destaca que não apenas o nome do autor classifica os textos, mas que também os textos posicionam o autor no campo e, portanto, contribuem para criar seu *habitus*.

O *habitus* é um conceito central no *Estudo de uma teoria da prática* (1972), de Pierre Bourdieu, e é entendido como “sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações”⁴⁶. O *habitus*, como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas, deve levar em consideração as relações sociais globalizadas e as consequências do avanço tecnológico, além de seu caráter transitório. Como sistema flexível, no mundo contemporâneo, ele é constantemente confrontado por experiências novas e afetado por elas, sendo por isso construído continuamente, havendo uma relação de mão dupla entre *habitus* individual e a estrutura de

⁴⁵ BOURDIEU, 1996, p. 79, grifo do autor.

⁴⁶ BOURDIEU, 1972, p. 13-4.

um campo, que se expressa no comportamento e nas ações dos atores envolvidos. O pertencimento a uma determinada classe social, segundo Bourdieu, tem um importante impacto sobre o *habitus*. Sendo assim, o *habitus* é um instrumento conceitual que tende a produzir sistemas de disposições pelo menos parcialmente semelhantes nos gostos e preferências de grupos e/ou indivíduos resultantes de uma mesma trajetória social e sua realização é possibilitada pela situação em que esses indivíduos se encontram.

Motivados pela disputa por afirmação do autor em um mercado restrito, muitos escritores recorrem à encenação autoral e literária, utilizando, para isso, diversas mídias e formas. No que diz respeito ao papel do autor e à encenação na história da literatura, devemos considerar, por um lado, a questão de sua forma de apresentação, a dimensão do *habitus*, e, por outro lado, a questão da localização dessas práticas de encenação, isto é, a dimensão local. Apesar do crescente interesse no estudo das encenações literárias e de existirem inúmeros trabalhos isolados sobre o tema, não há estudos abrangentes sobre este assunto. Essa carência é surpreendente, “pois os escritores mesmos contribuem conscientemente para a construção de uma determinada imagem pública e para direcionar, através dela, a recepção desta imagem junto ao público”⁴⁷. A “luta pela legitimidade no campo literário”⁴⁸, a concorrida disputa pelo recurso escasso da atenção, é o tema explorado em publicações de Stefan Porombka (2006) e Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser (2011). Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser, em *Encenações autorais (Schriftstellerische Inszenierungen, 2011)*, buscam desmistificar a crença secular que vê o poeta como um ser autônomo, desinteressado de seu “sucesso mundano”, e desenvolvem um modelo heurístico para uma análise de práticas encenatórias, que resultariam da perda em importância do escritor, a partir do século XVIII, como representante ou porta-voz da humanidade, de uma cultura nacional ou seu papel como ator influente na esfera social em geral. Os editores mostram nessa obra como autores de língua alemã, em diferentes épocas, se colocavam em cena, quais as mídias de que se serviam para isso e em quais contextos sociais e culturais eles se encenavam. Esses estudos revidam o postulado do desaparecimento do autor como instância significativa para a interpretação literária, no contexto das teorias da “morte” do autor, de Roland Barthes (1968), e de Michel Foucault (1969), que entende o discurso como fundador do conceito de autor, sendo a análise de texto desvinculada de qualquer intenção do autor ou de outra instância significativa. O número 216 de *Texto e crítica. Revista de Literatura (Text und Kritik. Zeitschrift für*

⁴⁷ [...] da die Schriftsteller selbst sehr bewusst dazu beitragen, in der Öffentlichkeit ein bestimmtes Image aufzubauen und dadurch die Rezeption ihres Selbstverständnisses in der Öffentlichkeit zu steuern. (GRIMM, 2005, p. 1).

⁴⁸ BOURDIEU, 1996, p. 289.

Literatur), de setembro de 2017, é exclusivamente dedicado a artigos sobre Christian Kracht e traz estudos de renomados germanistas como Moritz Baßler, Heinz Drügh, Björn Weyand, Christoph Kleinschmidt, o escritor Daniel Kehlmann e o editor da obra de Kracht, Helge Malchow.

Há trabalhos que focalizam a encenação considerando também elementos externos à obra propriamente dita. Gérard Genette, em *Paratextos (Paratexte, 1989)*, divide esses elementos em duas categorias: o peritexto e o epitexto. Já a publicação *Encenações de autores (Schriftsteller-Inszenierungen, 2008)*, de Gunter Grimm e Christian Schärf, focaliza uma ligação entre autocompreensão poética e imagem autoral e as diversas funções das encenações, reconstituindo uma trajetória de encenação de autores desde a Idade Média, ressaltando a importância desses recursos usados pelo autor como figura pública, mas também para a recepção e a venda de livros.

A tendência de introduzir a vivência pessoal na análise da obra está presente de forma marcante no estudo de Helmut Koopmann sobre Thomas Mann (*Thomas Mann. Studien, statt einer Biographie, 2016*), com o objetivo de esclarecer o que existe nas entrelinhas de seus escritos, contribuindo para uma melhor compreensão de sua obra como um todo. Christine Künzel e Jörg Schönert, na obra *Autorencenações. Autoria e obra literária no contexto das mídias (Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien)*, uma publicação de 2007, refletem sobre a posição do autor, sobretudo no âmbito comercial e social, enfatizando a teatralidade e a inclusão do corpo na autoestilização e na autoencenação⁴⁹. Para antecipar mal-entendidos, Künzel (2007, p. 10-11) ressalta que, mesmo que o autor deva ser visto num primeiro momento como pessoa “física”, não se trata de entender o corpo em um sentido materialista-essencialista como um “corpo natural” anatômico pré-discursivo, mas como um corpo elaborado performativa e discursivamente, considerando que a sua presença apenas faz sentido quando está recoberto de representações. Por outro lado, percebe-se um interesse crescente no que se refere ao texto a partir da vida real ou imaginada de seu escritor, sendo uma tendência na literatura das últimas décadas a autoficção, que mescla ficção e autobiografia, em que o autor aparece como aquele que “finge e finge a si mesmo”⁵⁰.

Apesar do esforço de entender o autor como uma figura artificial, cujo nome indica apenas algo que produz uma unidade para textos heterogêneos, não deve ser esquecido que também se trata de pessoas reais. O artista não é identificado apenas em obras, mas também

⁴⁹ KÜNZEL/SCHÖNERT, 2007, p. 10.

⁵⁰ [...] der fingiert und sich selbst fingiert. (WAGNER-EGELHAAF, 2013, p. 7-9).

em suas aparições, que obedecem às regras de um jogo, adaptado ao contexto da época. As encenações, não raro, se expandem para outras formas artísticas, além daquela de origem, e passam a incluir outras formas de expressão como moda, propaganda e intervenções sociais, distinguindo-as do campo autobiográfico. Ademais, através das estratégias de autoencenação, acentua-se o momento da teatralidade e da performatividade, que inclui a superfície do corpo. Essa questão é problemática, na medida em que, com a engrenagem formada pelo marketing e pela moda, o interesse pela aparência externa aumenta. O conceito de autor, portanto, deve incluir o corpo, ou sua estilização, em suas práticas encenatórias, embora em debates relacionados às encenações de autores e às autoencenações, frequentemente, a performance corporal dos autores e sua relevância para as autorepresentações sejam esquecidas.

Com o objetivo de não se dar a conhecer, verificamos que, com frequência, a encenação é ao mesmo tempo uma estilização do autor. Como estilização no sentido do dicionário entende-se a adaptação de uma figura a um determinado estilo ou uma redução abstrata de um modelo, mas facilmente identificável e de fácil reprodução. Além disso, na estilização, há uma supervalorização ou um desmerecimento de fatos reais, através da consciente sobreformação da vida e uma expressiva distinção em contraste com o cotidiano. Embora os termos estilização e encenação sejam usados de forma concomitante e, às vezes, sejam intercambiáveis, a estilização seria a criação de um estilo, uma marca, uma forma de apresentação específica, peculiar e particular.

O crescente interesse em autoencenações se deve muito às “poses provocativas” dos protagonistas da recente cena da literatura pop. Eles agem como *popstars*, que se caracterizam pelo fato de “os limites entre a realidade e o papel, entre sua existência empírica e sua atividade artística tornarem-se permeáveis ou parecerem permeáveis”⁵¹, comportando-se fora de seus papéis, muitas vezes, de forma rebelde e irônica. Com frequência, esses autores levam ao extremo a apresentação externa, o comportamento e seus efeitos, com reflexos em sua criação literária, confundindo muitas vezes a imagem do autor com a obra. A realidade se transforma em um palco, e as pessoas encenam fotos para as mídias sociais, mudando até o comportamento diante de uma câmera. Elas se refugiam em mundos virtuais, apostam em uma realidade encenada, em um jogo de papéis, de clichês e de relações de poder.

Neste trabalho, concebemos o termo “encenação” partindo da ideia de que o texto literário é usado pelo autor para legitimar-se no campo literário, pois, atualmente, a questão que se coloca não é mais se o autor *se* encena, mas *como* ocorre essa encenação. Nas últimas

⁵¹ [...] dass die Grenzen zwischen Realität und Rolle, zwischen ihrem empirischen Dasein und ihrer künstlerischen Tätigkeit durchlässig werden oder durchlässig erscheinen. (SCHMIEDT, 2008, p. 66).

décadas, percebe-se um interesse crescente no que se refere ao texto a partir da vida real ou imaginada do escritor. Muitas vezes associada a algum escândalo, previsto e provocado estrategicamente para chamar a atenção, a autoencenação é expressa por meio de sinais externos, como vestimenta, corte de cabelo, maquiagem e acessórios. Conectadas a fatores de criação de imagem e de fundo econômico, essas encenações influenciam o mercado da literatura.

As ficções refletem, acima de tudo, as condições e a época em que surgiram e a imagem que os autores buscaram formar junto à crítica e aos leitores. Nossa abordagem busca demonstrar que houve, no sistema literário, um dinamismo que envolve conceituações variadas do autor e que a encenação autoral sempre foi um elemento inerente ao campo artístico, que apenas se reconfigurou conforme as mudanças sociais e mediais, independentemente das inovações estéticas. Verificamos que a própria ficção se desmistifica, mostrando a ligação entre a arte e o interesse no mercado, despedindo-se da ideia da “arte como vocação”, que se revela como discurso encenado, como observamos na obra literária de Christian Kracht.

Este trabalho de investigação se propõe a compreender o processo da encenação do autor Christian Kracht, a partir de seus três primeiros romances: *Faserland*, 1979 e *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, denominados “Tríptico” (*Triptychon*), e de *Imperium*, como obra de ressonância das anteriores. Todos os romances tratam de viagens, e há um diálogo entre eles, com destaque para temas centrais, como guerras e terrorismo, totalitarismos, utopias e um conjunto de referências, muitas vezes ambíguas, sem que o autor tome um posicionamento.

Outra questão a ser analisada é a autoencenação autoral em uma perspectiva histórica, considerando a cultura e as mídias que os escritores tinham à sua disposição, com vistas a melhorar sua imagem como figura pública e como estratégias para incrementar a venda de seus livros. Sabemos que desde a Antiguidade há uma consciência sobre autoria, e a encenação de escritores pode ser encontrada em autores anteriores ao surgimento do assim denominado “mercado literário”, nos séculos XVIII e XIX. No sentido de fazer uma contextualização da obra de Kracht, questionamos como ocorreram as transformações do conceito e quais as diferentes funções do autor através dos séculos; retomamos a discussão sobre o “retorno do autor”, relacionado à ideia das autoencenações, observando os rituais criados pelos autores; e examinamos quais as expectativas e quais as estratégias empregadas

para a criação da imagem que será difundida junto ao público. Verificamos que ao repertório de formas de encenação, nas últimas décadas, com o uso de novas mídias, foram aplicadas estratégias de venda e de marketing inovadoras e muito bem-sucedidas sobre textos da considerada alta literatura, como vamos demonstrar, a partir dos exemplos de Karl May, Thomas Mann, Rolf Dieter Brinkmann e Christian Kracht.

Desde o final dos anos 1960, há uma literatura orientada no pop cultural na Alemanha, com destaque para o autor Rolf Dieter Brinkmann. Na década de 1990, esse estilo literário retornou e representou um grande sucesso de jovens autores em língua alemã, iniciando com a publicação de *Faserland* de Christian Kracht, em 1995. Eventualmente avaliada de forma negativa, essa literatura se caracterizava por tratar de uma contemporaneidade marcada pela superficialidade, pela citação de marcas, pela presença das mídias e pela música pop. O pertencimento de Kracht a este estilo provocou uma controvérsia, alimentada pelo próprio autor. Apesar dessas ressalvas, segundo Christoph Kleinschmidt (2017, p. 34), *Faserland* já se tornou um clássico da literatura contemporânea e já possui obras de interpretação (*Lektüreschlüssel*) como só os livros pertencentes ao cânone costumam ter. O fim do pop literário foi anunciado apenas alguns anos depois de seu início, com o romance *1979*, também de autoria de Kracht. Buscamos apresentar subsídios para a classificação dos textos de Kracht como sendo literatura pop ou não, além de abordar a questão se a literatura pop era apenas uma maneira de chamar a atenção, com o intuito de aumentar a popularidade do autor e como estratégia de venda dos livros. Avaliamos também se a apresentação do autor como dândi, com posturas aparentemente inconsequentes e politicamente incorretas, são apenas parte de sua encenação.

Verificamos até que ponto é legítima a afirmação de os romances que formam o *Tríptico* serem uma preparação para *Imperium*, e este ser a continuidade daqueles, observando as diferenças entre o estilo narrativo e demais características que divergem dos romances anteriores. Além de analisar a estrutura do romance, que abre a possibilidade de se tratar do roteiro de um filme, estudaremos como Kracht se apropria de elementos de outras obras, através de uma intertextualidade transparente, em um jogo irônico, que intencionalmente confunde ficção e realidade. Ademais, observamos que os romances de Kracht, tematizando a Alemanha e o fascismo, são perpassados pela música, o nojo, a política e o desaparecimento, bem como o pensamento colonial, que tem destaque em *Imperium*.

Buscamos também entender a relevância da autoencenação, que desde *Faserland* faz parte da performance de Christian Kracht na cena literária, colocando, de um lado, a obra literária e os acessórios que acompanham esses textos, e de outro lado, a pessoa do autor e de

que forma ela contribui para a formação de sua imagem, considerando os paratextos, como título, prólogo e fotos, bem como elementos “fora do livro”, com destaque para comentários, troca de correspondência e declarações em entrevistas. Aqui incluímos a teatralidade na apresentação do autor e buscamos esclarecer como se justifica o interesse crescente na relação entre o texto e a vida real ou imaginada do autor, muitas vezes associada a algum escândalo para chamar a atenção. Analisamos também como a polêmica em torno de Kracht e de sua obra contribuiu para a grande repercussão de *Imperium* nas mídias à época de seu lançamento.

Um dos aspectos centrais da encenação de Christian Kracht é sua presença massiva nas mídias, especialmente na internet, que lhe permite, simultaneamente, posicionar-se no meio literário e aumentar o mistério em torno de sua figura. As inserções de Kracht na internet, seja no *facebook*, na *wikipedia* ou em outras páginas, além de entrevistas e leituras de autor, podem ser consideradas intencionais, para reforçar o efeito de um distanciamento irônico e como parte de sua figuração de autor. Assim, verificamos que cada aparição do autor em público é uma encenação, embora ele busque acrescentar a suas encenações um “efeito de autenticidade”.

A obra de Christian Kracht, no início incompreendida e bastante criticada, atualmente é reconhecida por grande parte da crítica e dos germanistas, e é considerada uma das mais complexas realizações literárias em língua alemã da atualidade⁵². Além dos artigos *Fantasia de aniquilamento: os romances Faserland e 1979 de Christian Kracht (Fantasien der Auslöschung: Christian Krachts Romane Faserland und 1979)*, de Christine Lehmann, de 2005, *Imperium (2012) de Christian Kracht e a questão da auto(r)encenação*, de autoria de Michael Korfmann, *Vazio e fastio em Faserland, de Christian Kracht*, de Daniel Bonomo, estes de 2014, e *A imagem da Ásia em Der gelbe Bleistift, de Christian Kracht (2015)*, de nossa autoria, todos publicados pela revista *Pandaemonium Germanicum*, não temos trabalhos sobre a obra de Christian Kracht no Brasil.

Em língua alemã, principalmente na Alemanha, há uma grande discussão em torno da obra e do nome de Christian Kracht, em uma profusão de artigos e resenhas e vasta edição de livros, bem como em algumas entrevistas em programas de televisão. Desde o lançamento de *Faserland* até 2001, a maioria das publicações fazia referência especialmente a Kracht no

⁵² LORENZ, 2014, p. 86.

contexto da literatura pop; a partir daquele ano, destacam-se análises de sua obra sob um enfoque mais amplo. Inúmeros destes textos estão compilados no volume *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, editado por Johannes Birgfeld e Claude Conter (2009), que, no seu conjunto, oferecem uma visão bastante detalhada sobre sua obra, sua estética, fazendo alusão a paralelos entre o autor e o narrador em suas obras, à maneira de vestir, de falar e de se apresentar na mídia, destacando o papel da autoencenação.

Uma bibliografia comentando as críticas e os artigos publicados sobre Kracht foi publicada em 2014, em uma tentativa de obter uma resposta para a pergunta “O que quer Christian Kracht?”⁵³, que é uma questão que já se coloca desde as primeiras publicações do autor. Mesmo com 170 tentativas de resposta à pergunta acima, Matthias Lorenz conclui que é impossível definir sua figura de autor ou encaixá-lo em qualquer categoria literária. Para discutir com exclusividade a obra de Kracht, aconteceu, entre os dias 13 e 15 de outubro de 2016, um seminário, *Para além do desconforto: Christian Kracht revisitado (Jenseits des Unbehagens: Christian Kracht revisited)*, organizado pelos professores Matthias N. Lorenz e Christine Riniker, na Universidade de Berna, do qual participaram, entre outros, os germanistas Immanuel Nover, Till Huber e Innokentij Kreknin⁵⁴.

Por ocasião do lançamento de *Imperium*, em fevereiro de 2012, foi publicado um extenso artigo — *O método Kracht (Die Methode Kracht)* — na renomada revista semanal *Der Spiegel*, no qual Georg Diez analisa o romance, argumentando a partir de referências à obra anterior de Kracht, e acusa o autor de ser adepto da ideologia fascista e de assumir posições políticas de direita. Considerando o flerte de Christian Kracht com sistemas totalitários, algumas afirmações de Georg Diez em seu artigo podem ser justificadas pela correspondência entre Kracht e o americano David Woodard em *Five Years*, em que comentam a visita de ambos à Colônia Alemã no Paraguai, Nueva Germania, fundada por Bernhard Foerster e Elisabeth Nietzsche — irmã de Friedrich Nietzsche — no ano de 1886. A alusão à Alemanha no século XX como uma potência mundial, feita em *Imperium*, também pode ser colocada como um argumento possível neste contexto. Apesar desses indícios, Johannes Birgfeld considera que o interesse de Kracht pela colônia Nueva Germania teria sido um preparativo para a publicação de sua troca de e-mails com o músico e artista performático norte-americano Woodard e seu flerte com o ditador da Coreia do Norte, Kim Jong Il. Na visão de Johannes Birgfeld e Claude Conter, que redigiram o prefácio de *Five Years* (2011), o

⁵³ LORENZ, 2014, p. 7.

⁵⁴ Disponível em: <<https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/147083/konf-jenseits-des-unbehagens-christian-kracht-revisited-bern-13>>. Acesso em: 13 out. 2016.

instigante e interessante dessa correspondência se limita ao ato da leitura em si, observando o texto como um fato literário estética e intelectualmente desafiador: “A troca de cartas não contém verdades a serem desvendadas. *Como documento*, ela é oca”⁵⁵, refutando os argumentos de Georg Diez.

À dimensão autoral de autoencenação artística, atualmente, pertence a questão da pose, da provocação e da busca por afirmação, havendo uma continuidade entre a obra artística e a existência como autor. Para Matthias Lorenz, (2014, p. 9) a estratégia de Kracht de não se dar a conhecer, por antecipação, derrota qualquer crítico ou teórico de literatura, pois a “ficcionalização de sua própria pessoa” (*Fiktionalisierung der eigenen Person*) é uma estratégia consciente de se furta à mídia: “Sua figura de autor comunica de forma assimétrica, através de suas poses ela nunca é apreensível e pode ininterruptamente dar a entender que tudo pode ser instantaneamente rompido, ser apenas citado e que não era *isso* que ele quis dizer”⁵⁶, desenvolvendo um jogo de referências na autoconstrução e desconstrução da figura do autor, deixando muitas vezes a dúvida se suas declarações são confissões, ironias ou provocações. Nas diversas formas em que se apresenta, sejam entrevistas, reportagens ou ensaios, faz parte de seu jogo desaparecer, de preferência para a Ásia. Apesar de negar veementemente a unidade de autor, narrador e personagem, a relação entre os protagonistas dos livros de Kracht e o próprio autor é ambígua, e tanto a apresentação pessoal quanto a obra sempre estiveram atreladas a estratégias de autoencenação e autoestilização.

Primeiramente, será feita a introdução e a contextualização do autor Christian Kracht, apresentando os aspectos teóricos e a fortuna crítica a ele relacionados, enfatizando sua encenação, sua figura de dândi e de “esnobe”. Obras fundamentais sobre esta temática são a compilação editada por Johannes Birgfeld e Claude D. Conter *Christian Kracht. Sobre a vida e a obra*. (*Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, 2009) e os textos editados por Hubert Winkels, *Christian Kracht encontra Wilhelm Raabe. A discussão em torno de Imperium e o Prêmio Literário Wilhelm Raabe 2012* (*Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die*

⁵⁵ Der Briefwechsel enthält keine zu entbergende Wahrheiten. Er ist *als Dokument* hohl. (BIRGFELD/CONTER, em KRACHT/WOODARD, 2011, p. VIII, grifo dos autores).

⁵⁶ Seine Autorfigur kommuniziert asymmetrisch, durch ihre Posen ist sie nie fassbar und kann sich stets darüber entziehen, dass ja alles augenzwinkernd gebrochen, zitiert und *so* nicht gemeint war. (LORENZ, 2014, p. 9, grifo do autor).

Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012 (2013)⁵⁷, além de textos sobre performance e teatralização de Erika-Fischer Lichte.

Em um segundo momento, analisaremos a encenação em uma perspectiva da história da literatura, citando alguns exemplos de escritores e como eles se apresentavam, como Martinho Lutero, Karl May, Thomas Mann e Rolf Dieter Brinkmann, para demonstrar que a autoencenação não é um fenômeno recente na literatura. As obras teóricas básicas aqui serão *Práticas encenatórias de escritores — tipologia e história (Schriftstellerische Inszenierungspraktiken — Typologie und Geschichte*, 2011), editada por Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser, e *Encenações de escritores (Schriftstellerische Inszenierungen*, 2008), editada por Gunter E. Grimm e Christian Schärf.

A seguir, serão analisadas as obras *Faserland, 1979* e *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, denominadas *Tríptico (Triptychon)*, que, conforme os estudos de Heinz Drügh (2007), Stefan Hermes (2011) e Johannes Birgfeld (2012), por exemplo, apresentam características semelhantes, como o desaparecimento (*Verschwinden*), o final aberto, o nojo (*Ekel*), semelhanças entre os personagens e até características coloniais, que podem ser consideradas uma “preparação” para *Imperium*. Material importante para essa análise oferecem os artigos publicados na obra *Dândis depressivos (Depressive Dandys*, 2009), editada por Alexandra Tacke e Björn Weyand; *O romance pop alemão. Os novos arquivistas (Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, 2005), de Moritz Baßler; e *Poética da superfície. A literatura pop em língua alemã dos anos 1990 (Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre* (2011), editada por Olaf Grabienski, Till Huber e Jan-Noël Thon.

Especificamente em relação a *Imperium*, analisaremos a estrutura do romance e em quais aspectos ele é semelhante ou destoante das outras obras de Kracht. Igualmente verificaremos: como os acontecimentos históricos são incorporados ao romance; as inúmeras referências a outras obras e as mudanças feitas pelo autor; os possíveis motivos da grande repercussão que *Imperium* teve na mídia na Alemanha; as numerosas interpretações e associações possíveis, tendo em vista a incerteza e as passagens dúbias que, propositalmente,

⁵⁷ Crítico de seu tempo, Wilhelm Raabe, na obra *Zum wilden Mann*, evoca o discurso sobre violência de forma genérica no Estado alemão e no Estado brasileiro. É uma obra que tem como temática a civilização europeia, que foi exportada para o Terceiro Mundo, mostrando que, dos dois lados do Atlântico, emprega-se a violência para manter o poder. Tendo como pano de fundo o colonialismo e o exotismo, na obra, o personagem “selvagem” tem conhecimento da natureza, aparece e desaparece, evita cidades e se instala em lugares onde ninguém o conhece. Como August Engelhardt, o “homem selvagem” deixa a Alemanha e a cultura europeia para trás, transformando-se em canibal e acaba na ruína. Além da outorga do prêmio com o nome de Raabe, através desse exemplo, se justifica o título da obra *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*, que compila os principais artigos sobre *Imperium* até 2013.

o autor colocou na obra; o autor rebelde, suas poses provocativas e o desaparecimento. A análise dos personagens criados por Kracht e o que eles representam oferece subsídios importantes para este estudo, levando em consideração as inúmeras referências explícitas ou apenas insinuadas, por exemplo, a outras obras literárias, incluindo histórias em quadrinhos, ou à música pop.

As características de época apresentadas principalmente pelo personagem August Engelhardt e a forma como ele representa a Alemanha do início do século XX constituem outro aspecto importante para a análise de *Imperium*. Será trabalhada também a questão do “império tardio” e o que ela representou no pensamento político da época, já que ela está muito presente nas entrelinhas do romance, refletida nos posicionamentos de Engelhardt em relação aos nativos, em sua nudez, no vegetarianismo. A teoria aqui será baseada em *O retrato de Christian Kracht (Das Bildnis des Christian Kracht, 2014)*, de David Fischer, e em *Paratextos (1987)*, de Gérard Genette. Nesse contexto, será aprofundada a discussão em torno de Kracht como defensor das ideias de ‘direita’ e a acusação de ‘fascista’, a partir do artigo de Georg Diez, *O método Kracht (Die Methode Kracht, 2012)*, além de obras sobre a história da Alemanha do período em que se passa o romance.

Nas considerações finais, faremos uma análise detalhada da apresentação e das intervenções de Christian Kracht nas mídias, especialmente na internet, como plataforma de encenação. Além disso, mostraremos como sua estratégia de encenação está presente tanto nas obras como nas aparições na mídia, possibilitando que se observe uma relação entre elas.

A estrutura do trabalho consiste em sete capítulos. Iniciamos a tese com a apresentação de Christian Kracht e o conceito de encenação, que acompanha a discussão sobre autoria no decorrer da história da literatura. Para a abordagem teórica de “encenação”, na literatura, trazemos alguns esclarecimentos introdutórios sobre esse conceito. Após estas observações, no segundo capítulo, tratamos a respeito da “morte” do autor e do retorno do autor às discussões literárias, especialmente nas últimas décadas.

No terceiro capítulo, mostramos que encenações de autores não são novidade do século XX ou XXI, mas já se encontram em autores ao longo dos séculos, e refletem as condições e a época em que surgiram e a imagem que os autores buscam formar junto à crítica e aos leitores. Este capítulo é dedicado ao estudo da história da encenação literária, desde a Idade

Média, passando pela Renascença, o início da Modernidade, com a formação e a consolidação do “mercado literário”, até o século XX, mostrando características deduzidas a partir de exemplos de autores. São apresentados os exemplos de Johannes Meyer e seus escritos para as “irmãs” dos conventos dominicanos; Martinho Lutero, e seus diferentes papéis; Karl May, com a fusão entre autor e narrador, e o caso de Thomas Mann, que se tornou, como autor, representante da nação alemã em um período histórico marcante para a Alemanha, a primeira metade do século XX.

Após essa visão histórica sobre encenações autorais, no quarto capítulo, abordamos a questão no contexto da literatura em língua alemã na contemporaneidade, na qual se destaca a literatura pop, a partir dos anos 1960, que tem na figura de Rolf Dieter Brinkmann um de seus expoentes. Depois deste olhar para as raízes das encenações autorais mais atuais, a tese ocupa-se mais detalhadamente com a figura de Christian Kracht.

No quinto capítulo, discutimos a questão em torno de Kracht e sua autoencenação autoral e textual, que são responsáveis por parte da repercussão que o autor alcança na mídia e que contribuem para a venda de seus livros. Conjuntamente, abordamos as obras denominadas *Tríptico*, suas características comuns e como elas se colocam em relação a *Imperium*.

No capítulo seis, apresentamos um estudo mais aprofundado do romance *Imperium*. Iniciamos, em 6.1, com um resumo do romance, lançado em 2012, que narra a história de August Engelhardt (1875-1919). Analisamos também a possibilidade de a história contada no livro ser o roteiro de um filme, bem como a legitimidade dos motivos do grande eco que *Imperium* teve na mídia na Alemanha, especialmente a questão em torno de Kracht como defensor das ideias de “direita” e a acusação de ser “fascista”. Depois, em 6.2, tratamos da estrutura do romance e buscamos elencar os aspectos em que ele se assemelha ou em que destoa das outras obras de Christian Kracht, verificando se é legítimo considerá-lo como continuação do *Tríptico* ou não. Ademais, analisamos o romance a partir dos elementos que Gérard Genette apresentou em sua teoria dos *Paratextos* (1989).

O capítulo sete apresenta as considerações finais da pesquisa, em uma visão abrangente da encenação de Christian Kracht e está dividido em dois subcapítulos.

2 A “MORTE” E O RETORNO DO AUTOR ÀS DISCUSSÕES LITERÁRIAS

Poucos conceitos da literatura motivaram tantas discussões como o de autor, pois ele “é, no dia a dia da nossa cultura, a grandeza mais importante para acomodar expressões literárias em contextos, de forma que se tornem compreensíveis e relevantes para a ação”⁵⁸. Na história das disciplinas ligadas à teoria da literatura, há uma série de concepções centradas no autor e, no contexto da literatura fora da academia, ele sempre esteve presente. Contudo, para o estudo de textos literários, encontra-se pouco apoio metodológico nas teorias de interpretação e o pressuposto de que o autor seria relevante para a explicação de seus textos foi questionado nas últimas décadas, a partir de diferentes posicionamentos teóricos. A mais radical negação do autor foi a do francês Roland Barthes, no final dos anos 1960, que, em *A morte do autor*, apela por sua retirada da interpretação dos textos, tornando ilegítimos os argumentos que mostravam a importância de sua existência no discurso da teoria literária.

Depois da publicação do texto de Barthes, o fundamento narratológico de separar autor, narrador e personagens foi aceito por muito tempo e considerava que o autor como instituição estava morto. Com o apelo de Barthes por uma interpretação exclusivamente textual, o autor perdeu sua autoridade sobre o texto, porque cada leitor produz o sentido do texto, independentemente de quem é o autor. A leitura, como produtora de sentido, passa a ser o centro do processo, decretando a liberdade do leitor e a destituição do autor como autoridade de interpretação. Do ponto de vista de Barthes, em um texto, nada acontece além da própria linguagem, à qual o autor empresta somente uma voz. E seus acessórios como vestuário, proveniência, moda ou discursos estariam obsoletos e deveriam ser descartados.

Com o desenvolvimento dessa nova forma de leitura, baseada exclusivamente no texto, o postulado de Barthes deixa sem resposta a questão do que concretamente se deve entender como sendo um autor, já que tematiza apenas de forma condicionada o seu papel. Apesar de encerrar seu texto afirmando que “o nascimento do leitor deve ser pago com a morte do autor”⁵⁹, isto não significa uma campanha contra os escritores, mas deve ser entendido como uma crítica à compreensão de textos literários a partir da biografia do autor, assim como a relevância do autor empírico como instância de significado de um texto.

Nas últimas décadas, observamos um crescente interesse na constelação entre autor, autoria, representações de autoria de imagem e texto, em cujo conceito estão unificados fatores jurídicos, econômicos e de produção estética. A partir do ensaio de Michel Foucault *O*

⁵⁸ [Der Autor] ist im Alltag unserer Kultur die wichtigste Größe, um literarische Äußerungen so in Kontexte einzubetten, dass sie verstehbar sind und handlungsrelevant werden können. (JANNIDIS *et al.*, 2000, p. 7).

⁵⁹ Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*. (BARTHES, 2000, p. 193, grifo do autor).

que é um autor? (*Was ist ein Autor?*, 1969), o conceito de autor no sentido moderno incluiu a reflexão sobre as práticas de escrita contemporâneas, conduzindo a instância do autor individual a uma função discursiva. Diferentemente do postulado de Barthes, que deve ser entendido como uma crítica à compreensão de textos literários derivada da biografia do autor, Foucault atribui ao autor uma posição de exceção no discurso literário, discutindo os mecanismos de efeitos do nome do autor, a função do autor e o autor como fundador do discurso sob diferentes pontos de vista. Além de criar uma relação de textos entre si, o nome do autor teria a função de caracterizar uma determinada forma de ser do discurso e poder-lhe-iam ser atribuídos discursos escritos por ele.

No modelo introduzido por Michel Foucault sobre a função do autor, este não corresponde ao autor empírico, mas é considerado o fundador da discursividade em relação a um livro ou outro tipo de texto. Nesse caso, a função do autor não é idêntica à pessoa do autor, mas é deduzida a partir de sua obra e de suas aparições (públicas), sendo utilizada, na prática de interpretação atual e na teoria da literatura, para a contextualização de uma obra literária. Foucault (2000, p. 210) não discute a relevância do nome do autor para determinados discursos culturais, mas atribui a ele, especialmente à sua *fonction classificatoire*, uma importância central no discurso literário e faz uma distinção entre um nome próprio de um autor e de um nome próprio comum:

O nome do autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento passível de substituição por um pronome e assim por diante); ele desempenha um determinado papel em relação a um discurso: ele possui função classificatória; com um tal nome, se pode agrupar certo número de textos, limitá-los, excluir alguns, confrontá-los com outros. Além disso, ele cria uma relação dos textos entre si⁶⁰.

O que determina um indivíduo como autor é o resultado de uma operação complexa. Independentemente de seu próprio valor, o nome de um autor pode ser posicionado no campo literário em relação a outros, já que seu princípio de construção se assemelha ou corresponde a uma ou a outra série, agrupando textos que não precisam ser necessariamente do mesmo autor. Assim, o autor é “o princípio de uma certa unidade da escrita”⁶¹, já que todas as

⁶⁰ Ein Autorname ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs (der Subjekt oder Ergänzung sein kann, die von einem Pronomen ersetzt werden kann, usw.); er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander. (FOUCAULT, 2000, p. 210).

⁶¹ [...] das Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens. (FOUCAULT, 2000, p. 215).

diferenças podem ser, pelo menos, reduzidas e pode-se, com o auxílio do autor, solucionar contradições e interligar elementos, aparentemente, inconciliáveis.

A análise poderia desvelar ainda outros traços característicos da função autor, mas Foucault (2000, p. 217-8) se atém a quatro, resumidas da seguinte forma: a função autor está atrelada ao sistema jurídico e estatal que inclui, determina e expressa a totalidade dos discursos; ela não aparenta ser unitária e homogênea para todos os discursos em todos os tempos e em todas as formas culturais; ela não pode ser definida como se se atribuísse espontaneamente um discurso a um produtor, pois para isso é necessária uma série específica e complicada de operações; ela não remete simplesmente a um indivíduo real, mas pode, ao mesmo tempo, dar espaço a vários egos em várias posições-sujeito, que podem ser ocupadas por diferentes grupos de indivíduos.

Afastando sua análise do posicionamento de Michel Foucault, do autor como função desmaterializada e de efeito apenas discursivo, Gérard Genette insere elementos exteriores ao texto, expande o olhar àqueles campos que ele incorporou em sua teoria dos *Paratextos* (*Paratexte*, 1989) e analisa o nome do autor (assim como o título, o prefácio, a dedicatória e o mote) como paratextos no sentido restrito, como peças textuais que envolvem o texto principal. Mesmo estando em uma relação próxima e complexa com o texto, o autor de nenhuma maneira é parte dele, representando outro nível no conjunto do texto, que caracteriza a obra (ou o livro) como um todo, e seu nome “dirige a leitura do texto principal, eventualmente informa — de forma bastante reduzida — sobre o lugar do texto no discurso, sobre o criador ou o que detém os direitos autorais, mas também sobre o autor empírico ou uma determinada imagem dele”⁶².

Para Gérard Genette, o campo da teoria narrativa exclui o autor real, mas inclui o autor implícito. O autor implícito é tudo aquilo o que o texto comunica sobre o autor, e não deveria ser negligenciado pelo leitor ou estudioso, podendo sua imagem depender apenas de dois fatores, que estão ligados à sua produção ou à sua recepção. A competência linguística e narrativa do leitor é fundamental, pois um texto que pretenda ser lido pressupõe essa capacidade. Um leitor incompetente ou ignorante, com base no texto, pode construir uma imagem bastante equivocada do autor, atribuindo a ele características ou vivências que se

⁶² (Der Autorname) steuert die Lektüre des Haupttextes, er informiert gegebenenfalls — prägnant verkürzt — über den Ort des Textes im Diskurs, über den Urheber oder den Besitzer der Urheberrechte, aber auch über den empirischen Autor oder ein bestimmtes Bild desselben. (NIEFANGER, 2002, p. 525).

referem ao personagem criado por ele: “Para evitar equívocos individuais de interpretação, temos que, por motivos metodológicos, pressupor no leitor uma perfeita competência”⁶³.

A teoria de interpretação de Umberto Eco é baseada em um modelo de comunicação, no qual o autor empírico é o criador do texto, mas o texto, depois de sua criação, é autônomo, podendo haver grandes discrepâncias entre a intenção do autor empírico e a intenção do texto. Quando um texto se torna autônomo, quando, portanto, ele não busca atingir um, mas muitos leitores, o autor sabe que a interpretação referir-se-á muito menos a suas intenções pessoais do que a uma estratégia de interação complexa, que inclui o leitor com sua competência linguística, um tesouro social. A expressão “tesouro social”, para Eco, não significa apenas “uma dada língua e sua gramática, mas também a completa enciclopédia ativada em suas formas de expressão: suas convenções culturais e toda a história de interpretações dadas por numerosos textos, incluindo aquele de que se trata naquele momento”⁶⁴.

Ainda segundo Umberto Eco (2000, p. 290-1), a intenção do texto visa a um leitor exemplar que faz suposições sobre ele, o que não quer dizer que o texto possui apenas um único significado, pois pode até ser tarefa do leitor exemplar produzir uma infinidade de significações para o texto. O leitor exemplar, ao qual o texto se dirige, é inversamente relacionado ao autor exemplar. O autor exemplar, de forma alguma idêntico ao autor empírico, concorda com a intenção do texto. A diferença entre a intenção do autor empírico e do exemplar é aquela da intenção de uma pessoa real e da intenção linguística, e como essa se reflete na estratégia explícita de texto.

Além dos citados acima, outros teóricos da literatura discutem sobre o significado que deve ser atribuído à vida de um autor para a compreensão de suas obras. Stephan Porombka (2006, p. 228) refere-se ao autor conectado a suas práticas encenatórias, e parte do pressuposto de que a “época da inocência” (*Zeitalter der Unschuld*) talvez tenha acabado para sempre, ou, até, nunca tenha existido. Citando Stefan George, Bertolt Brecht e Thomas Mann, Porombka utiliza um método de análise pelo qual se observam autores e textos desde a perspectiva do marketing e da economia de atenção, usados como justificava para sua encenação, destacando que aqueles leitores que dispõem de suficiente competência midiática distinguem a imagem verdadeira do autor da imagem criada por ele. Ainda segundo Porombka (2006, p. 225-7), o método de aproximação empregado na análise de autoria, em

⁶³ Um solche individuellen Fehldeutungen auszuschließen, müssen wir beim Leser also aus methodischen Erwägungen eine perfekte Kompetenz voraussetzen. (GENETTE, 2000, p. 237; 244-5).

⁶⁴ [Unter ‘sozialem Schatz’ verstehe ich nicht nur] eine gegebene Sprache und deren Grammatik, sondern auch die gesamte in ihren Ausdrucksformen aktivierte Enzyklopädie: ihre kulturellen Konventionen und die ganze Geschichte gegebener Interpretationen zahlreicher Texte, einschließlich des gerade rezipierten. (ECO, 2000, p. 279).

especial nos últimos anos, profana fundamentalmente a imagem idealizada dos autores, o que quer dizer que se consideram todas as atividades discursivas sob o ponto de vista das estratégias para chamar a atenção, que lutam constantemente com um mercado midiático restrito, de complexidade diferenciada, volúvel, absolutamente saturado. Ao fazer isso, surgem imagens e modelos de comportamento,

que são significativamente mais frios (ou também: *cooler*) do que aqueles, que ainda são transmitidos nos textos e na teoria literária, nos quais se olha com um olhar morno para o artista e sua arte é posta como a expressão de um ímpeto interno, de uma situação existencial de necessidade, de uma crise de sentido metafísica, ou é entendido como um desafio intelectual, que é melhor entendido a partir de si mesmo⁶⁵.

Assim, vemos que as encenações devem ser entendidas como atos intencionais protagonizados pelo autor e, conseqüentemente, cada aparição de um autor em público seria uma encenação. Com ou sem o uso das mídias, no mercado literário, criaram-se um grande número de autores talentosos e sensíveis ao público, que justificam questionamentos tão amplos quanto complexos, mesclando elementos que oscilam entre a vida e a encenação. É difícil determinar os efeitos e possibilidades que essa encenação oferece ao leitor como identificação para a interpretação. Nas diferentes mídias, as práticas de determinadas formas de encenação dos autores podem assumir uma dimensão tal que a vida se transforma em romance, e isto com muito maior autenticidade do que um texto ficcional poderia sê-lo, de maneira que

para os processos de encenação e estilização dessas mídias, o texto literário é um material dificilmente aproveitável (mesmo sendo ele o produto a ser comercializado). Daí resulta que ele é desalojado pelo material biográfico, que, afinal, pode remeter ao realmente autêntico, à vida vivida — com os conhecidos e oportunamente até (mesmo quando é parte da autoencenação) resultados lamentados⁶⁶.

⁶⁵ [...] die wesentlich kühler (oder auch: *cooler*) sind als jene, die immer noch in literaturwissenschaftlichen Texten überliefert werden, in denen warm auf den Künstler geschaut wird und seine Kunst als Ausdruck eines inneren Drangs, einer existentiellen Notsituation, einer metaphysischen Sinnkrise oder einer intellektuellen Herausforderung verstanden wird, die sich am besten aus sich selbst heraus verstehen lässt. (POROMBKA, 2006, p. 226, grifo do autor).

⁶⁶ [...] für die Inszenierungs- und Stilisierungsverfahren dieser Medien ist der literarische Text ein schlecht verwertbares Material (auch wenn er das vermarktbares Produkt stellt. Nahe liegend wird er deshalb vom biographischen Material verdrängt, das schließlich auf das Authentische überhaupt — das gelebte Leben verweisen kann – mit den bekannten und gelegentlich sogar (auch wenn das Teil der Autorinszenierung ist) beklagten Ergebnissen. (DELABAR, 2008, p. 102).

Gunter Grimm (2005, p. 1s) afirma que a autoencenação de escritores faz parte do imaginário literário de um país, pois a imagem que é atribuída a nações e povos vale também no caso individual, especialmente em se tratando de figuras públicas importantes. Contudo, o centro da discussão parece ter se deslocado no decorrer da história: se, para os autores da geração mais velha, o foco era especialmente verificar se eles se encenavam, para as gerações de autores mais jovens a questão do “se” (*ob*) praticamente não se coloca mais, e foi substituída pelo “como” (*wie*).

3 EXEMPLOS HISTÓRICOS DE AUTOENCENAÇÃO

No prefácio da obra *Textos sobre a teoria da autoria (Texte zur Theorie der Autorschaft)*⁶⁷ — uma compilação de artigos sobre conceitos de autoria literária desde a Antiguidade Clássica —, os editores sustentam que o emprego do conceito de autor na interpretação de textos literários na prática da teoria da literatura é relevante, mas que uma apresentação abrangente da história europeia desse conceito ainda não foi feita. Além disso, os editores da obra colocam que, no campo da teoria literária, a definição de autor e de autoria parece extremamente difícil. Por isso, eles propõem uma estruturação do campo em torno das discussões envolvendo a temática que circunda o conceito de autor e de autoria que se sucederam nas últimas décadas.

Antes mesmo do surgimento do que se denomina tradicionalmente como “mercado literário”, nos séculos XVIII e XIX, verifica-se que os escritores desejavam que não apenas seus textos, mas também eles mesmos, como pessoas que escrevem, fossem percebidos. A criação artística é tão antiga quanto a civilização, isto é, o ser humano sempre exerceu seu poder criativo e, já na Antiguidade, muitos estudiosos se ocupavam com questões que envolviam a escrita e o autor, embora não se possa dizer que naquela época houvesse direitos autorais, pois o conteúdo das obras intelectuais não tinha status de propriedade, nem possuía direitos de exclusividade. Michel Foucault (2000, p. 211-2), na análise do conceito sobre a função do autor, partindo da história da função de autoria, constata a proximidade entre estudos literários e jurídicos e confirma o pressuposto de que autor é uma aparição constante, que certamente é tão antiga quanto nossa cultura: Homero e Aristóteles, os religiosos, mas também os primeiros matemáticos e aqueles que estão no início da tradição hipocrática já desempenhavam esse papel.

Portanto, já na Antiguidade se dispunha de uma consciência sobre autoria, manifestada na relação entre a obra, o nome e o papel do autor. Percebemos que a importância crescente da escrita em detrimento da oralidade eram alvo de preocupação já na época de Platão, apesar de não ser usado o termo autoria para referir-se àqueles que produziam o discurso. Platão, em seu *Ion*, coloca o poeta como um ser inspirado, como uma mídia inconsciente, que consegue, apesar disso, dar uma materialidade ao texto, o *poeta vates*; o texto não seria uma obra do poeta, mas uma inspiração divina, da qual o poeta é apenas o intermediário, auxiliado em sua tarefa pelas musas. Além do *poeta vates*, o *poeta faber* é tematizado no *Ion*, que é o segundo

⁶⁷ JANNIDIS *et al.*, 2000, p. 12-3.

modelo de autoria, baseado na *Poética* de Aristóteles e na tradição retórica, e coloca o autor como conhecedor competente, que aplica conhecimentos técnicos, no caso as regras, para criar seus objetos⁶⁸. Na obra *Fedro*, em um diálogo entre Sócrates e seu discípulo, Platão, mesmo não utilizando o termo autoria, tematiza a importância do autor e da escrita. No colóquio, Sócrates avalia que a escrita serve para alimentar a vaidade dos políticos, pois são eles que “estão ansiosos para deixarem seus escritos para a posteridade”⁶⁹. Com essa avaliação, na verdade, o autor de *Fedro* preocupava-se com o advento da escrita e com a crescente importância dada a ela, em detrimento da oralidade, como verificamos na argumentação de Sócrates, que faz uma referência ao deus egípcio Thoth, que teria inventado os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, além dos caracteres gráficos (escrita). Thoth teria tentado convencer o rei Tamuz da necessidade de difusão da arte da escrita para todo o país, pois ela tornaria os egípcios mais sábios e os ajudaria a fortalecer a memória. Oscilando entre elogios e censuras, o rei adverte que a escrita “transmite aos alunos não a sabedoria em si mesma, mas apenas uma aparência de sabedoria [...]. Não de parecer homens de saber, embora não passem de ignorantes em muitas matérias, e tornar-se-ão, por consequência, sábios imaginários, ao invés de sábios verdadeiros”⁷⁰.

Na Idade Média, a corte era vista, com frequência, como centro literário, embora Karl-Heinz Spieß (1998, p. 85-6) parta do princípio de que grande parcela da nobreza era constituída de analfabetos, restringindo sua participação na vida literária à oralidade. Apenas no final da Idade Média, a leitura passou a ser popular na corte, especialmente em latim ou por meio de traduções, tornando-se a posse de uma biblioteca sinal de prestígio para o príncipe. Mesmo que os membros da corte, inclusive algumas mulheres, dominassem a escrita, a correspondência e até a redação das cartas íntimas era delegada a escritores ou copistas.

Sem entrar em pormenores sobre a autoria medieval, devido à complexidade e abrangência do tema, Hans-Joachim Ziegeler (1998, p. 201-2) reporta que em nenhuma outra época se falsificou tantos textos, quanto no período denominado Idade Média, sem que houvesse uma consciência do que ocorria, nem uma crítica efetiva a esse procedimento. Essas falsificações se constituem de documentos, de lápides, de textos jurídicos e historiográficos, bem como de cartas, de moedas, de relíquias e de produções literárias, e, surpreendentemente, partiam em grande parte dos clérigos, o que se explica pelo não letramento da sociedade em

⁶⁸ JANNIDIS *et al.*, 2000, p. 16.

⁶⁹ PLATÃO, 2000, p. 82.

⁷⁰ PLATÃO, 2000, p. 121.

geral, colocando em dúvida, paradoxalmente, a veracidade daquilo que está escrito. Considerando a literatura como o espelho por meio do qual a cultura cortês se revela, a partir do exemplo do “Lancelote” alemão, o romance do Rei Arthur, Ziegeler (1998, p. 203-6) coloca que as narrativas eram reescritas por vários copistas, primeiramente em latim, para posteriormente serem transpostas para a linguagem popular, momento em que eram criadas diferentes versões da mesma história, motivo por que não se deve tomar literalmente o que consta em uma fonte escrita. Isto significa que, na poética medieval, autores de textos literários utilizavam fontes comuns que eram modificadas ou complementadas, sem a preocupação de tratar-se de uma produção original. O texto recém-escrito recebia seu valor e sua autoridade a partir de sua conexão com textos temporalmente anteriores, quer dizer, é antes uma derivação de textos antigos que os distingue, e não a diferença em relação a eles. Nos escritos da época, são empregados, sem referências, textos literários, alcançando um efeito de autor que ultrapassa o individual, ou seja, a individualidade do autor recua, dando espaço a instâncias para além dela.

Gaby Herchert (2008, p. 13-7) observa que, em textos do início da Idade Média, encontramos, sobretudo no prólogo e no epílogo das obras, alusões de autores a si mesmos, restringindo-se estas normalmente à citação do nome e sua recomendação ao receptor. Nos séculos seguintes, o nome do autor passa a ser a referência central da encenação. O narrador se posiciona em relação ao que conta e permanece presente no decorrer da narrativa comentando os fatos. Como exemplo, podemos citar Hartmann von der Aue, que se autoapresenta, em sua primeira obra *Lamento (Klage)* de 1180, como um jovem experimentando um amor infeliz, que versa sobre uma disputa entre corpo e coração, inserindo-se assim na tradição da canção cortês; em *Gregorius* (aproximadamente 1186) ele se encena como um narrador velho e sábio recapitulando sua vida e suas vastas experiências, assumindo simultaneamente o papel de autor. Assim, mesmo se referindo em ambos os textos a si mesmo como Ouwe Hartmann, trata-se de uma instância fictícia e não autobiográfica, variando sua “identidade” conforme o conteúdo e o objetivo de cada obra.

A tentativa de se destacar em um contexto no qual outros autores trataram da mesma matéria fica evidente em épicos como *Parsival* (1200-1210) de Wolfram von Eschenbach. No prólogo de seu *Parsival*, Eschenbach aplica uma estratégia diferente para distinguir-se como autor extraordinário que merece a atenção do público. A denominação de autor no *Parsival* como “eu... Wolfram von Eschenbach” (*ich... Wolfram von Eschenbach*) não é comum para a época, bem como a estilização do narrador fictício, acrescido de elementos biográficos. Baseado em sua maior parte no francês *Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, no final do

romance Wolfram von Eschenbach desaprova o tratamento dado ao tema por Chrétien, assumindo um posicionamento crítico direcionado sobretudo aos autores de obras anteriores e contemporâneas, e não mais especificamente relacionado aos textos. A narrativa de Wolfram von Eschenbach reflete uma conexão entre autor e narrador, as fontes e o texto ficcional, significando um avanço em direção a uma literatura ficcional autônoma⁷¹.

Um caso interessante para nossa abordagem é relatado sobre a Borgonha, admirada e invejada nas duas margens do Reno, tanto por sua força militar, quanto pelo seu poder econômico. Não apenas como exemplo de estilo de vida do final da Idade Média, trata-se aqui da combinação de arquivamento com encenação (*Archiv und Inszenierung*), como foi descrito por Jan-Dirk Müller (1998, p. 115-126), que podemos relacionar aos autores pop da atualidade. O casamento de Maximilian I, celebrado publicamente, é considerado um dos primeiros acontecimentos midiáticos aos quais a opinião pública teve que se acostumar desde então. O papel dos autores era fazer o registro de encenações alheias, pois “para tais encenações se necessitava poetas experientes, como os havia à disposição para os percalços da vida principesca na Borgonha”⁷².

Outro aspecto a ser ressaltado, neste caso, é o hábito de Maximilian I de inventariar, ou arquivar, tudo, sendo relevante ou não, com o propósito de ser lembrado pelos contemporâneos, mas especialmente como registros para sua fama futura, incluindo livros que ele queria ler ou aqueles que pretendia escrever, construções, pessoas, resultados de suas caçadas e seus feitos notáveis. Tinha-se, portanto, já no período da Alta Idade Média, a consciência da importância do arquivamento e dos efeitos da encenação para a criação de imagem. Jan-Dirk Müller fecha seu artigo concluindo que “o registro da honra é instrumento de dominação. A representação necessita do arquivo e o arquivo, de um arquivista. A encenação desemboca no índice”⁷³.

3.1 IDADE MÉDIA: JOHANNES MEYER E A EPÍSTOLA PARA AS IRMÃS DA ORDEM DOMINICANA

No volume *Práticas de encenação de escritores — tipologia e história* (*Schriftstellerische Inszenierungspraktiken — Typologie und Geschichte*), editado em 2011

⁷¹ RIDDEN, 1996, p. 168-70.

⁷² [...] für dergleichen Inszenierungen brauchte man geübte Poeten, wie sie für die Wechselfälle fürstlichen Lebens in Burgund zur Verfügung standen. (MÜLLER, 1998, p. 116).

⁷³ [...] die Aufzeichnung der Ehre ist Herrschaftsinstrument. Die Repräsentation bedarf des Archivs und das Archiv eines Archivars. Die Inszenierung mündet im Register. (MÜLLER, 1998, p. 126).

por Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser, Christian Seebald, em seu artigo *Escrever para a Reforma. Reflexões de autoria nos escritos do dominicano Johannes Meyer (Schreiben für die Reform. Reflexionen von Autorschaft in den Schriften des Dominkaners Johannes Meyer)*, analisando os textos deste cronista da Ordem dos Dominicanos (1422-1485), principalmente a *Epistel brief zû den swesteren prediger ordens* (1471), constata referências diretas a seus leitores e suas leitoras, estas provavelmente as “irmãs” dos conventos (reformados) dos Dominicanos, recomendando explicitamente a leitura de seus escritos. As autodeclarações de Johannes Meyer dirigem-se a um coletivo de receptoras, restrito a um ambiente de ressonância fechado em um monastério, e um “irmão” não concretamente nomeado aparece na terceira pessoa como autor dos referidos livros. Seebald verifica não somente uma alta autoestima do autor, que não se satisfaz com o papel que seria típico para a época, o de “compilador não autônomo”, mostrando que os paratextos e textos escritos em alemão por Meyer não apenas são direcionadas a receptoras para transmitir adequadamente as regras da Ordem, mas verifica também como o grau de inovação e seu status singular estimulam a ressonância dos próprios escritos, diferenciando-os de outros textos comparáveis a eles⁷⁴.

Segundo Seebald, Johannes Meyer assume grande importância como exemplo para a compreensão da temática da autoria no século XV, considerando-se a complexidade desse terreno na discussão teórico-literária, primordialmente no plano dos escritos religiosos, mas também para o estudo da história e da tipologia de práticas de encenação de autores em um universo mais amplo, como para uma “história das funções de conceitos de autor”. Assim,

a *Epistel brief* dirigida às irmãs “da observancie” é um testemunho, em muitos sentidos, bastante esclarecedor e impressionante para a compreensão e os gestos de encenação de um autor de latim, bem como de escritos monásticos em linguagem popular no século XV. Formulado segundo o modelo de um escrito com mensagem espiritual, ‘literalizado’, o texto remete como epitexto no sentido de Genette a uma grande seleção de obras existentes até aqui daquele que na carta se apresenta como “irmão Johannes”. Suas declarações se dirigem primeiramente a um coletivo mais ou menos ‘fechado’, concretamente às irmãs dos conventos reformados da província da Ordem Dominicana ‘Teutonia’ [...]. Sabe-se que os textos de Meyer circulam, ou se restringem, não apenas ao espaço de ressonância da Ordem dos Dominicanos, mas também são lidos para além dali, por exemplo, pelas freiras da Fundação *Augustinerchorfrauenstift(s) Inzigkofen*, na Alta Suábia. Sob esse pano de fundo, uma luz especial recai sobre as intenções óbvias de Meyer, de instrumentalizar sua carta-mensagem especialmente como distribuição de seus escritos e seus conteúdos⁷⁵.

⁷⁴ SEEBALD, 2011, p. 40.

⁷⁵ (Johannes Meyers) *Epistel brief* an die Schwestern „von der observancie” ist ein in mancherlei Hinsicht aufschlussreiches und eindrucksvolles Zeugnis für das Selbstverständnis und die Inszenierungsgesten eines Verfassers lateinischen wie volkssprachigen monastischen Schrifttums des 15. Jahrhunderts. Nach dem Muster

Continuando, Seebald (2011, p. 51-2) ressalta que os objetivos do discurso de reforma e das publicações ou até da propagação de suas principais ideias eram o retorno às ideias originais, como ascese, pobreza, clausura rígida e uma vida de oração, e que esses ideais formam não apenas o centro de gravitação desta mensagem, mas de toda sua obra literária. Apesar de o objetivo primeiro ser a institucionalização das reformas, observa-se o aspecto genuinamente literário, quando o autor descreve com detalhes o processo de produção de seus livros, quando determina fontes e bases e quando desvela as divisões do conteúdo e da forma de disposição, bem como as intenções e funções da produção escrita. Além disso, nos escritos de Meyer, se constata sinais de inovação, que se manifestam de forma especial na linguagem popular, que é o idioma regular e com isso provavelmente também atende aos “interesses de formação” (*Bildungsinteressen*) de “seu” grupo de ressonância, o que não ocorre na literatura da Ordem em latim⁷⁶. Apesar disso, uma importante característica das encenações que viriam alguns séculos depois, o autor como o criador e proprietário de seu texto, no caso de Meyer, ainda não está presente.

3.2 RENASCENÇA: AS ESTRATÉGIAS DE ENCENAÇÃO DE MARTINHO LUTERO

Apenas 50 anos mais tarde, Martinho Lutero era uma figura destacada e podia contar com um público bem maior, o público da Reforma. Além de relatos, descrições e representações de seus contemporâneos, o próprio autor assumiu conscientemente inúmeros papéis que contribuíram para a formação de sua imagem na primeira metade do século XVI. Lutero adapta diversas formas literárias e formula certos estilos de textos que terão repercussão no âmbito da literatura. No artigo *Estratégias de ressonância reformatórias e práticas de encenação (Reformatorsche Resonanzstrategien und Inszenierungspraktiken*, 2011), Kai Bremer mostra, através do exemplo da *Carta ao pai* (1521), que nessa época percebe-se, como caso excepcional, a introdução das biografias dos artistas, bem como a

eines geistlichen Sendschreibens verfasst, ‚literarisiert‘, referiert die Schrift als Epitext im Sinne Genettes auf eine breite Auswahl der bislang existenten Werke des sich im Brief als „brüder Johannes“ vorstellenden Verfassers. Dessen Selbstaussagen richten sich zunächst an ein mehr oder minder ‚geschlossenes‘ Adressatenkollektiv, konkret an die Schwestern der reformierten Konvente der dominikanischen Ordensprovinz ‚Teutonia‘ [...]. Dass Meyers Texte nicht nur im Resonanzraum des Dominikanerordens zirkulierten, verblieben, sondern auch darüber hinaus rezipiert worden sind, so etwa von den Nonnen des oberschwäbischen Augustinerchorfrauenstifts Inzigkofen, ist bekannt. Vor diesem Hintergrund fällt ein besonderes Licht auf Meyers offensichtliche Intention, den Sendbrief speziell für eine fortschreitende Distribution seiner Schriften und deren Inhalte zu instrumentalisieren. (SEEBALD, 2011, p. 50-1).

⁷⁶ SEEBALD, 2011, p. 52.

individualização de estilo do grande artista, já “que seus textos logicamente apresentam um amplo fundamento retórico [...], razão pela qual podemos falar de um estilo próprio”⁷⁷. Martinho Lutero já era reconhecido pelos teólogos e famoso na Alemanha, mas é importante ressaltar que ainda não haviam sido publicadas suas duas obras mais importantes do ponto de vista literário, a tradução da Bíblia e os primeiros cantos religiosos. No caso de Lutero, é bom lembrar que não se trata de encenação de um “mero” escritor, e sim de um líder religioso, e o fato de Lutero se dirigir ao pai está relacionado a seu conflito interno, motivado pela ruptura com a Igreja. Martinho Lutero cria, por intermédio da figura do pai, um representante idealizado para ser seu canal de comunicação com seu público da Reforma.

O religioso se dirige ao pai depois das fórmulas usuais de devoção, exigidas pela retórica de forma direta e íntima, e fornece uma suposta resposta do pai. Como provavelmente o pai de Lutero não sabia latim, a carta passa a ser vista como uma ficção, como uma estratégia usual de autoencenação da época. Dessa forma, o autor encena, desde o início, uma diferença entre si e seu pai: na figura do pai, ele cria um representante idealizado para o público da Reforma, que o apoia. A forma dialógica escolhida para iniciar o texto e o fato de o texto “despertar a curiosidade do público para a modificada valorização dos mandamentos de parte de Lutero, sobre o qual o público já sabe tanto e que é conhecido como homem piedoso, que justificou sua desobediência frente ao imperador e ao papa com sua obediência em relação a Deus”⁷⁸ permitem que se fale de encenação aqui.

A consequência da publicação desses textos foram várias duras e demoradas controvérsias, que mostraram Lutero “não apenas como excelente exegeta e tático, mas também como um autor enormemente orientado pela recepção”⁷⁹, devendo sua fama não só à expansão e aos números de edições de seus escritos, mas também à enorme ressonância que alcançou nos círculos intelectuais humanísticos, chegando a ser denominado como uma “estrela midiática” (*Medienstar*) de sua época por um reconhecido historiador da Igreja. Sua popularidade deveu-se também a um grande número de representações de sua imagem tanto em quadros, muitos pintados por Lucas Cranach, o Velho, que era seu amigo e admirador, como em numerosos panfletos, que documentam estações biográficas precisas de sua vida, como o monge, mas também o estudioso com o chapéu de doutor, para comprovar sua

⁷⁷ [...] dass sein Schrifttum selbstverständlich ein breites rethorisches Fundament besitzt [...], weswegen wir überhaupt erst von einem eigenen Stil sprechen können. (BREMER, 2011, p. 56-7).

⁷⁸ [...] er durch die Markierung von Differenz Neugier weckt für die veränderte Bewertung der Gebote bei Luther, von dem das Publikum doch schon so viel weiß und der als frommer Mann bekannt ist, der seinen Ungehorsam gegen Papst und Kaiser allein mit seinem Gehorsam gegenüber Gott gerechtfertigt hat. (BREMER, 2011, p. 59).

⁷⁹ [...] die Luther nicht nur als einen ausgezeichneten Exegeten und Taktiker, sondern auch als einen enorm rezeptionsorientierten Autor ausweisen. (BREMER, 2011, p. 56).

qualificação acadêmica, fato que nas controvérsias constitui uma base argumentativa central⁸⁰.

O estudo de Bremer também mostra que Lutero é um autor que se adapta às condições da recepção da linguagem popular pelo estilo e pela argumentação, sendo o responsável pelo surgimento do público leitor da Reforma, que era limitado regionalmente. Além de sua orientação no receptor, Lutero incorpora traços tipicamente modernos: suas reflexões sobre sua atividade de escritor e, ao mesmo tempo, colocando-se para além da exigência retórica por correção gramatical, criando um estilo próprio, com suas estratégias de ressonância, suas quebras de estilo e a mudança de temas. A autoencenação é um acontecimento esporádico e representa ainda um papel secundário na época de Lutero, tornando-o um solitário em suas práticas. Entretanto, o procedimento de Lutero é tão virtuoso, que mostra que a autoencenação de escritores na literatura alemã já deve ser anterior à Reforma, pois ele não poderia ter criado um sistema tão refinado sem seguir algum modelo existente. De modo que se poderia concluir, ainda segundo Bremer (2011, p. 64), que “talvez a encenação de escritores seja, afinal, tão velha quanto a literatura mesma”, ressaltando que para encenações de escritores, a época da Reforma é fundamental, “porque aqui acontece uma multiplicação e expansão das possibilidades de expressão em diferentes tipos de textos e mídias de imagens, que acompanham o surgimento de um primeiro mercado literário e de um público da Reforma nas décadas seguintes”⁸¹, mesmo que as técnicas de autoencenação de Lutero, tendo em vista o desenvolvimento característico da Modernidade, na maioria das vezes, não fornecessem o modelo e só muito raramente fossem imitadas conscientemente.

Resumindo, Kai Bremer (2011, p. 63-7) destaca que Martinho Lutero foi um escritor em língua alemã que incorporou diferentes papéis, com o objetivo de influenciar a formação da imagem que seus contemporâneos tinham dele. Além disso, Lutero pode ser considerado um caso excepcional da história da literatura do século XVI, pois, para o estudo da maioria dos textos desse período, se tem acesso a poucas fontes sobre o contexto no qual essa literatura surge ou quais são as condições materiais a serem consideradas na análise ou ainda a situação dessas fontes. Ademais, nesse tempo, estão ancoradas práticas de encenação que, para a afirmação de individualidades autorais, são conhecidas até hoje. Na polêmica com a Igreja, encenada de forma consciente por Lutero, que teve como um ponto culminante a queima de

⁸⁰ BREMER, 2011, p. 57.

⁸¹ [...] vielleicht ist die Schriftstellerinszenierung letztlich so alt wie die Literatur selbst. [...] weil es hier zu einer Vervielfältigung und Ausweitung der Ausdrucksmöglichkeiten in verschiedenen Textsorten und Bildmedien kommt, die mit der Entstehung eines ersten literarischen Marktes und einer reformatorischen Öffentlichkeit [...] in den folgenden Jahrzehnten einhergehen. (BREMER, 2011, p. 64).

livros em dezembro de 1520, Bremer identifica um motivo para a formação de alianças, que fazem parte da encenação, já que cada disputa seria um pré-requisito para a união de forças antagônicas.

No caso de Lutero, portanto, não é apenas a função estética da literatura que está em jogo, mas a polêmica por ele criada, que pode ser entendida também como prática de autoencenação social e política, na medida em que o autor aumenta a controvérsia com aqueles monges que não aderiram à Reforma. Na Modernidade, em contrapartida, a construção desse tipo de pacto seria não mais entre facções contrárias, mas teríamos autores que, através de disputas e controvérsias, buscam alianças com seu público leitor, o que demonstra a necessidade, para se proceder à análise das práticas de encenação, de se conhecer não somente o autor, mas também a intenção que alicerça sua estratégia.

3.3 INÍCIO DA MODERNIDADE: ENCENAÇÃO DURANTE A FORMAÇÃO E A CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO LITERÁRIO

Embora o pensamento pré-moderno europeu não concebesse direitos autorais individuais ou de obras literárias e o criador de uma obra recebesse apenas um *honorarium* – um reconhecimento simbólico de livre vontade, sem ser necessariamente proporcional ao trabalho realizado – estes fatores externos não implicam uma ausência de encenação autoral nos próprios textos. Do ponto de vista sócio-histórico, sabe-se que o conceito de escritor livre aparece na convergência de discursos estéticos, jurídicos e econômicos, que se firmam no período do início da industrialização, especialmente pela regulamentação do direito autoral. Nessa época, a posição do autor na e para a opinião pública sofreu uma abrangente redefinição e na literatura houve um significativo incremento na valorização dos textos ficcionais, que, por sua vez, está ligado ao aumento da importância atribuída à educação na Alemanha. As autoencenações moldaram a imagem do autor durante a formação e o estabelecimento desse mercado literário, e elas deixaram de ser a exceção para se tornarem a regra.

Os traços básicos da encenação de autores que se consolidou nesse período continuam até os dias de hoje, no que se refere ao repertório de formas e tipos de autoencenação. A questão da disputa literária em meados do século XVIII e a formação das mídias e redes em torno das figuras mais importantes da comunicação crítico-literária contribuíram para as formas de “encenação” de autoria. Em contrapartida, são importantes as imagens fornecidas no que concerne aos papéis do escritor, que também permanecem eficientes sob as novas

condições de mercado. Christoph Deupmann (2011) analisa as condições midiáticas e as autoencenações e encenações alheias no limiar da fase de formação do mercado literário, deixando claras do ponto de vista histórico e tipológico da encenação duas coisas: por um lado, uma “Modernidade”, que está, principalmente, baseada no fato de os partidos contrários usarem intensivamente a revista literária crítica, que se transformou em uma mídia central da concretização das controvérsias literárias, filosóficas e pessoais, tornando-se uma plataforma de autorrepresentação para lutas de distinção. Por outro lado, temos a coroação de Christoph Otto von Schönaich como o rei dos poetas, por sua epopeia heroica *Hermann, ou a Alemanha liberta* (*Hermann, oder das befreyte Deutschland*, 1753), fazendo o contraponto ao *Messias* de Klopstock. Essa constelação conflituosa, que entrou na história da literatura com o nome de “briga literária suíço-alemã” (ou *Leipzig-Zürcher Literaturstreit*) foi uma disputa literária, protagonizada por Johann Christoph Gottsched de um lado, e de outro por Johann Jakob Bodmer e Johann Jakob Breitinger. Com esse episódio, Gottsched tenta atribuir a seu correligionário um capital simbólico, que já tem tradição desde a Antiguidade, colocando o poeta no centro de uma encenação, o que por sua vez deveria firmar sua própria posição como instância hegemônica da crítica literária.

A elevação de Schönaich representa um “modelo de autoencenação” no contexto da disputa literária em meados do século XVIII. A disputa serve como exemplo para uma aliança entre crítica literária e literatura, que terá reflexos na história da literatura como estratégia de mercado, fomentando uma ressonância recíproca. Em um mercado literário recém em formação na Alemanha, o autor não somente aceita o escândalo, ligado à sua autoencenação, mas chega a provocá-lo estrategicamente. Embora a motivação dessa disputa fosse difícil de entender, tanto para os contemporâneos, quanto para Goethe, sob a ótica retrospectiva de meio século, este é um capítulo significativo sobre a história da literatura da época do Iluminismo⁸².

As mudanças que ocorreram na postura do autor se devem a motivos históricos e sociais, estão conectadas ao contexto cultural da Modernidade e mostram como ele, com os meios de que dispõe, constrói um renome que lhe permita uma existência livre, financeiramente independente. A busca pela autodistinção dos autores e, conseqüentemente, a diferenciação no campo profissional, é uma operação defensiva, que se dirige contra a perda do status, pelo aumento quantitativo da concorrência no próprio campo, exercida pelos respectivos especialistas na função. Enquanto a burguesia do século XVIII se vê representada

⁸² DEUPMANN, 2011, p. 69-71.

pelo poeta — e vice-versa —, em meados do século XIX o artista/poeta se torna o crítico da burguesia e da sociedade, e vê sua existência tornar-se precária. Contra essa ameaça de marginalização, os autores

criaram figuras extraordinárias, que se posicionavam fora da sociedade, e por isso podiam percebê-la, refleti-la e julgá-la melhor, e eles separaram a imagem do autor no mesmo momento em duas imagens diametralmente opostas, a do poeta e a do jornalista, dos autores que se orientavam na eternidade da arte e daqueles, cuja atividade era a escrita cotidiana⁸³.

O artista torna-se uma instituição da opinião pública e a figura pública do “poeta” é atraente e relevante, ou até exemplar. Ele elabora uma forma de vida, própria, alternativa, que busca se distanciar de outras instâncias culturais. O artista/poeta estiliza-se como um extravagante, e isso concomitantemente a seu rebaixamento como um trabalhador da escrita e especialista em literatura, mas como privilegiado crítico e porta-voz de sua sociedade⁸⁴. Segundo Scherer (2011), a transformação dos conceitos de autoria existentes e a encenação da autoria orientada pelo sucesso de mercado ocorrem paralelamente à regulamentação das relações com as editoras, os editores, os redatores e os órgãos estatais de controle. Alguns escritores chegam a desenvolver existências paralelas, servindo “à orientação pelo mercado, tendo em vista o profissionalismo que garantia o sustento econômico, por um lado, e por outro, à ambição artística, baseada na qualidade literária de seu trabalho, que avaliza a exigência da vocação de escritor”⁸⁵.

3.4 SÉCULO XIX: KARL MAY E A FUSÃO ENTRE AUTOR E NARRADOR

Representativo para o século XIX, Karl May é um caso curioso de autoencenação. May passa a usar a forma do narrador em primeira pessoa (*Ich-Erzähler*), não apenas como um artifício literário, mas como um sinal para o conteúdo realista do que é narrado. Ele escreve histórias com suspense, sobre um aventureiro alemão, que visita regiões longínquas, principalmente como Old Shatterhand percorrendo o Velho Oeste americano e, sob o nome de

⁸³ [...] kreierten extraordinäre Figuren, die außerhalb der Gesellschaft standen, sie deshalb umso besser wahrnehmen, reflektieren und beurteilen konnten, und sie trennten das Autorenbild im selben Moment in zwei diametral einander entgegengesetzte Bilder, das des Dichters und das des Journalisten, das der Autoren, die sich an der Ewigkeit der Kunst orientierten, und das derjenigen, deren Aufgabe die Tagesschriftellerei war. (DELABAR, 2008, p. 95-6).

⁸⁴ DELABAR, 2008, p. 97-8.

⁸⁵ [...] die Marktorientierung im Zeichen von Erwerbsprofessionalität auf der einen, die schriftstellerische Ambition als eine auf literarische Qualität hin orientierte Arbeit auf der anderen Seite, die dem Anspruch auf dichterische Berufung standhält. (SCHERER, 2011, 236).

Kara Ben Nemsí, o Oriente. No auge de sua fama, ele afirma publicamente ser idêntico ao herói de seus romances de aventura e começa a incorporar também fora de seus trabalhos literários a figura de seus personagens. Em aparições públicas e em correspondências, May assegura: “Sim, tudo isso e muito mais ainda eu vivi... Eu sou mesmo Old Shatterhand, ou Kara Ben Nemsí”⁸⁶.

No ano de 1874, após haver passado um tempo mais longo na prisão, Karl May inicia sua carreira de escritor, e depois de fazer tentativas nos diferentes gêneros, do romance histórico ao livro científico, da história de povoados até o poema, a narração de histórias de aventuras exóticas dá o melhor resultado, e ele se concentra cada vez mais nesse segmento. A partir de 1892, o autor atinge o auge de sua fama, com a publicação de uma série própria de seus livros. Apesar de Karl May apenas descrever o que encontrava nas fontes nas quais pesquisava, por exemplo, nas obras de seus colegas escritores de romances de aventuras, como Friedrich Gerstäcker e Balduin Möllhausen, afirma-se que o público lia os textos de Karl May como se fossem vivências do próprio autor, pois Karl May e a propaganda operam já desde cedo com a sugestão de que ele se apoia na experiência de viagens vividas por ele mesmo. O autor chegou a ser considerado um *popstar*, sendo sua fama produto de uma encenação e de estratégias de marketing bastante eficientes, tornando-se uma marca, a ponto de seus admiradores saberem qual é a aparência e o formato de seus livros, o que são filmes de Karl May, entre outros detalhes⁸⁷.

Com as possibilidades que tinha a seu dispor naquela época, May abriu caminho para seu sucesso de público, tornando-se algo como uma marca até os dias atuais. Ele se preocupava com os aspectos externos, de certa forma técnicos, de suas publicações; em troca de cartas com editoras, editores, redatores e impressores, ele dá sugestões sobre a apresentação dos livros, sobre as imagens das capas, prazos, preços e propaganda, influenciando diretamente inclusive traduções para outros idiomas, como o francês. Com as vestimentas de seus heróis, Karl May se deixa fotografar por um fotógrafo profissional e espalha as fotos entre seus admiradores, seguindo o exemplo de colegas que haviam realmente viajado para os cenários longínquos.

O fato de Karl May, por algum tempo, conseguir fazer com que acreditassem que ele era idêntico a uma figura literária, que na verdade nem poderia existir na realidade devido às

⁸⁶ Ja, ich habe das Alles und noch viel mehr erlebt. [...] Ich bin wirklich Old Shatterhand resp. Kara Ben Nemsí. (ROXIN, Claus. „Dr. Karl May, genannt Old Shatterhand“. Zum Bild Karl Mays in der Epoche seiner späten Reiseerzählungen. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 1974, hg. v. Claus Roxin und Heinz Stolte, Hamburg 1973, aqui p.20s apud SCHMIEDT, 2008, p. 59-60).

⁸⁷ SCHMIEDT, 2008, p. 59-63.

suas capacidades extraordinárias, é certamente o aspecto mais interessante e mais espetacular neste caso particular. Sob o aspecto pragmático, ele conseguiu equiparar o autor empírico, o narrador em primeira pessoa e o personagem em primeira pessoa, utilizando-se das mídias mais avançadas da época. May se reporta continuamente e com efeitos diversos àquilo que, para ele e para seus leitores, é conhecido, e fatos são descritos sendo comparados com coisas ou acontecimentos da Alemanha, que eram às vezes positivamente e outras negativamente avaliados. May não esconde que trabalha com diversas fontes — relatos de viagem, obras geográficas, dicionários, mapas — e frequentemente o herói conhece os trechos percorridos por ele pela primeira vez melhor que os nativos, por conta de suas leituras, chegando a corrigir aquilo que ele leu anteriormente. Além disso, como fontes indiretas da escrita, são introduzidos numerosos empréstimos intertextuais, aos quais May também deve sua obra; naturalmente aquele mundo apresentado sob o nome real não é nada mais do que um mundo deduzido da literatura, de romances de aventuras de colegas e da bíblia, de textos clássicos e de textos hoje esquecidos⁸⁸.

Winnetou, a figura mais popular de May até hoje, está no centro dessa encenação grotesca, que, na pesquisa, é chamada de *Lenda de Old-Shatterhand*. May apresenta em público, por exemplo, a cicatriz de uma punhalada no pescoço, que ele supostamente havia sofrido em uma luta corpo a corpo com Winnetou, ou publicações de informações exageradas como a notícia reproduzida — sem qualquer traço de ironia — por um repórter de um jornal de Munique de que May entenderia “mais de 1200 idiomas e dialetos”, que em uma carta particular passam a ser um tanto mais modestas. Estranhamente, essa estratégia funciona por alguns anos, até May ser desmascarado como um criminoso e vagabundo, que mal havia saído de sua pátria na Saxônia, e a venda de seus livros baixa. Os motivos de May para cair nessa farsa suicida abarcam uma larga escala de explicações e englobam interpretações psicológicas profundas, bem como indícios sobre expectativas do público. Dentre outras perturbações psicológicas, May teria sofrido de narcisismo e de certa dificuldade em estabelecer relações afetivas com outras pessoas, e para compensar esse sofrimento ele teria tentado conquistar a simpatia que os leitores dedicavam a seus heróis, e tomá-las para si.

Schmiedt conclui que “como no fim das contas se apresentava o estado psicológico de May, quanto de neurótico, quanto de cálculo e quanto de diversão no jogo e na comédia se

⁸⁸ SCHMIEDT, 2008, p. 69-70.

escondiam por trás — isso nunca será possível esclarecer nos mínimos detalhes”⁸⁹. Afinal, segundo Michael Korfmann e Raquel Meneguzzo,

encenar, mascarar-se e experimentar diversos papéis são características fundamentais em May em relação à transposição da vida biográfica para a obra, bem como na reintegração de elementos literários na realidade. [...] Tal mescla e indiferenciabilidade entre figuras literárias como desdobramentos de sua existência real e idealizada e a reinserção dessas fantasias em sua vivência real formam o cerne de Karl May⁹⁰.

Sobre o significado de May, seu estilo fez tamanho sucesso entre seus contemporâneos, especialmente estimulado pela criação de sua autoimagem, que suas obras são lidas até os dias atuais e sua imagem segue sendo cultuada, especialmente na Alemanha. Schmiedt (2008, p. 62; 66) defende a tese de que a recepção póstuma e o potencial comercial do autor, uma pessoa que faleceu em 1912, se devem em grande parte ao tino para os negócios de diversos herdeiros que fazem do autor um *popstar*. E avalia:

Da existência de um *popstar* faz parte, sem dúvida, que ele seja bajulado de forma intensa e sua fama sempre é resultado também de uma encenação. No caso de May, isso é certo. Revistas, nas quais May publicou, deixavam seus leitores fazer perguntas e comentários e apoiavam em respostas a lenda de Old-Shatterhand, ou pelo menos suas primeiras formas. Os editores posteriores de May demonstraram ter estratégias de marketing apuradas. [...] Uma outra característica do *popstar* é que sua pessoa e sua recepção se tornam o campo de projeção para sonhos coletivos: May, um homem insignificante e sabidamente proveniente de um meio simples, até pobre, se torna um autor festejado e – literariamente análogo – em suas supostas descrições de viagens cria um mundo no qual ambição, eficiência e virtude se impõem contra todos os obstáculos aparentemente intransponíveis e o aspecto emocional de seus heróis, dominados por um desejo de liberdade, aventura e triunfo. [...] Supostamente, esse aspecto do relacionamento extremamente emocional de May com o público contribuiu para que a lenda de Old Shatterhand, que hoje parece tão esquisita, fosse aceita durante alguns anos⁹¹.

⁸⁹ Wie es letztlich um Mays psychische Dispositionen stand, wie viel Neurotisches, wie viel Kalkül und wie viel Spaß an Spiel und Komödie im Hintergrund standen — das wird sich niemals bis ins Detail klären lassen. (SCHMIEDT, 2008, p. 60-2).

⁹⁰ KORFMANN/MENEGUZZO, 2017.

⁹¹ Zum Wesen eines Popstars gehört zweifellos, dass er umfassend umworben wird und sein Ruhm immer auch Produkt einer Inszenierung ist. Im Falle Mays trifft das zu. Zeitschriften, in denen May veröffentlichte, ließen seine Leser mit Fragen und Kommentaren ausgiebig zu Wort kommen und unterstützten in den redaktionellen Antworten die Old-Shatterhand-Legende bzw. ihre Frühformen. Mays spätere Verleger haben sich durchweg als geschickte Marketing-Strategen erwiesen. [...] Ein weiteres Merkmal des Popstars ist, dass seine Person und sein Wirken zur Projektionsfläche für kollektive Tagträume werden. Dies geschieht, indem May, der unscheinbare und erklärtermaßen aus einfachen, sogar ärmlichen Verhältnissen stammende Mann, zum umjubelten Erfolgsautor avanciert und – literarisch analog – in seinen vermeintlichen Reiseschilderungen eine Welt entstehen lässt, in der Strebsamkeit, Tüchtigkeit und Tugend sich gegen alle schier übermächtigen Widrigkeiten durchsetzen. [...] Vermutlich wirkte dieser extreme emotionale Aspekt der Beziehung des Publikums zu May

3.5 INÍCIO DO SÉCULO XX: THOMAS MANN E O AUTOR COMO REPRESENTANTE DA NAÇÃO

O nome próprio de um autor não apenas identifica um livro como uma marca, atribuindo-lhe uma característica única, um significado semântico, e o coloca em um lugar específico no espaço literário, mas tem, além disso, funções jurídicas e econômicas. Esse nome serve para a comercialização, para angariar leitores, para o posicionamento no campo econômico e cultural; ele não significa um produto unitário, mas um conjunto de produtos com qualidades diversas e sugere, por motivos econômicos e político-culturais, uma unidade que não se sustenta sob uma observação mais precisa. Citando o exemplo de Goethe, Niefanger (2002, p. 525) observa que sob o “logo” Goethe na edição de Weimar encontramos listados textos tão disparatados como *Faust II* e *Packzettel zur 2. Italienischen Reise (Lista de bagagem para a 2. viagem italiana)*. A edição histórica, neste caso, não menciona as diferenças de qualidade entre as obras; os editores transferem ao leitor ou ao discurso cultural a tarefa de encontrá-las.

A introdução das prensas industriais e linotipos nos anos oitenta e noventa do século XIX tornou possível a imprensa de massa, principalmente nas metrópoles, trazendo consigo, por outro lado, uma crise fundamental de autoria dentro da modernidade literária. No início do século XX, ocorre uma significativa mudança no mercado editorial, baseada na modernização e no aumento do espectro das mídias de comunicação social como um todo, com maior consciência sobre a estrutura permeável do mercado, das mídias e da literatura. Já nas notas introdutórias ao volume *Encenações de autores (Schriftsteller-Inszenierungen)*, (2008, p. 9), os editores Gunter Grimm e Christian Schärf fazem referência à mudança do papel do autor e às suas formas de encenação por volta do ano de 1900, em uma época em que o setor de lazer também foi profundamente modificado e diferenciado, e as inovações como a implementação da indústria da cultura — com novas mídias de comunicação como filme (desde os anos 1910, desde 1928 com som, desde 1940 em cores), e rádio (desde metade dos anos 1920) — produziram efeitos no mercado editorial, no qual não somente as inusitadas possibilidades técnicas influenciaram o segmento literário de qualidade, mas igualmente foram aplicadas novas, inovadoras e muito bem-sucedidas estratégias de venda e de marketing sobre textos da considerada alta literatura.

darán mit, das die heute abstrus anmutende Old-Shatterhand-Legende einige Jahre lang akzeptiert wurde. (SCHMIEDT, 2008, p. 62; 66).

Christine Künzel (2007, p. 14-15) defende que, apesar do histórico de encenação de autores, a novidade no início do século XX é que os atores do campo literário tomam consciência da permeabilidade estrutural do mercado, das mídias e da literatura, ao mesmo tempo em que aumenta o espectro das mídias disponíveis. Assim, temos, de um lado, uma crescente relevância do pensamento econômico na autoria de textos literários, e por outro, a autoencenação, que já havia se tornado comum durante a consolidação do “mercado literário” e que, por volta de 1900, assume novas formas, com a inclusão de conceitos como “label” e “logo”, que apresentam contornos definidos e alcançaram seu auge no final do século XX, assumindo um papel central na literatura pop⁹².

Estes fatores econômicos e de marketing colocam autores em relação direta com sua literatura, passando sua forma de vida pessoal, suas preferências e desafetos, seus segredos pessoais a ser o foco da atenção. Sua vida é, ao mesmo tempo, estilizada e escandalizada, eles mesmos passam a ser o objeto principal do interesse, da admiração e do desprezo. Dessa forma, o limite entre ficção e realidade fica suspenso, a validade é invertida, tornando-se a biografia do autor o texto primário, e o texto literário passando a ser o texto secundário. A vida transforma-se em romance e este deve fazê-la compreensível, “e isso com muito mais autenticidade do que um texto ficcional poderia sê-lo”⁹³, passando o indivíduo a ser um autor, por intermédio da autoencenação.

Apesar de aparições públicas de todo tipo, normalmente por meio das mídias: imprensa, rádio, reuniões, palestras, e naturalmente também livros, possibilitarem a alguém se colocar em cena, e apesar de a palavra “encenação” lembrar palco, para Koopmann (2016, p. 367), autoencenações não necessitam necessariamente de uma mídia pública. Há também um tipo de autoencenação, na qual alguém, por assim dizer, se refere a si mesmo, não ingenuamente, mas em uma tentativa de uma consciente autoafirmação, passando a pessoa do autor e suas ações performativas⁹⁴, e não proeminentemente o texto literário, a ser o objeto de referência das práticas de encenação. Thomas Mann, cuja imagem é submetida a significantes mudanças, entre eles o visionário, o professor e o crítico, é claramente um produto do mercado literário, que seguiu a tendência geral à personalização na comunicação pública, possivelmente até a continuou de forma autônoma e com variantes específicas. Nos romances sobre artistas da

⁹² KÜNZEL, 2007, p. 14-15.

⁹³ [...] und das mit deutlich höherer Authentizität als es ein fiktionaler Text sein könnte. (DELABAR, 2008, p. 100).

⁹⁴ Atos performativos são atos intencionais, que fazem parte da apresentação pessoal dos autores nas mídias, com o emprego de estratégias de autoestilização e de encenação, incluindo meios drásticos de provocação. A apresentação autoral como performance será aprofundada no capítulo 6.2.

virada do século, *Tod in Venedig*, *Buddenbrooks*, *Zauberberg* e também *Doktor Faustus* pode ser verificada a identidade de ficção, de vida e obra.

Nos últimos tempos, reiteradamente, se responsabilizou também um erotismo não realizado como mola propulsora da escrita de Thomas Mann, buscando uma fuga para o ficcional, utilizando a obra como uma válvula de escape, uma contrapartida para uma vida não vivida, dissimulando no literário uma confissão. Seu primeiro texto, publicado inicialmente no dia 21 de março de 1903, na revista semanal *Freistatt*, de Munique, o ensaio *O eterno feminino (Das Ewig-Weibliche)*, é uma identificação enfática com a autoria feminina de Toni Schwabe, que tematizava, dentre outros, o desejo homossexual e as incertezas sobre atribuições de papel também em relações heterossexuais, além do sofrimento de quem, na sociedade do início do século XX, conhecia o amor tal como o descrito nesse ensaio. Considerada como marco inicial do movimento de emancipação homossexual, essa autoafirmação ostensiva contra o estigma e a marginalização chegou a ponto de o autor apresentar-se como “escritora alemã” em seu elogio a Toni Schwabe⁹⁵.

Apenas dois anos depois, em 1905, ao se casar com a filha de um “professor da universidade real bávara” (*königlich-bayerischen Universitätsprofessor*), Thomas Mann iniciou uma existência de um pai de família burguês. Mann tornou-se um membro respeitado pela sociedade, em uma época em que seu reconhecimento como autor ainda era visto com ressalvas, situação que perdurou até a publicação de *Felix Krull*, lançado em sua primeira versão em 1922⁹⁶. O risco de entrar em conflito com sua família ou seus conhecidos, colocando-os como modelos facilmente identificáveis para as figuras de seus romances, utilizando o entorno de sua infância e juventude para compor seus personagens, talvez tenha importância apenas secundária para a formação da imagem do autor. Ao lado do material literário, que é liberado pelo próprio Thomas Mann para a publicação, são apresentadas suas anotações particulares, a troca de correspondência e os diários, além de outros materiais. Com isso, a figura extraordinária do autor passa a ser uma figura totalmente pública: “Não estou falando de vocês”, diz ele “absolutamente nunca, consolem-se, mas de mim, de mim...”⁹⁷.

⁹⁵ HAMACHER, 2007, p. 61-4. Christine Künzel (2007, p. 17) chama a atenção para o fato de a discussão sobre a autoencenação de Thomas Mann fornecer um impulso para o debate sobre autoria e gênero e sobre o jogo com papéis de gênero no início do século XX. Künzel cita ainda Stefan George e Else Lasker-Schüler, como exemplos de dualismo de gênero. Enquanto George incorporava características femininas, vestindo-se inclusive com um longo vestido feminino, Else Lasker-Schüler usava um sobretudo largo em estilo “oriental” e cobria a cabeça com um boné de feltro.

⁹⁶ KOOPMANN, 2016, p. 373.

⁹⁷ Nicht von Euch ist die Rede [...] gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir... (MANN, Thomas. *Bilse und ich* (1906). In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. X. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990, S. 9-22, hier S. 15 apud DELABAR, 2008, 93-102, aqui p. 101.).

Encenando-se até para si mesmo, Thomas Mann constrói uma autoimagem estilizada, algo arrogante, que, ao mesmo tempo, mostra traços característicos e certa insegurança ou medo das fraquezas. Estudiosos atribuem essa baixa autoestima à comparação de Thomas a seu irmão Heinrich e com sua existência como literato. Heinrich Mann escrevia rápida e ininterruptamente, com mais sucesso e de forma mais variada que outros, e, com sua obra, seu sucesso, sua autoconfiança, ameaçava o irmão. Com o tempo, a admiração inicial pelo irmão mais velho deu lugar a um desejo de oposição, e os textos de Thomas Mann, muitas vezes, tratavam dos mesmos temas e motivos, de situações semelhantes, incluindo a crítica ao espírito da época em que viviam, deixando transparecer a vontade de superar o irmão. Para exemplificar esse sentimento, Koopmann (2016, p. 378) faz referência a uma carta de Thomas Mann, datada em 5 de dezembro de 1903, endereçada ao irmão, cujo conteúdo e tom são bastante conhecidos, na qual o autor confessa que durante toda a vida se sentiu “plebeu, bárbaro e brincalhão”⁹⁸ em relação a Heinrich. Nessa encenação de si mesmo, Thomas Mann fala negativamente sobre o irmão, mas a descrição se transforma em autorretrato, já que quem ele mais desprezava eram “aqueles que, por meio dos sentimentos que me despertam, me chamam atenção às fraquezas do meu caráter”⁹⁹.

No complexo processo do autoconhecimento de Thomas Mann, que não existia sem estilizações, encenações, distanciamentos e identificações, era necessário o afastamento do irmão mais velho. Nos livros de notas de Thomas Mann, com frequência Heinrich Mann aparece, nem sempre de forma elogiosa, como o literato aventureiro ou o escritor como uma figura decadente, etc. Inclusive as referências irônicas à sexualidade do irmão, que estava tão seguro de seu papel sexual, são, para Helmut Koopmann (2016, p. 375-8), testemunho de fraqueza, e não de força, de caráter do irmão mais jovem. A “superioridade maldosa”¹⁰⁰ era apenas o resultado penoso, ou o triunfo passageiro de um perdedor.

Semelhantes a esta, Thomas Mann fez várias tentativas de se libertar, de se estabilizar, dentre elas citamos o exemplo do personagem Senhor Friedemann (*Herr Friedemann*), relatado por Koopmann (2016, p. 374), cuja história não seria apenas uma cópia do autor, mas também seu reflexo. Mann se livra do pequeno personagem, matando-o sem remorsos, e sua morte é acompanhada somente por um sorriso cruel. Para o autor, o meio para se livrar do

⁹⁸ plebejisch, barbarisch und spaßmacherhaft. (KOOPMANN, 2016, p. 378).

⁹⁹ [...] welche durch die Gefühle, die sie mir erwecken, mich auf die Schwächen Charakters aufmerksam machen. (MANN, Thomas: *Notizbücher 7-14*. Ed. Hans Wysling e Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main, 1992, p. 83 apud KOOPMANN, 2016, p. 376).

¹⁰⁰ [...] schadenfrohe Überlegenheit (KOOPMANN, 2016, p. 375).

próprio sofrimento era a literatura, e nela ele se vale de um tipo bem específico de sarcasmo irônico, essencial para sua autoencenação.

Mais tarde, paralelamente a um sucesso maior de público, Thomas Mann buscou a solução intermediária, o equilíbrio. Mann havia alcançado, em grande estilo, o objetivo de levar suas vivências a público, por intermédio do sucesso de seu romance *Buddenbrooks*. A obra que, em uma edição popular de 1929, atingiu em um ano a marca de 1 milhão de exemplares vendidos, juntamente com os contos, havia feito de Thomas Mann um autor de sucesso, ainda que controvertido — a frieza, a falta de amor e a artificialidade de seus textos eram duramente criticadas e, provavelmente, significavam um problema para ele mesmo. Apesar disso, seu sucesso foi confirmado pelo romance *Der Zauberberg*, que pode ser lido como uma despedida literária de sua posição elitista e entendido como uma conversão política na direção da Democracia de Weimar. Efetivamente, é a palestra apresentada em 1922, pelo 60º aniversário de Gerhart Hauptmann, *Von Deutscher Republik*, o início da virada de sua postura para a vida cultural democrática em relação à República de Weimar e à Modernidade, afastando-se do posicionamento anterior como representante da elite cultural antidemocrática, anticivilizatória e antimoderna, que enfatizava o especificamente alemão. Essa fala “marca, por fim, também seu desejo incondicional de se tornar o representante cultural e literário de uma sociedade, cuja continuidade, apesar de todas as mudanças, afirmava enfaticamente”¹⁰¹. Nos anos 1920, a busca da autoestilização às custas do irmão amainou: Thomas Mann se tornou aquilo que ele sempre quis ser: o representante da literatura alemã, e como tal continuou a se estilizar¹⁰². Thomas Mann, por fim, havia conseguido seus principais objetivos: expressar sua superioridade em relação ao irmão bem-sucedido e, principalmente, às custas do irmão, havia “se encenado, identificado, construído um perfil literário”¹⁰³.

Em 1926, a República de Weimar ofereceu a Thomas Mann “o papel de representante cultural” (*die Rolle als kultureller Repräsentanten*), passando a ser o “garoto-propaganda” (*Aushängeschild*) dessa República. A partir de então, estava muito presente nas mídias e firmou-se aí a imagem como escritor nacional burguês. O caso de Mann é uma inversão intencional do que usualmente vem a ser o perfil de um autor: o material biográfico e autobiográfico não é usado para entender melhor os textos (o que metodologicamente seria legítimo), mas direcionam-se os textos a partir de situações reais de vida, e o texto passa a

¹⁰¹ Sie markiert schließlich auch seinen unbedingten Willen, zum kulturellen und literarischen Repräsentanten einer Gesellschaft zu werden, deren Kontinuität er, trotz allen Wandels, mit großem Nachdruck betonte. (DELABAR, 2008, p. 88-9).

¹⁰² KOOPMANN, 2016, p. 379-80.

¹⁰³ [...] inszeniert, identifiziert, sich ein literarisches Profil gegeben. (KOOPMANN, 2016, p. 379).

ilustrar a vida. Assim, a biografia de Thomas Mann transforma-se em um texto primário e o texto literário passa a ser um texto secundário, que deve tornar compreensível a vida. Ou seja, a encenação do autor é levada às extremas consequências, e “o limite categorial entre ficção e realidade é suspenso, o valor é invertido”¹⁰⁴.

A partir daí, a admiração pela personalidade culta, pelo narrador extraordinário e pelo corajoso ensaísta e orador passa a segundo plano. Essa imagem não é constituída de sua determinação exemplar, mas de aberrações, do escandaloso, do privado:

A pessoa Thomas Mann passa a ser uma personalidade pública, o privado do autor passa a ser o objeto do verdadeiro interesse público, com efeitos profundos até na teoria literária, na qual a sua homossexualidade passa a ser o motivo secreto também de sua literatura. Nós aqui temos o caso de uma consequente inversão do perfil do autor tradicional: a pessoa do autor passa à frente do texto. Ele é o carimbo para a veracidade do texto, mais ainda, a pessoa desaloja o texto¹⁰⁵.

Em se tratando de aumentar as possibilidades de efeito, Thomas Mann não achava nenhuma mídia desprezível. Para Hamacher (2007, p. 68), a primeira e mais importante mídia para a encenação da autoria de Mann é o próprio corpo. Ele é a mídia, a ele as vestimentas são adequadas e ele é a face à qual a máscara é ajustada. Para modelar sua imagem em público, Thomas Mann usava em medida crescente a fotografia, empregando essa mídia para influenciar diretamente a recepção do texto literário que a acompanha. Uma foto feita em 1944 nos Estados Unidos por um fotógrafo desconhecido, que parece refletir uma situação autêntica e permite uma determinada interpretação, mostra Mann como ele queria ser visto: “*Here is the best Picture ever made of me!*” Na fotografia ele está vestido elegantemente,

com um terno de abotoamento duplo risca de giz, mas não excessivamente austero, com um leve sinal de informalidade artística. O nó da gravata está um pouco torto, a ponta da gola da camisa está sobre a gola do paletó. A estante de livros ao fundo remete à intelectualidade. Os traços do rosto estão relaxados, os olhos semifechados. O olhar não é dirigido ao observador, mas desce à sua frente — ele está dirigido um pouco sonhadamente para o seu interior. Thomas Mann escuta de forma concentrada — observe-se isso na diferença de seus olhos enevoados em relação à sua orelha grande — as

¹⁰⁴ Die kategoriale Grenze zwischen Fiktion und Realität wird damit suspendiert, die Wertigkeit wird umgekehrt. (DELABAR, 2008, p. 87-100).

¹⁰⁵ Die Person Thomas Mann gerät in toto zur öffentlichen Persönlichkeit, das Private des Autors wird zum eigentlich interessierenden öffentlichen Gegenstand, mit Wirkung bis weit in die Wissenschaft hinein, in der etwa seine Homosexualität zum geheimen Movers auch seiner Literatur gemacht wird. Wir haben es hier also mit einer allerdings konsequenten Umkehrung des tradierten Autorenprofils zu tun: Die Person des Autors rückt vor den Text. Er ist Siegel auf die Wahrhaftigkeit des Textes, mehr noch, die Person verdrängt den Text. (DELABAR, 2008, p. 99).

vozes de seu interior. Ele parece ouvi-las com benevolência e ter tudo sob controle — quase seu ‘rosto musical’, do qual relata sua filha mais velha, Erika¹⁰⁶.

Também no exílio, principalmente no americano, Thomas Mann, que no início ainda era adulado pela cultura nazista, se estabelece como representante mais significativo da cultura alemã, como símbolo da “outra Alemanha”, e sua postura explicitamente antinazista foi mantida depois de 1945. Como a palavra impressa não podia mais atingir seus leitores e suas leitoras alemãs, o rádio, como mídia nova, contemporânea e eficaz na luta incansável contra o “inimigo da humanidade”, como ele já denominava Hitler em 1939, passou a ser a mídia para se dirigir aos *Ouvintes alemães! (Deutsche Hörer!)* durante a Segunda Guerra Mundial, através da BBC¹⁰⁷. Depois de seu retorno do exílio, Thomas Mann fixou residência na Suíça, que havia se mantido neutra durante a Guerra. Em seus últimos anos de vida, o autor demonstrava incompreensão em relação à literatura jovem da Alemanha Ocidental, havendo um descompasso especialmente entre ele o *Grupo 47*, um círculo literário criado por Hans Werner Richter e formado por escritores como Heinrich Böll, Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Peter Weiss e outros, com o objetivo de cultivar a literatura na Alemanha do Pós-Guerra.

¹⁰⁶ [...] im Zweireiher mit Nadelstreifen, aber nicht zu steif, sondern mit einer ganz feinen Andeutung künstlerischer Nachlässigkeit. Der Krawattenknoten sitzt etwas schief, die Spitze eines Hemdkragens lugt über das Revers. Die Bücherwand im Hintergrund vermittelt Gelehrsamkeit. Die Gesichtszüge sind entspannt, die Augen halb geschlossen. Der Blick trifft nicht den Betrachter, sondern geht von ihm nach unten — er ist leicht träumerisch nach innen gerichtet. Thomas Mann lauscht gesammelt — man beachte das im Unterschied zu den verschleierte Augen große Ohr — auf die Stimmen in seinem Inneren. Er scheint ihnen wohlwollend zuzuhören und alles unter Kontrolle zu haben — fast sein „Musikgesicht“, von dem seine älteste Tochter Erika berichtet. (HAMACHER, 2007, p. 68).

¹⁰⁷ HAMACHER, 2007, p. 75.

4 AUTOENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA: LITERATURA POP

4.1 ROLF DIETER BRINKMANN E A LITERATURA POP DOS ANOS 1960

Uma literatura orientada no pop cultural existe na Alemanha desde o final dos anos 1960, com protagonistas como Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte e Elfriede Jelinek. Apesar de denominados pop, os textos correspondentes não são especialmente pop, no sentido de facilmente consumíveis. Ao contrário, são textos “sérios”, em parte, inclusive, truncados, sendo considerados pop por sua postura rebelde, apoiada na cultura pop dos anos 1960, e por se aproximar de temas como as mídias, as marcas e o mercado. Heinz Drügh (2007, p. 32-3) enfatiza que essa literatura assegura um acesso à realidade, ao invés de se isolar em “um espaço hermético de arte” (*hermetischen Kunst-Gelände*), contribuindo para a produção de sinais de cultura de massa, além de ser um catalizador de inovação estética, um acontecimento típico para a arte, pelo menos no século XX. Drügh apoia o que já pleiteia o emblemático ensaio *Cross the border, close the gap* (1968), de Leslie Fiedler, que postula que a literatura diga adeus “ao lamento insuportável da religião cultural do Modernismo”, afastando-se o máximo possível da arte e da vanguarda e que busque novos caminhos¹⁰⁸. O que parece uma simples provocação, tem um núcleo objetivo bem fundamentado, uma vez que, além da inovação estética, essa literatura não foge aos apelos do mercado e parece absorver uma quantidade maior de energia social que sua negação da banalidade do cotidiano pressupõe. Mesmo distanciando-se da vulgaridade do dia a dia, este afastamento da cultura de massa não é necessariamente um sinônimo de qualidade. Expressando seu entusiasmo de forma um tanto polêmica e infantil pelas ideias de Fiedler, Rolf Dieter Brinkmann, denuncia “a ignorância notória dos escritores em língua alemã em vista do novo popcultural”¹⁰⁹.

O autor Rolf Dieter Brinkmann pode ser visto como “precursor da literatura pop alemã” (*Ahnherr der deutschen Popliteratur*) nos anos 1960 e, como a figura líder do movimento pop e alternativo da República Federal da Alemanha, ele alcançou o status de *cult*, pois “seu significado para a recente literatura alemã se mostra, entre outros, em referências intertextuais marcantes ou na utilização de técnicas de representação significativas”¹¹⁰. Por outro lado,

¹⁰⁸ [...] dem niederschmetternden Gejammer der Kulturreligion des Modernismus. (FIEDER, Leslie A. Überquert die Grenze, schließt den Graben. In: Wolfgang Welsch: Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, 2. durchges. Aufl., Berlin 1994, p. 59; 62 apud DRÜGH, 2007, p. 33).

¹⁰⁹ [...] die notorische Ignoranz deutschsprachiger Schriftsteller im Hinblick auf das popkulturell Neue. (DRÜGH, 2007, p. 33).

¹¹⁰ Seine Bedeutung für die jüngste deutsche Literatur zeigt sich unter anderem an markanten intertextuellen Verweisen oder an der Übernahme von einschlägigen Darstellungstechniken. (NIEFANGER, 2004, p. 90).

analisando sua obra, observa-se que o autor está atrelado a modelos tradicionais e se reporta a procedimentos intertextuais e de colagem conhecidos.

Rolf Dieter Brinkmann deve sua fama de rebelde e literato pop ao livro de poesia *Die Piloten*, publicado em 1968, e às antologias da nova lírica americana *Acid* e *Silver Screen*, por ele editadas ou coeditadas, além do comportamento controvertido em público. Seu significado para a literatura alemã recente se mostra, especialmente, nas marcantes referências intertextuais e pelo fato de assumir práticas de representação destacadas, através de uma estratégia bem-sucedida da negação da autoencenação e um comportamento rebelde em relação à tradição. Ele é o exemplo de um autor que, de maneira decidida, se contrapõe a todas as regras do meio literário e institui, em seu programa, que arte e forma de vida são similares. O autor aposta no distanciamento da alta literatura alemã e, ao mesmo tempo, em uma ligação com a cultura pop contemporânea americana, negando o cânone tradicional da alta cultura, para defender um cânone alternativo popcultural.

Aqui vale mencionar que, na capa do volume de poesias *Die Piloten*, publicado em 1968, no auge da lírica *pop art* em língua alemã, Brinkmann rompe com a dicotomia entre a alta e a baixa cultura, fazendo sua opção pela última. Essa capa apresenta uma imagem bastante chamativa, produzida, ou melhor, montada por ele, que mais parece um cartaz de propaganda do que um volume de poesias usual, e remete a histórias em quadrinhos e discos, que lembra a capa famosa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Nela, por meio do empréstimo de símbolos do universo de desenhos populares oriundos da subcultura, em um balão de fala que lembra uma história em quadrinhos, são anunciados “novos poemas de Rolf Dieter Brinkmann”¹¹¹. No fundo do balão de fala, vê-se ainda uma paisagem psicodélica colorida no estilo das representações do *Flower-Power* dos anos 1960 e 1970, além das imagens de Marilyn Monroe, Bonnie and Clyde, bem como figuras de histórias em quadrinhos de Tarzan e Batman¹¹².

Moritz Baßler (2005, p. 88) aponta que o “arquivamento” (*Archivierung*), tanto de nomes de marcas, de músicas etc., é uma das mais importantes características da literatura pop, mesmo quando essas referências não sejam relevantes para a análise do discurso e sirvam apenas como citação de fragmentos da cultura contemporânea. A dedicatória do volume *Acid* exemplifica essa descrição, pois ela não se dirige diretamente a um determinado receptor, mas a uma quantidade de pessoas indefinida e quase infinita: 77 nomes são citados, incluindo não

¹¹¹ Neue Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann. (DETKEN, 2011, p. 277).

¹¹² DETKEN, 2011, p. 276-7.

somente pessoas reais, mas também figuras cinematográficas como King Kong, Nosferatu, o monstro japonês Godzilla e Johnny Weissmüller, o ator mais conhecido dos filmes de Tarzan.

O comportamento rebelde de Rolf Dieter Brinkmann se evidencia em novembro de 1968, quando o autor participa de um evento com o título: “Autores discutem com seus críticos” (*Autoren diskutieren mit ihren Kritikern*), na Academia de Artes de Berlim, um lugar institucionalizado e um reduto de pessoas reconhecidas no campo literário. Ao invés de discutir, em alto e bom tom, o praticamente desconhecido autor deseja a morte do também presente crítico literário Marcel Reich-Ranicki, com o objetivo explícito de chamar atenção. As reações ao acontecimento mostram que a estratégia de distinção deu certo: a ameaça de Brinkmann é noticiada na imprensa, de forma que o nome do jovem autor se torna conhecido de todos. Simultaneamente, Brinkmann utiliza, de forma inteligente, essa plataforma para se distanciar do campo literário estabelecido e das expectativas que se tem em relação a um escritor, “mesmo que esse procedimento seja de certa forma paradoxo, já que as próprias estratégias de negação do campo literário estabelecido acontecem exatamente no campo literário estabelecido e em público”¹¹³. Avaliando a atitude de Brinkmann como planejada, e não como explosão espontânea, sua encenação pode ser colocada em uma relação com seu baixo grau de popularidade até então. Aos 28 anos e autor de alguns volumes de prosa, bem como coletâneas de poesias, que mal ultrapassam edições de 100 a 300 exemplares, seu reconhecimento se reduz a um pequeno círculo de amigos e colegas. Assim como vimos no caso de Thomas Mann, o objeto de referência das práticas de encenação de Brinkmann não é mais proeminentemente o texto literário, mas a pessoa do autor, e são suas ações performativas que geram ressonância no meio literário.

A encenação como autor desinteressado financeiramente é desmentida por um comportamento estratégico de Rolf Dieter Brinkmann no sentido de incluir, em suas publicações, encenações planejadas. Apesar de aparentemente seguir um princípio de artista autônomo, sem se importar com a crítica, a imprensa e o público em geral, sem demonstrar interesse em sucessos literários nem em lucro econômico, o caráter encenatório de autoafirmações públicas pode ser verificado nas cartas, que foram publicadas apenas postumamente, sob supervisão de sua esposa, que denomina a “coleção de cartas” como “material para novos trabalhos” e “fonte para o romance planejado”¹¹⁴. Fato é que Brinkmann

¹¹³ [...] auch wenn dieses Vorgehen gewissermaßen paradox ist, da selbst die Verweigerungsstrategien gegenüber dem etablierten literarischen Feld sich innerhalb dieses Feldes und in der Öffentlichkeit abspielen. (DETKEN, 2011, p. 269-70).

¹¹⁴ Anke Detken reforça aqui o caráter encenatório de declarações públicas de atores literários e faz menção à esposa de Brinkmann, que cita a “Briefesammlung” como “Material für neue Arbeiten” e “Quelle für den

as colecionava desde o início, com vistas a uma publicação posterior, fazia correções e revisões, o que comprova que o autor perseguia de forma consequente o objetivo de estabelecer-se no mercado literário, o que ele, por sua morte repentina, vítima de um acidente automobilístico em Londres, não pode levar a cabo.

Segundo Stefan Porombka (2006, p. 226), os autores da assim denominada literatura pop se encenam como “verdadeiros artistas” (*wahre Künstler*), como criadores distanciados do interesse econômico. No entanto,

sabe-se que eles operacionalizam as regras de funcionamento com sinceridade irônica. A questão, na verdade, é se hoje em dia ainda se pode dizer algo provocativo sobre os autores em vista de sua autoencenação. Efetivamente, se pode partir do princípio de que são autores que não escrevem ou publicam de forma ingênua, e que, em função de sua socialização, estão tão familiarizados com as regras das mídias e dos mercados que conseguem lidar com eles de forma mais ou menos natural¹¹⁵.

Por isso, a negação do desejo por ganhos econômicos e de honrarias mundanas no âmbito do campo literário dos autores da assim denominada literatura pop praticamente não produz mais efeito. Isto significa que todas as atividades discursivas devem ser analisadas sob o ponto de vista das estratégias de posicionamento de um produto no mercado de mídias restrito, em que os autores lutam constantemente por uma atenção limitada. Através de aparições em público, os autores chamam a atenção para si e sua ideia do que vem a ser “literatura“. Essa postura muitas vezes é percebida pelo público como rebeldia, já que eles, com sua “provocação crônica”, desafiam as convenções e desencadeiam discussões com as mídias abertas e com as instituições. Em consonância com os hábitos dos autores pop, Rolf Dieter Brinkmann se distancia dos outros escritores e do mundo literário estabelecido por meio de um procedimento ruidoso. Nos anos 1970, os “shows provocativos”¹¹⁶ do autor contribuíram para uma imagem de *enfant terrible* da cena literária. Na verdade, seus textos, que parecem para muitos até hoje incompreensíveis e esotéricos, supostamente, não são realmente lidos. Afinal, o autor seria mais conhecido pelas suas declarações “cheias de

geplanten Roman”. (BRINKMANN, Maleen: *Editorische Notiz*. In: Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 60), S. 282-285, S. 284 apud DETKEN, 2011, p. 286).

¹¹⁵ [Denn] bekannt ist, dass sie die Betriebsregeln mit ironischer Offenheit operationalisieren. Die Frage ist ohnehin, ob sich über heutige Autoren überhaupt noch etwas Provokatives im Hinblick auf ihre Selbstinszenierung sagen lässt. Viel eher darf man davon ausgehen, dass man es mit Autoren zu tun hat, die nicht naïv schreiben und publizieren, sondern aufgrund ihrer Sozialisation so weit den Regeln der Medien und Märkte vertraut sind, dass sie selbst relativ abgeklärt damit umgehen können. (POROMBKA, 2006, p. 225-6).

¹¹⁶ aufrührerischen Shows. (NIEFANGER, 2004, p. 92).

palavras grosseiras”¹¹⁷, acompanhadas de gestos selvagens que chocavam o público, especialmente as mulheres amantes da poesia, do que por seus escritos¹¹⁸.

4.2 AUTOENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA: CHRISTIAN KRACHT E A LITERATURA POP DOS ANOS 1990

Nos últimos setenta anos, o campo literário sofreu muitas e significativas alterações, que se referem tanto aos temas e às formas estéticas, quanto às “funções” atribuídas à literatura. No início dos anos 1960, pertencer ao estilo literário pop significava assumir uma postura de crítica social à esquerda no espectro político, libertação sexual, internacionalidade baseada no idioma inglês, questionamento da ética do trabalho protestante e o regime disciplinar atrelado a ela. Até os anos 1980, via-se a literatura pop como expressão de protesto juvenil e, repetidas vezes, atestou-se um “potencial subversivo” e uma simpatia pelos “objetivos da contracultura” para esta literatura, quando o mais tardar desde a metade dessa década impõe-se uma visão de que a cultura pop é parte de um grande negócio. Desde então, autoras, autores e editoras parecem apostar mais em estratégias de mercado, que são acompanhadas de técnicas de autoencenação e que apresentam a literatura como “evento”.

Como no final dos anos 1960, trinta anos mais tarde um conceito preciso de literatura pop permanece em aberto, porque ele pode encampar textos muito discrepantes, que, embora, por um lado, apresentem inúmeras semelhanças, por outro lado, são bastante diferentes entre si. Apesar de haver tentativas de definir uma literatura pop e contemporânea, através de uma descrição exata de procedimentos textuais-discursivos específicos, marcado por uma forma determinada de escrever, o pop muitas vezes é entendido como comentário sobre o mundo do consumo de massas e sobre seu vazio de conteúdo, o que aumenta sua fama de superficialidade. No artigo de Eckhard Schumacher (2011, p. 63-4), pop é identificado com “uma forma popular de leitura amigável” e com “prazer”. Em contrapartida, como contrário de “literatura pop”, fala-se em “vanguarda intelectual”, termos que, para Schumann, não são automaticamente excludentes. O pertencimento a um subsistema literário “pop” pode ser, de fato, verificado não apenas em características do texto manifestas. E pop não é somente pop quando trata da cultura pop: por um lado, trata-se de um “esforço artístico formal”, que se

¹¹⁷ voller derber Worte. (NIEFANGER, 2004, p. 92).

¹¹⁸ NIEFANGER, 2004, p. 91-2.

refere à forma dos textos; por outro lado, trata-se explicitamente de “temas”, ou melhor, pop não é somente pop quando trata de pop, ou quando pop é tematizado¹¹⁹.

Segundo Ingo Niermann (2011), um texto pode ser considerado “pop literário” mais devido a características secundárias, como orientação no mercado, encenação, do que em vista do formalismo linguístico, motivo por que ele dificilmente passará pelas instâncias de canonização nos periódicos especializados ou na teoria literária. Dentre as características consideradas necessárias para a inclusão de textos nesse grupo, de forma pragmática, está o fato de a literatura pop estar sempre associada à orientação no mundo real do cotidiano e da vida (de jovens/permanecidos jovens), à adaptação de estruturas de música pop e audiovisuais-eletrônicas, ao fato de dirigir-se a grupos específicos (a um grupo marcado pelas mídias e que tem entre 15 e 35 anos) e ter um autor como trabalhador das mídias – jornalistas, músicos, DJs, especialistas em relações públicas, que podem e querem se encenar. A isso se acrescenta o desejo por novas tecnologias, bem como a atenção ou o jogo com as mídias. Com frequência, a história da literatura pop é contada como história da decadência e os autores do “pop clássico” (Brinkmann, Fichte, Handke, Jelinek) são considerados exemplos da contracultura e de protesto inovadores, ligados intimamente à literatura.

Na nova literatura pop, o escândalo e a provocação são constantes do repertório de encenação de artistas, isto é, há uma quebra intencional de tabus, que não mais se limitam ao campo da arte. Em relação aos posicionamentos assumidos por autores como Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre ou Joachim Bessing, não se trata “exatamente de veracidade ou uma confissão rebelde, mas a denúncia dessas posturas como pose; eles têm por objetivo uma verdadeira sobreposição da realidade extraliterária”¹²⁰, e seu objetivo seria o de, com suas aparições, provocar o *establishment*. Por outro lado, não se observa uma posição política clara; ela também não é deduzível de roupas ostensivamente caras ou de disparar um fuzil Kalaschnikov¹²¹. Carregar essa arma, ou deixar-se fotografar com ela, sem dúvida, parece ser uma provocação e tem uma relação macabra com a atualidade, como a cena descrita em *Faserland*: “Aí tenho uma (foto) dele, e ele está no Afeganistão. Ele tem um lenço enrolado na cabeça. [...] Ao lado dele está um mujahedin, que levanta seu

¹¹⁹ [...] populärer Lesefreundlichkeit [...], Spaß [...]. Pop-Literatur [...], intellektualistische Avantgarde [...] eine formale künstlerische Anstrengung [...] Themen. (SCHUMACHER, 2011, p. 63-4).

¹²⁰ [Ihnen] geht es gerade nicht um Glaubhaftigkeit oder um ein rebellisches Bekenntnis, sondern um die Denunziation solcher Haltung als Pose; sie zielen regelrecht auf eine fiktionale Überblendung der außeliterarischen Realität. (NIEFANGER, 2004, p. 97-8).

¹²¹ Em uma fotografia da contracapa da obra *Mesopotamia* (2001), Kracht posa com um fuzil Kalaschnikov e em *O lápis amarelo* (2012a) o autor narra um episódio em que experimenta diversos tipos de armas no Paquistão; ele se apaixona pelo modelo russo AK47, descrevendo-o como a “arma e a armadura do Islã”. (Schwert und Schild des Islams, KRACHT, 2012a, p. 64).

Kalashnikov, e Alexander passa o braço em torno dele”¹²². Dirk Niefanger (2004, p. 95) lembra que o fuzil Kalashnikov, na história da cultura alemã, desde a *RAF (Rote Armee Fraktion, Brigadas Vermelhas)*, o Kosovo e o Afeganistão, simboliza o terrorismo, e de forma alguma significa o tipo de heroico soldado do *front*, ou remete aos treinamentos de tiro de Bin Laden.

Dirk Niefanger faz uma análise das diferentes funções que a autoencenação de Christian Kracht e de Rolf Dieter Brinkmann assumem, destacando a diferença entre o direcionamento dos recentes autores pop e Brinkmann. A idade dos dois autores — Brinkmann nasceu em 1940, Kracht, em 1966 — já deixa clara essa diferença de gerações. No entanto, na análise de Dirk Niefanger, as autoencenações de ambos pretendem, igualmente, irritar o status quo, além de apresentarem outros aspectos em comum¹²³. Por outro lado, a pose de Kracht está direcionada exatamente contra os antigos rebeldes e a mentalidade ‘honesta’ que seguem — contra sua postura politicamente correta, buscando afastar-se daquele grupo representado por Brinkmann: a geração de 1968, de pacifistas, alternativos.

Nos últimos anos, a saída da cultura pop do universo da subcultura para ocupar o centro da sociedade, sua passagem de cultura jovem para a cultura de massas resultou em uma mudança de conceito: pop não é mais entendido como uma alternativa à cultura clássica dos adultos (à música eletrônica e à literatura estabelecida), mas é realmente aquilo que o nome diz: uma arte popular: “Pop é considerado uma cultura de massas moderna, que se renova constantemente, se expande para todos os lados [...]. Pop deve ser entendido em todos os lugares, sendo, por isso, na maioria das vezes, simples e superficial em seus conteúdos”¹²⁴. A superfície, ou até a superficialidade, foi considerada um marco da literatura pop pela crítica literária contemporânea. O mote para o volume *Der gelbe Bleistift* (2000), “*Surface is an illusion, but so is depth*”, vem do pintor David Hockney e a ilusão nesta obra deve claramente ser o momento central, igualmente como a impossibilidade de uma interpretação precisa¹²⁵.

O poder que têm nomes de marcas na sociedade moderna é tratado pela cultura pop e seus autores, desde Bret Easton Ellis, passando por Nick Hornby, e chegando ao quinteto de *Tristesse Royale*. Especialmente a literatura pop usa os mecanismos que se estabeleceram no discurso musical pop cultural, e não denomina apenas o produto em si e informa sobre seus

¹²² Dann habe ich noch eins [ein Foto...] von ihm, da ist er in Afghanistan. Er trägt so ein Tuch um den Kopf geschlungen [...] Neben ihm steht ein Mudjahedin, der seine Kalaschnikov hochhält, und Alexander hat den Arm um ihn gelegt. (KRACHT, 2013a, p. 68).

¹²³ NIEFANGER, 2004, p. 97-8.

¹²⁴ [...] Pop — eine moderne, sich ständig erneuernde und überall hin ausdehnende Massenkultur [...]. Pop soll überall verstanden werden und ist darum in seinen Inhalten meist einfach und oberflächlich. (NIERMANN, 2011, p. 228).

¹²⁵ SCHUMANN, 2009, p. 158.

criadores, mas ao mesmo tempo faz propaganda para eles e marca o lugar dentro do campo econômico e cultural, informando sobre, por exemplo, o preço, a editora, o estilo, de forma bem dirigida para alcançar seus objetivos. Apesar de o uso excessivo dos nomes de marcas na literatura pop ter sido muito criticado, vale a pena observar que a cultura das marcas como a conhecemos hoje é um fenômeno relativamente jovem. Ela se estabeleceu sob as condições de produção e distribuição, que se desenvolveram a partir do fim do século XIX, com o incremento da industrialização, sendo, portanto, uma conquista da modernidade. Sua função consiste em associar pessoas, grupos sociais e cenas, pois as marcas são dotadas de simbologia cultural, como se fossem códigos, e não são os objetos em si que têm seu valor, mas a mensagem que transmitem, seu apelo semiótico, por intermédio de associações culturais que se realizam através desses objetos.

A literatura pop da década 1990, que constituiu um sucesso de público incomum para jovens autores em língua alemã, que se caracterizava por tratar de uma contemporaneidade marcada pelo prazer superficial na aparência, por objetos compráveis, por marcas, mídias e, não por fim, pela música pop, iniciou com a publicação de *Faserland*, de Christian Kracht, em 1995. Um narrador em primeira pessoa viaja sem objetivo determinado, de trem, de avião e de carro do norte da Alemanha, desde Sylt, passando por Hamburgo, Frankfurt, Heidelberg, Munique e pelo lago de Constança até a Suíça, em busca do túmulo de Thomas Mann, em Zurique. No decorrer do trajeto, acossado por lembranças da infância e da juventude, ele anota suas mais diversas vivências, a maioria fracassadas — com frequência com um fundo homoerótico —, vomita inúmeras vezes, devido ao consumo excessivo de álcool e drogas ou apenas pelo seu nojo frente ao mundo. O narrador não se importa com as regras do politicamente correto e em toda parte ele localiza pessoas pequeno-burguesas conservadoras, que costuma chamar de “nazistas”. O tédio é constante, seja em festas, viagens de trem e de táxi ou durante as permanências em hotéis. Os encontros também incomodam, amigos e conhecidos ele só suporta por curto tempo. Três tentativas de contatos com “amigos” detalhadamente descritas mostram a incapacidade de comunicação não somente do herói, um jovem não muito reflexivo e de família rica, mas de toda a sua classe e de sua geração. Um dos amigos comete suicídio durante a festa do próprio aniversário, mas o narrador, que é a última pessoa a estar com ele, sequer pensa em ajudá-lo. Ao invés disso, parte com o Porsche do falecido sem comunicar o fato a ninguém.

Para além da trajetória linear do texto, no romance está representada a cultura contemporânea, especialmente de nomes de marcas que identificam a classe alta, com uma detalhada listagem de espumantes Roederer, de casacos Barbour, de diversos modelos de

automóveis e de fabricantes de bebidas alcoólicas. Segundo o estudo de Moritz Baßler, esses nomes de marcas são arquivos que alguns autores da atualidade montam, servindo apenas como enumeração de elementos concretos, sem jamais entrar no abstrato, com a justificativa de que “os fragmentos da cultura contemporânea, como nomes de marcas e títulos de músicas, são sempre parte de um discurso, de uma fala, uma forma de ver o mundo”¹²⁶.

No artigo *O autor e seu label (Der Autor und sein Label, 2002)*, de Dirk Niefanger, encontramos uma definição dos conceitos de “logo” e “label”, que têm sido usados por grande parte dos estudiosos do discurso pop em torno dos nomes de marcas e logos. O “logo” (abreviatura de logotipo) de uma marca denomina um símbolo dessa marca, apoiado em uma representação gráfica. Frequentemente, logos são nomes próprios inseridos em um tipo fixo e, como nomes de marca, assumem funções de um símbolo registrado da marca (*Trademark*). Comumente, os logos são garantidos juridicamente contra usos indevidos e apoiam a distribuição ou a segurança dos produtos de marcas comerciais. Nomes de autores e pseudônimos têm uma garantia jurídica semelhante ao de “logo”. O segundo termo denomina geralmente uma etiqueta, uma frase ou uma placa, que fornece informações precisas sobre um produto: “O label, portanto, nomeia, não apenas o produto em si e informa sobre seu criador (músico, produtor, estúdio, etc.), ele também faz propaganda para eles e marca seu lugar dentro do campo econômico e cultural, informando sobre o preço, a firma distribuidora, a área, o tipo de música etc.”¹²⁷.

No discurso pop, os autores utilizam *labels* e *logos*, entendidos simbolicamente, para discussões públicas e eles mesmos têm consciência dos efeitos do emprego das etiquetas no âmbito da cultura. Nesse sentido, além do consumo fácil e da linguagem coloquial, o que favorece a leitura de *Faserland* como literatura pop é, acima de tudo, um excessivo *labeling*, que já aparece na primeira frase do romance: “Então, começa comigo parado no Fisch-Gosch em List, na ilha de Sylt, tomando uma Jever da garrafa”¹²⁸. O herói de Kracht não apenas bebe uma cerveja, mas toma uma *Jever*; ele não está simplesmente parado em uma barraca de peixe, mas seu nome exato é citado, fingindo que a citação das marcas é algo casual e sem ambição artística.

¹²⁶ [...] sind die Gegenwartskulturschnipsel wie Markennamen und Songtitel [...] immer schon Teil eines Diskurses, einer Rede, einer Weise der Weltauffassung. (BAßLER, 2005, p. 88).

¹²⁷ Das Label bezeichnet also nicht nur das Produkt selbst und informiert über seine Urheber (Musiker, Produzenten, Studio usw.), es wirbt auch für sie und markiert deren Ort innerhalb des ökonomischen und kulturellen Feldes, indem es über den Preis, die vertreibende Firma, die Sparte, die Musikrichtung usw. Auskunft gibt. (NIEFANGER, 2002, p. 521-2).

¹²⁸ Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. (KRACHT, 2013a, p. 13).

Além de serem indispensáveis e terem bastante poder na sociedade pós-moderna, as enumerações em forma de arquivos são “concebidas como uma oferta de identificação para a massa”¹²⁹, e todas as marcas citadas em *Faserland* simbolizam riqueza e poder, um gosto refinado e um estilo primoroso. Assim, marcas como “Gucci” ou “Prada” não apenas significam estilos de roupas, mas simbolizam visões de mundo conscientemente escolhidas¹³⁰. Estar à altura desse nível de preços e estar informado sobre os produtos de luxo anunciados exige muito dinheiro e tempo, que pressupõe uma vida sem trabalho, com o que o protagonista do romance satisfaz um pré-requisito importante para uma existência de dândi.

O dandismo, genuinamente um fenômeno cultural e literário do século XIX, especialmente na Inglaterra e na França, pode ser comprovado até hoje nas mídias e na sociedade de massas. Esse comportamento se manifesta de variadas formas, seja na prática de vida elitista, como projeto estético de autoestilização, como construção midiática ou ainda como motivo literário. Nas práticas de autoencenação do dândi, são suspensas as diferenças entre a arte e a realidade, considerando que a estetização dos fenômenos cotidianos é uma característica do dândi.

Apesar de o dândi ser citado em suas diferentes formas de aparição em quase todos os aspectos das artes — do texto literário moderno até a performance de se autopromover, na cultura pop atual o conceito é controvertido. Mesmo que a questão sobre o que é o dândi esteja no centro de numerosas pesquisas e ensaios, Kristin Tietenberg, em sua tese de doutorado *O dândi como transgressor da Modernidade. Autoestilização na Literatura e na Cultura popular (Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierung in Literatur und Popkultur*, 2013), afirma que o dândi como “encarnação de um tipo ideal” (*Inkarnation eines Idealtypus*) não existe. Dentre os atributos citados pela autora do estudo para caracterizar o dândi estão, além de sua gentileza, o “orgulho, a heterogeneidade, uma consciência articulada ironicamente, a afirmação de uma ‘nobreza natural’, como ‘aristocracia do espírito’”¹³¹. O dândi pode, também, ser identificado por sua segurança no estilo, como seguidor da subcultura, que, com sua maneira estetizada de viver a vida, de individualidade genuína, se opõe à corrente do gosto das massas.

No contexto do pop, a figura do dândi se expressa na saturação e no tédio, tornando-se uma força motriz estética. A massificação industrial leva à perda de exclusividade, tornando a moda um fenômeno de massa, da qual certamente o dândi precisa se distanciar, fazendo-o

¹²⁹ Als massenkulturelles Identifikationsangebot konzipiert. (BAßLER, 2005, p. 123).

¹³⁰ NIEFANGER, 2002, p. 521.

¹³¹ Hochmut, Heterogenität, ein ironisierend artikuliertes Bewusstsein, die Behauptung eines ‚natürlichen Adels‘, als ‚Aristokratie des Geistes‘. (TIETENBERG, 2013, p. 14).

através da originalidade, especialmente na vestimenta. Durante as conversas no Hotel Adlon, publicadas em *Tristesse Royale*, Benjamin von Stuckrad-Barre expressa de forma direta seu desalento: “[E] H&M garante, com ternos baratos e imitações, que já há algum tempo todo mundo pode vestir um terno. Isso provocou uma completa vulgarização do perfil do terno como símbolo de status. O terno agora é algo ordinário”¹³². Na conversa sobre dinheiro e bancos, publicada também em *Tristesse Royale*, Christian Kracht afirma: “Mas é imensamente importante a aparência do banco. Mesmo que nunca se vá ao banco, se tem os cartões e os eurocheques, nos quais os logotipos e o nome do banco estão impressos”¹³³. O constantemente entediado Alexander von Schönburg brilha por observações sobre guerra e prostituição, enquanto Joachim Bessing e Eckard Nickel almejam o completo apagamento da memória, para interromper a melancolia. O “arquivo poderia ser completamente apagado”¹³⁴, com excesso de drogas por exemplo. Sobre as discussões envolvendo o trivial, o banal e o político na roda de conversas que se realizou no Hotel Adlon, Bessing tem a convicção de que “nada mudou nesses últimos três dias”¹³⁵.

Segundo Günter Erbe (2009, p. 17), que elaborou um panorama atualizado da pesquisa no assunto, o dândi originalmente não era uma figura decadente, pois George Bryan Brummel (1778-1840), considerado o arquétipo do dândi, é muito mais uma figura periférica de uma cultura da nobreza ainda fechada em si mesma e nessa época ele ainda não se recolhe a um mundo paralelo enojado da sociedade em que vive. Apenas mais tarde, o dândi se torna solitário, escondido atrás de uma pose niilista, ficando o termo “decadência”, como termo básico do esteticismo europeu, restrito a uma determinada fase do dandismo.

O dandismo não pode, portanto, ser resumido à elegância que é percebida exteriormente. Ele é uma forma de ser e de se comportar, como um estilo de vida e prática de expressão, necessitando “de um ‘palco’ público ou semipúblico, para concomitantemente funcionar como *autorrealização*”¹³⁶. Afinal,

o dândi é um tipo de comportamento, marcado por um gosto superior, modos perfeitos, tom de conversação cínico e frívolo, sangue-frio e inabalabilidade

¹³² [und] H&M sorgt mit preisgünstigen Anzügen und Imitationen dafür, daß seit geraumer Zeit jedermann einen Anzug tragen kann. Das hat eine komplette Verwaschung des Profils des Anzugs als Statussymbol verursacht. Der Anzug ist jetzt etwas Ordinäres. (BESSING *et al.*, 2009, p. 148).

¹³³ Aber es ist doch immens wichtig, wie die Bank aussieht. Auch wenn man die Bank nie betritt, hat man doch die Karten und die Eurocheques, auf denen Logo und Namen der Bank aufgedruckt sind. (BESSING *et al.*, 2009, p. 23).

¹³⁴ [...] einmal den Speicher komplett zu löschen. (BESSING *et al.*, 2009, p. 157).

¹³⁵ Es hat sich nichts verändert in den letzten drei Tagen. (BESSING *et al.*, 2009, p. 165).

¹³⁶ [...] einer öffentlichen oder halböffentlichen ‚Bühne‘, um zugleich auch als *Selbstrealisierung* zu funktionieren. (TIETENBERG, 2013, p. 129, grifo da autora).

em todas as situações da vida e um culto de si mesmo levado aos extremos. O dândi é um notório ocioso, e uma personalidade apaixonadamente jogadora. Enquanto a maioria valoriza a igualdade, responsabilidade e ação, o dândi representa superioridade, irresponsabilidade e inatividade. Ele preza o princípio aristocrático da distinção. O dândi não conhece compromissos nem relações. Dinheiro não o interessa. O dândi se concentra totalmente em si mesmo¹³⁷.

Em *Faserland*, o fetichismo de marcas tem uma função estética, e está conectado às regras de vestimenta. O meio social em que os acontecimentos do romance estão ancorados (uma juventude dourada, fútil e entediada) e, principalmente, o narrador, igualmente superficial e inconsequente, irritam os leitores e a crítica. Considerando sua apresentação pessoal impecável e os sinais evidentes nas obras, podemos afirmar que Christian Kracht apresenta características de dândi pop cultural, embora ele afirme que o dandismo para ele não é relevante. Segundo o autor,

é tão glamoroso, zanzar por lugares estranhos, onde absolutamente ninguém nos conhece. E ninguém sabe o que exatamente a gente quer aí. Simplesmente não há um motivo razoável para viajar para países do Terceiro Mundo, exceto que se vá por uma ocupação que na verdade nem existe mais: não fazer nada¹³⁸.

Desde a publicação de *Faserland*, a obra polarizou o público e a crítica e desencadeou a discussão que marcaria o discurso sobre a obra de Christian Kracht: a equiparação entre autor e narrador. Além disso, foi motivo de um grande número de artigos, em sua maioria negativos, porque o romance significaria o rompimento da tradição subjetiva do autoquestionamento e não corresponderia às expectativas. Segundo Andreas Schumann, ele

não prolonga a procura pelo grande romance de época ou social (para isso, os episódios narrados são excessivamente insignificantes, efêmeros, cotidianos), ele não se adapta a uma tradição subjetiva de autoquestionamento (para isso, a “procura” do protagonista é muito indeterminada), não havendo, portanto, uma instância de reflexão ligada à situação, ele não assume a função de construção de um sentimento de

¹³⁷ Der Dandy ist ein Verhaltenstypus, gekennzeichnet durch überlegenen Geschmack, perfekte Manieren, zynisch-frivolen Konversationston, Kaltblütigkeit, und unerschütterlichkeit in allen Lebenslagen und einen auf die Spitze getriebenen Selbskult. Der Dandy ist ein notorischer Müßiggänger und eine passionierte Spielernatur. Während die Mehrheit Werte wie Gleichheit, Verantwortlichkeit und Tatkraft hochschätzt, steht der Dandy für Überlegenheit, Unverantwortlichkeit und Inaktivität. Er hält am aristokratischen Distinktionsprinzip fest. Der Dandy kennt weder Verpflichtungen noch Bindungen. Geld interessiert ihn nicht. Der Dandy konzentriert sich ganz auf sich selbst. (ERBE, 2009, p. 19-20).

¹³⁸ [Weil] es so glamourös ist, das Herumstreifen an seltsamen Orten, wo einen absolut keiner kennt. Und keiner weiß, was genau man da will. Tourismus ist es ja nicht. Und Geschäftsreisen sind es auch nicht. Es gibt einfach keinen vernünftigen Grund, in Dritt-Welt-Länder zu fliegen, außer man geht einer Beschäftigung nach, die es eigentlich gar nicht mehr gibt: dem Müßiggang. (KRACHT, 2013a, p. 133).

comunidade integrativo de uma geração, ele se furta a uma formulação concreta de oferta de valores de ação e de valores aos leitores¹³⁹.

São avaliados de forma negativa, principalmente, as especificidades estilísticas do romance, como o jargão juvenil, empregado sem artifícios. A estilização do primeiro romance de Kracht como texto fundamental de uma literatura pop alemã pode ser entendida como resultado de uma “leitura seletiva” (*selektives Lesen*), como escreve Moritz Baßler. Ingo Niermann concorda com Moritz Baßler, afirmando que a leitura de *Faserland* como romance pop seria uma leitura tendenciosa ou seletiva, disposta a abstrair do texto tudo o que ele tem de problemático, de todos os sinais críticos contidos nele¹⁴⁰.

Para David Fischer, “o pop vive principalmente do ‘caráter de representação’ e da ‘estética do performativo’, cujo mito se alimenta da promessa de não-conformismo, da negação do senso comum e da autenticidade”¹⁴¹. Oliver Jahraus entende que as autoencenações de Christian Kracht podem ser vistas como uma maneira de tornar visíveis os mecanismos da cultura pop, suas estratégias de mercado e seu *Re-Modeling* – entendido como fenômeno típico da cultura pop. Jahraus acredita que para Kracht o pop foi “material de brinquedo” (*Spielmaterial*) e simplesmente forneceu uma forma de pensamento e escrita, pois “a linguagem, o tom informal, o gesto coloquial do narrador em primeira pessoa de *Faserland* correspondem plenamente às convenções estilísticas do pop”¹⁴².

4.3 CHRISTIAN KRACHT, ESTÉTICA *CAMP* E O FIM DA LITERATURA POP

Em abril de 1999, cinco autores e jornalistas, Joachim Bessing, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel e Alexander von Schönburg — o *Quinteto Popcultural* (*Popkulturelles Quintett*) — se encontram durante três dias no luxuoso hotel Adlon, em Berlim. Das conversas desses dias, resultou o “manifesto literário” *Tristesse Royale* (2009), que, basicamente, são reflexões “pós-modernas” sobre a autoencenação como um jogo. O grupo não esclarece o sentido da roda, mas a esvazia através do uso de clichês e

¹³⁹ [Er] verlängert nicht die Suche nach dem großen Zeit- oder Gesellschaftsroman (dafür sind die erzählten Episoden zu unbedeutend, ephemer, alltäglich), er fügt sich nicht in eine subjektivistische Tradition der Selbstbefragung (dazu ist die >>Suche<< der Protagonisten zu unbestimmt), er übernimmt nicht die Funktion der Konstruktion eines integrationsfähigen Gemeinschaftsgefühls einer Generation, er entzieht sich der Formulierung konkreter Handlungs- und Werteangebote an die Leserschaft. (SCHUMANN, 2009, p. 153-4).

¹⁴⁰ NIERMANN, 2011, p. 229.

¹⁴¹ Vor allem Pop lebt von Aufführungscharakter und der ‘Ästhetik des Performativen’, dessen Mythos sich auf dem Versprechen auf Non-Konformität, der Negierung des Gewöhnlichen sowie der Authentizität des Unverwechselbaren speist. (FISCHER, 2014, p. 31).

¹⁴² So mögen die Sprache, der flapsige Ton, der kolloquiale Gestus des Ich-Erzählers aus *Faserland* durchaus den stilistischen Konventionen des Pop entsprechen. (JAHRAUS, 2009, p. 21).

de elementos kitsch. Para Hagestedt (2009, p. 142), o “manifesto” demonstra ser uma reflexão provocativa sobre o papel do artista na sociedade e foi considerado o maior escândalo literário no final dos anos 1990,

em primeira linha, supostamente, porque a crítica literária teve que interpretar essa autorrepresentação de uma elite pensante como provocação estética e política; mas também porque o livro foi lido como sendo a confissão real de seus autores, e não como obra de arte fingida, composta. Mesmo que no texto não sejam poucos os indicadores que permitam formas de leitura de níveis diversos ou como quebras irônicas, a crítica nem sempre conseguiu reconhecer isso¹⁴³.

Em suas discussões, Christian Kracht e os demais autores apontam para a possibilidade de outras formas de leitura, de criação de um mundo alternativo à realidade representada, no qual “supostas informações concretas confundem, realidade vira ficção e vice-versa”¹⁴⁴. A incapacidade de “ter uma opinião”¹⁴⁵ é vista como consequência da fixação na cultura de 68, baseada na quebra de tabus, na autorrealização e nos ideais de educação antiautoritários: “Da transbordante cultura da ironia o intangível aparentemente protege, e a partir dele se torna possível, por um lado, denominar claramente os desencadeadores da crise cultural e social, sem, por outro lado, ser obrigado a questionar a própria maneira de agir”¹⁴⁶.

Os assuntos abordados são amplos, com destaque para os nomes de marcas, a tristeza pela popularização de lugares exclusivos, a participação em passeatas, a questão do consenso, os mecanismos de produção cultural e a remodelagem de bandas como *U2* ou os *Scorpions*. O consenso a que os autores se referem forma-se através da finalidade associada a determinada marca, ou seja, o fato de as marcas evocarem um “campo associativo” de características cria um universo estético comum. Para fugir do problema do consenso, os autores usam a estetização do questionável moralmente, que muitas vezes é feita de forma irônica. Nos seus textos, eles se servem da repetição e do exagero para expressar diferentes fenômenos e manifestações culturais – sejam banalidades como o ângulo da dobradura no final do rolo do papel higiênico, a escolha do banco onde investir o dinheiro, mas também temas como a

¹⁴³ [...] in erster Linie vermutlich deshalb, weil die Literaturkritik diese Selbstdarstellung einer Reflexionselite als ästhetische und politische Provokation auffassen musste; dann aber auch, weil das Buch als reales Bekenntnis seiner Beiträger rezipiert wurde und nicht als fingiertes, komponiertes Kunstwerk. Zwar weist der Text nicht wenige Indikatoren für eine mehrfach gestufte und ironisch gebrochene Leseart auf, doch verfangen diese Signale bei der Kritik nicht. (HAGESTEDT, 2009, p. 141-2).

¹⁴⁴ Vermeintliche Sachinformationen führen in die Irre, Realität wird Fiktion und umgekehrt. (SCHUMANN, 2009, p. 158).

¹⁴⁵ [Es ist eben nicht mehr möglich,] eine Meinung zu haben. (BESSING *et al.*, 2009, p. 27).

¹⁴⁶ [...] gegen die überbordende Ironiekultur schützt anscheinend die sichere Metaebene, von der aus man einerseits die Verursacher der kulturellen und gesellschaftlichen Sinnkrise klar und deutlich benennen kann, ohne andererseits die eigene Vorgehensweise hinterfragen zu müssen. (FRANK, 2011, p. 39).

política e conflitos militares. Além da postura politicamente incorreta, cria-se um efeito cômico pela integração não convencional de textos de outros autores: “Christian Kracht retira de suas botinas da marca Foster & Son, Jermyn Street algumas páginas de uma edição da Stern, que ele havia colocado lá para absorver seu chulé”¹⁴⁷, sendo revelado logo depois que se trata de um texto da escritora Sibylle Berg.

O emprego exagerado de estereótipos, de clichês e de elementos kitsch pelo *Quinteto popcultural* permite que se classifique o texto como *camp*. Stefanie Roenneke (2011, p. 112-20) relata que, já em 2002, um verbete de léxico sobre o conceito de *camp* é relacionado ao assim denominado *Quinteto popcultural*, cujos debates se inseriam na definição do que se consideram as estratégias *camp*. Na foto dos autores na capa de *Tristesse Royale*, em uma atitude pouco natural e arrogante, em ternos sob medida, a figura de dândi descrito por Susan Sontag (1964, p. 11) é encenada de forma explícita, e a escolha do hotel *Adlon*, como local de decadência, reforça essa afirmação. No texto, essa postura de dândi é sustentada pelo sentimento de tédio, e a discussão dos problemas de distinção na sociedade atual e pela cultura pop dele resultante tornam evidente que Kracht se utiliza sem cerimônia dos arquivos de Susan Sontag.

O conceito *camp* está inseparavelmente conectado ao ensaio *Notes on “Camp”*, de Susan Sontag, publicado no *Partisan Review* do outono de 1964, que reúne em poucas páginas seu significado e formula vários critérios que até hoje determinam a recepção de *camp*, apesar de o termo aparecer, já em 1909 e nos anos 1920, para denominar um estilo literário esteticista, frívolo-teatral de autores como Oscar Wilde ou Max Beerbohm. No seu ensaio, Susan Sontag tematiza um novo código de gosto contemporâneo, o que pode ter como consequência o questionamento de medidas de valor existentes, como “bom” ou “ruim”¹⁴⁸. O momento central de *camp* seria a discrepância em relação a ideias de gosto dominantes, por meio de uma provocação exagerada ou de um esvaziamento lúdico do sentido de modelos convencionais. Segundo Susan Sontag, tratava-se – no tempo do surgimento de *Notes on “Camp”* — de abolir as ideias predominantes de gosto artístico na sociedade, através da integração da alta e da baixa cultura, ou cultura popular, sem, no entanto, igualar *camp* a cultura popular. *Camp* seria a salvação estética daquilo que é desprezado pela alta cultura, um código particular e uma espécie de elogio do “artificial e do exagerado”¹⁴⁹. *Camp* é uma

¹⁴⁷ Christian Kracht zieht aus seinen Stiefeletten von Foster & Son, Jermyn Street, ein paar Seiten einer älteren Ausgabe des Stern heraus, die er dort zum Aufsaugen seines Fußschweißes hineingestopft hatte. (BESSING et al., 2009, p. 94, grifo dos autores).

¹⁴⁸ It doesn't argue that the good is bad, or the bad is good. (SONTAG, 1964, p. 9).

¹⁴⁹ artifice and exaggeration. (SONTAG, 1964, p. 1).

estética que, mais do que qualquer outra estética pop, desfaz os limites entre a alta e a baixa cultura, pois ela consegue não apenas ser “séria sobre frivolidades”, ou melhor, ocupar-se seriamente com o que supostamente é insignificante ou superficial, mas também, inversamente, agir com frivolidade “sobre o que é sério”, quer dizer, tratar o sério de forma lúdica e tratar seus objetos com “duplo sentido”¹⁵⁰. Kitsch e clichês são considerados, com frequência, como elementos classificatórios para *camp*, especialmente porque é possível, através do aspecto kitsch, chamar a atenção para normas e standards culturais.

Com as formulações conhecidas “*camp* vê tudo entre aspas”¹⁵¹ e “*camp* enxerga o mundo como um fenômeno estético”¹⁵², é descrito o manuseio com formas culturais de interação, sem compromisso com a profundidade ou com sua veracidade, mas como uma experiência prazerosa de expressões culturais. Já no começo de *Tristesse Royale*, fica claro, por meio do posicionamento dos autores e de seus temas, os elementos constitutivos para *camp*: o distanciamento em relação aos fenômenos populares e o tédio existencial. Explícita também é a discussão dos problemas de distinção na sociedade atual no contexto da cultura pop dele resultante: “A relação de reciprocidade entre tédio e *camp* mal pode ser superestimada. O gosto *camp*, na sua essência, é apenas imaginável em sociedades ricas, em sociedades ou círculos que têm condições de vivenciar a psicopatologia do excesso”¹⁵³. É importante ressaltar que a tematização literária de assuntos banais, seja a escolha da comida, da música, da vestimenta, do autor, do momento ou do lugar onde passar as férias refletem um distanciamento com relação ao mundo exterior, uma distinção em relação à massa e suas características culturais.

Susan Sontag (1964, p. 3) considera a listagem de itens contendo “os dez piores filmes que eu vi” (*The 10 Best Bad Movies I Have Seen*) como a melhor forma de popularizar o gosto *camp* na atualidade, por meio da tematização de determinados produtos e marcas. Em *Tristesse Royale*, a extensiva citação de nomes e marcas — presente na citação recorrente dos cigarros Marlboro, por exemplo, ou na descrição de “um roupão de seda com desenhos Paisley azuis sob fundo bordô”¹⁵⁴, que Alexander von Schönburg veste — culmina em um índice de quase dez páginas, que, em duas colunas por página, reúne uma lista de nomes,

¹⁵⁰ The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, antiserious. [...] One can be serious about frivolous, frivolous about the serious. (SONTAG, 1964, p. 10).

¹⁵¹ Camp sees everything in quotation marks. (SONTAG, 1964, p. 4).

¹⁵² Camp is a vision of the world in terms of style. (SONTAG, 1964, p. 3).

¹⁵³ The relation between boredom and Camp taste cannot be overestimated. Camp taste is by its nature possible only in affluent societies, in societies or circles capable of experiencing the psychopathology of affluence. (SONTAG, 1964, p. 11).

¹⁵⁴ [Er trägt] einen seidenen Morgenmantel mit blauem Paisley-Muster auf weinrotem Grund. (BESSING *et al.*, 2009, p. 60).

marcas, títulos ou expressões idiomáticas, desde “1. FC Bayern München” a “Zum Zum, der”¹⁵⁵.

Quando *Faserland* tornou-se leitura obrigatória em escolas da Alemanha, com a pergunta central de que se trata de um romance pop ou não, a questão desencadeou, alguns anos após a suposta “morte da literatura pop” (*Tod der Popliteratur*), uma vez mais as discussões sobre o que vem a ser um texto pop, sem que se chegasse a um consenso¹⁵⁶. No relato *Tristesse Royale, Berlin-Phnom Penh, 1999*, publicado em *Der gelbe Bleistift*, que trata de uma viagem de Christian Kracht e Joachim Bessing ao Camboja, Kracht assume a crítica das revistas alemãs, quando ele mesmo denomina a si e Bessing como “covardes do pop”¹⁵⁷, que não têm coragem de participar de uma manifestação por um aumento irrisório do salário mínimo dos trabalhadores daquele país. Em outra ocasião, entretanto, o próprio Christian Kracht observou em uma conversa que ele “não tem ideia do que viria a ser: literatura pop”¹⁵⁸, alimentando, com isso, a confusão. Como explica Eckhard Schumacher (2011), quando se fala do fim em literatura pop, a discussão gira mais em torno do discurso da crítica e dos germanistas do que dos textos pop propriamente ditos.

Diante do pano de fundo de formas de leitura que avaliam a citação de nomes de marcas e outros elementos popculturais como típicos para a literatura pop, em praticamente todas as críticas surge o questionamento a respeito de se tratar, em 1979, ainda, de literatura pop ou não. O romance apresenta, assim poderia ser resumido, peças da cultura popular na mesma linha de fragmentos da assim denominada alta cultura, e estas referências estão impressadas no tecido do texto. Empregando um procedimento que leva a sério a exigência de Leslie Fiedler de aproximar a alta cultura e a cultura pop (*Cross the border, close the gap*), por um lado, e a enumeração de itens da cultura pop, por outro lado, o romance abre o arquivo musical do ano de 1979, e nele são citados o grupo pop *Blondie*, uma banda que Kracht colocou em sua *homepage*, em uma lista, com os 100 piores discos da história do pop, o que corresponde ao estilo *Camp*. Ademais, temos outra das reminiscências da estética de Susan Sontag, que é o banquete de Mavrocordato, que se constitui, exclusivamente, de comidas escuras, fazendo referência ao romance decadente *Às avessas (À rebours)* de Joris Carl

¹⁵⁵ BESSING *et al.*, 2009, p. 192; 201.

¹⁵⁶ SCHUMACHER, 2011, p. 57.

¹⁵⁷ Feige Popper. KRACHT, 2012a, p. 132.

¹⁵⁸ [Ich] hab keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur. (PHILIPPI/SCHMIDT, 1999, p. 2).

Huysmans¹⁵⁹. Além disso, a referência de Sontag sobre “a peculiar relação entre o gosto *camp* e a homossexualidade”¹⁶⁰ parece ilustrar com precisão o modelo do narrador de *1979*.

O enredo remete à tradição decadente das viagens ao Oriente, em que o termo homônimo *camp* é transformado, literalmente, em um campo, desta vez, um campo de concentração, no qual o protagonista passa a viver sob condições desumanas. O personagem paga por seus erros com o desaparecimento físico e psíquico; os sapatos Berluti, que são uma lembrança do falecido amigo Christoph e, por extensão, significam o mundo das mercadorias, em sua viagem de peregrinação através do Tibet, caem destruídos dos pés do narrador: “Os melhores sapatos do mundo não puderam resistir nem um mês nas montanhas, eu pensei”¹⁶¹. Apesar desses indícios, na análise de Heinz Drügh (2007, p. 45-6), essa literatura não seria mais literatura pop, e o romance abriria um caminho de volta a um mundo supostamente essencial, não contaminado por mídias, marcas e mercados.

Apesar de, em *1979*, as marcas aparecerem menos que em *Faserland*, apenas à primeira vista, neste romance, o Irã e a China parecem um modelo oposto ao mundo das mercadorias. O que dá a impressão de ser uma saída do mundo dos nomes das marcas e das mídias, ou o fato de usar as peças de roupa erradas assumem um significado para além das marcas em si: “Tu tens mesmo que usar essas sandálias? Elas são vergonhosas”, diz Christopher ao narrador no início do romance. E este responde: “Usar sandálias, *dear*, é dar um pontapé na cara da burguesia”¹⁶². E o narrador encontra, durante a peregrinação para o monte sagrado Kailasch, um monge mendigo: “Minha cueca era de Brooks Brothers, ela era xadrez, com um desenho claro no estilo Madras. O monge a levantou e me olhou com um olhar pedinte. Eu dei a entender a ele com um gesto, que ele poderia ficar com ela sem problemas. O monge sorriu (e) empurrou a cueca em sua sacola alaranjada”¹⁶³, mostrando que os sinais da cultura pop acompanham o viajante também ao Tibet.

¹⁵⁹ SONTAG, 1964, p. 11; DRÜGH, 2007, p. 41.

¹⁶⁰ The peculiar relation between Camp taste and homosexuality. (SONTAG, 1964, p. 12).

¹⁶¹ Die besten Schuhe der Welt konnten also noch nicht einmal einen Monat in den Bergen überstehen, dachte ich. (KRACHT, 2012b, p. 127).

¹⁶² Mußt du diese Sandalen unbedingt tragen? Sie sehen zum Schämen aus. [...] Sandalen zu tragen, *dear*, ist, der Bourgeoisie einen Fußtritt ins Gesicht zu geben. (KRACHT, 2012b, p. 23; DRÜGH, 2007, p. 45, em inglês no original).

¹⁶³ Meine Unterhose war von Brooks Brothers, sie war kariert, mit einem hellen Madras-Muster versehen. Der Mönch hielt sie hoch und sah mich bittend an. Ich gab ihm mit einer Geste zu verstehen, er könne sie gerne behalten. Der Mönch lächelte, schob die Unterhose in seine orangefarbene Umhängetasche. (KRACHT, 2012b, p. 133). Essa passagem remete a um trecho de *Tristesse Royale*, em que Christian Kracht conta a anedota sobre o repórter sensacionalista americano Tyler Brulé, que, para o *Esquire* ou *GQ*, deveria escrever uma reportagem de guerra para, através dela, ficar famoso, mas que foi atingido pelo Talibã: “A reportagem, que depois foi publicada, descreve na verdade apenas sua estadia no hospital em Cabul, ela foi aberta com uma foto de duas páginas dele próprio, nu, vestido apenas com sua cueca Calvin Klein — como Jesus Cristo — com os braços abertos deitado sobre uma maca.” [...] Die Reportage, die dann nachher erschien, beschrieb eigentlich nur seinen

Para Christopher e o narrador em primeira pessoa, a vida como diversão e entretenimento termina em morte e escravidão. Este desfecho lamentável, para muitos críticos, mostra o próprio fim da nova literatura pop dos anos 1990. Christopher quer o máximo prazer e, como consequência de seu consumo excessivo de drogas, já doente, sofre um colapso e morre sob condições miseráveis em um hospital para pobres superlotado. Seu companheiro, o narrador, denominado “decorador de interiores” (*Innenarchitekt*) por seu namorado, perde sua liberdade como preço a ser pago pela superficialidade, que não conhece seriedade nem responsabilidade, com que leva sua vida.

Ao final do texto, na colocação do narrador: “A cada duas semanas tinha uma autocrítica voluntária. Eu sempre participava [...]. Eu melhorei”¹⁶⁴, se poderia ousar escutar também a voz do autor, como expressão que se dirige de forma irônica a seus muitos críticos. Essa autocrítica poderia ser entendida como o *Re-Modeling*, que, como fenômeno típico da cultura e da literatura pop, é usado como uma estratégia de mercado, para vender uma “marca” sob o mesmo ou quase mesmo nome, como os exemplos citados David Bowie, Madonna, mas também Marlboro / Marlboro-Light que aparecem em *Tristesse Royale*¹⁶⁵. Aqui, o termo poderia significar um *Re-Modeling* do autor Christian Kracht, pois, apesar de ele negar que suas constantes viagens a lugares distantes e exóticos tenham essa intenção, elas certamente fazem parte de seu jogo de autoencenação: “Por isso eu sempre desapareço para a Ásia – não é um *Re-Modeling*, mas meu próprio desaparecimento para o ponto zero”¹⁶⁶.

O choque que significou a coincidência do 11 de setembro de 2001 e o recém-publicado romance *1979* se refletiu nas críticas daquele ano¹⁶⁷, que viram nele o afastamento de Christian Kracht da literatura pop em prol de uma nova seriedade política. Efetivamente, devido aos acontecimentos de Nova York, o texto assume novos contornos, embora Kracht garanta que “nada é intencional”¹⁶⁸. Frank Degler (2008, p. 114-5) faz uma análise da conjuntura da época do lançamento do romance e sustenta que o limite temporal de 11 de setembro 2001, de certa forma, faz sentido como marco do fim da literatura pop, mesmo que o romance não tenha surgido a partir do atentado, mas já havia sido escrito anteriormente.

Krankenhausaufenthalt in Kabul, sie wurde aufgemacht mit einem Doppelseitigen Foto von ihm selbst, nackt, nur mit einer Calvin-Klein-Unterhose bekleidet — als Jesus Christus — mit ausgebreiteten Armen auf einer Bahre liegend [...]. (BESSING *et al.*, 2009, p. 188).

¹⁶⁴ Alle zwei Wochen gab es eine freiwillige Selbstkritik. Ich ging immer hin. [...] Ich habe mich gebessert. (KRACHT, 2012b, p. 183).

¹⁶⁵ BESSING *et al.*, 2009, p. 26; 128; 144.

¹⁶⁶ Deshalb verschwinde ich auch immer nach Asien – kein Re-Modeling, sondern mein eigenes Verschwinden hin zum Nullpunkt. (BESSING *et al.*, 2009, p. 153).

¹⁶⁷ JAHRAUS, 2009, p. 15.

¹⁶⁸ ZEIT: Nichts ist intendiert?

KRACHT: Nichts. (MANGOLD, 2013).

Degler não considera que apenas após a catástrofe os tempos da superficialidade, do hedonismo e do luxo estavam encerrados, mas foram, também, os processos econômicos que inviabilizaram uma determinada forma de literatura, que estava conectada ao pop: a crise econômica da primeira década do século XXI atingiu a área das mídias, principalmente pela diminuição dos anúncios, reduzindo páginas de entretenimento em periódicos e cancelando cadernos de cultura em jornais de grande circulação na Alemanha, como o *FAZ* e o *Süddeutsche Zeitung*¹⁶⁹.

No ano de 2008, Kracht publicou um novo romance, *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, que pode ser lido como reação a formas de leitura que destacam a citação de nomes de marcas, que são símbolos importantes da literatura pop¹⁷⁰. Neste romance, praticamente não há nomes de marcas; em compensação, há estratégias literárias de evitar esses nomes em uma série de descrições, reescritas e formulações que parecem se afastar da fixação em marcas. Esse movimento de distanciamento, por vezes, é realizado de forma bastante explícita — por exemplo, quando um casaco rapidamente é reconhecido como sendo um casaco Barbour, muito citado no primeiro romance *Faserland* que não é denominado como tal, mas descrito como “um casaco verde encerado com um bonito forro xadrez”¹⁷¹. Assim, apesar de as controvérsias sobre se Christian Kracht é ou não um escritor pop não terem chegado a termo, desde o final dos anos 1990, e especialmente a partir setembro de 2001, o fato de haver uma discussão em torno do “final da literatura pop pressupõe que a tal literatura pop, cujo fim é constatado, existiu anteriormente”¹⁷².

¹⁶⁹ DEGLER, 2008, p. 114-5.

¹⁷⁰ Ver p. ex. GRABIENSKI, 2001; BAßLER, 2002.

¹⁷¹ [...] darüber eine gewachste grüne Jacke mit ansprechend kariertem Innenfutter. (KRACHT, 2012c, p. 115-6).

¹⁷² [...] dass es jene Popliteratur, deren Ende konstatiert wird, zuvor gegeben hat. (SCHUMACHER, 2001, p. 53-4).

5 ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA: CHRISTIAN KRACHT E O DENOMINADO TRÍPTICO: *FASERLAND, 1979 E EU ESTAREI AQUI NO SOL E NA SOMBRA (ICH WERDE HIER SEIN IM SONNENSCHEN UND IM SCHATTEN)*

A relevância dos três primeiros romances de Christian Kracht, *Faserland, 1979* e *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, para o conjunto da obra do autor, dificilmente pode ser superestimada. Em uma entrevista publicada em uma edição *online* pelo jornal *Die Welt* (2008), o próprio autor se refere a seus três primeiros romances como sendo um “Tríptico” (*Triptychon*), que agora estaria encerrado¹⁷³. Ao ser questionado sobre o motivo de todos eles tratarem de viagens e por que essa temática é tão central nos seus escritos, Kracht responde que “os três romances são um tríptico, que agora está completo. *Faserland* descrevia o agora, *1979*, o passado recente e o novo romance, o futuro. Com certeza, um futuro retrógrado...”¹⁷⁴. Essa denominação, tríptico, empregada para pinturas divididas em três partes e que pressupõe que as obras sejam lidas da esquerda para a direita, é incomum no sentido de uma trilogia literária. Nos romances de Kracht, não há uma hierarquia e eles podem ser lidos em qualquer ordem, descaracterizando a estrutura do tríptico tradicional. Importante, aqui, é ressaltar que as temáticas e abordagens recorrentes nas três obras podem ser vistas como uma “preparação” para *Imperium*.

Além de os três romances tratarem de viagens, todos são contados por narradores em primeira pessoa; ainda, as três obras apresentam diversos outros aspectos em comum, que serão abordados a seguir. Iniciando com *Faserland*, esses romances de Christian Kracht estão entremeados por narrativas anteriores, que são dissimuladas de maneira apenas parcial, o que permite a reconstituição de seu sentido. Segundo Klaus Bartels (2011), as três narrativas apresentam uma afinidade temática impulsionada pela “arte do nojo” (*Ekelkunst*); Oliver Jahraus (2009) observa que elas têm em comum, além de um narrador indeciso e pouco reflexivo, o fundamentalismo político, abordando a Alemanha e o fascismo em todos os romances. Sven Glawion e Immanuel Nover, além de David Fischer (2014), Stefan Hermes (2011) e Eckhard Schumacher (2009), tratam do desaparecimento recorrente nas obras de Kracht, como ato de sair de cena quando for conveniente, seja empreendendo viagens ou por

¹⁷³ LINDEMANN, 2008.

¹⁷⁴ 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 ... (LINDEMANN, 2008). Os três romances foram também comercializados a partir de novembro de 2011 em uma edição de áudio-cd: Christian Kracht: Triptychon. *Faserland*, na voz de Dirk von Lowtzow, *1979*, na voz de Schorsch Kamerun, *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, na voz de Dieter Meier. 10 cds. Zúrique: swissandfamous Verlag, 2011. (BIRGFELD, 2012, p. 463, nota de rodapé).

intermédio do aniquilamento físico e psicológico. A intertextualidade, citando e copiando sem pudor, e a ironia, no sentido de que tudo já foi dito anteriormente, assumidas pelo próprio autor¹⁷⁵, são analisadas por Volker Weidermann (2013), Hubert Spiegel (2001) e Sebastian Domsch (2009). Christian Luckscheiter (2009) e Till Huber (2009) veem a música como elo que interliga os três romances; Stefan Hermes (2011) e Claude Conter (2009) avaliam se a estética de Kracht pode ser considerada uma estética colonial. Johannes Birgfeld (2012) e os autores do livro editado por Olaf Grabienski, Till Huber e Jan-Noël Thon, denominado *Poética da superficialidade (Poetik der Oberfläche, 2011)*, tematizam diversos dos elementos acima citados, presentes nas obras de Christian Kracht. Além disso, nos três romances, há uma profusão de menções a fatos históricos, e eles são igualmente marcados, apesar de aparentemente despretensiosos, por frases às vezes longas, por uma linguagem irônica e características de autoencenação nos paratextos. Como um fio condutor, a música, cuja relação com a literatura já é antiga, certamente merece um lugar de destaque nos textos de Kracht, pois ela aparece de forma recorrente nas obras estudadas neste trabalho.

Em *Faserland*, o narrador viaja sem plano definido desde Sylt até o lago de Constança no Sul da Alemanha, atravessando depois a fronteira da Suíça, descrevendo principalmente o contato com amigos e conhecidos. No romance, a trajetória do narrador permite uma leitura consistente sobre um *coming-out*. As vivências do personagem em primeira pessoa com os amigos (masculinos) e o quase estupro por um conhecido de festa são alimentados por diversas lembranças (por exemplo, uma praia de homossexuais em Creta)¹⁷⁶, que abrem essa possibilidade. Na obra *1979*, Christian Kracht conta a história de dois homossexuais que, durante sua viagem ao Irã, em uma festa luxuosa em Teerã, vivenciam a decadência da cultura pró-ocidental naquele país e que “poderiam ter saído diretamente de *Faserland*”¹⁷⁷. O protagonista de *1979*, entretanto, é uma versão mais radical do viajante de Kracht, que não está mais em busca de lugares que tenham um significado, mas de mais um desses lugares onde ele possa se sentir melhor.

Eu estarei aqui no sol e na sombra é mais um romance de viagem de Kracht, narrado de forma linear, de fácil leitura, no qual é contada em *flash backs* a viagem de um militar e oficial político comunista, que atravessa a Suíça do norte ao sul, seguindo depois até a África. Esse trajeto o leva “através” da Suíça no duplo sentido da palavra: não somente na acepção

¹⁷⁵ WINKELS, 2013, p. 16.

¹⁷⁶ KRACHT, 2013a, p. 136s.

¹⁷⁷ [Eines homosexuellen Paares] das geradewegs aus ‚Faserland‘ entsprungen sein könnte. (COSMO, Claudia: Besprechung des Romans ‚1979‘. In: Deutschlandfunk Büchermarkt’ vom 13.11.2001, S.1. Apud GLAWION/NOVER, 2009, p. 111).

geográfica, mas também no sentido geológico, atravessando o gigantesco labirinto de túneis nos Alpes Suíços, o assim denominado *Réduit*. O projeto da ação corresponde estruturalmente àquele dos romances anteriores: como em *Faserland* e *1979*, uma única linha de ação é descrita, concentrada nas vivências do protagonista, sem ações secundárias, de forma cronológica, com exceção de alguns *flash backs* referentes à história anterior à ação do romance (cap. IV e VI). A homossexualidade não é tematizada, entretanto, temos um comissário do partido, negro, que pode exibir uma carreira político-militar admirável, que o torna um reconhecido e importante membro da República, chamado de “senhor” por seu “garoto mongoloide” e por outros compatriotas¹⁷⁸.

Menos em vista do plot, mas indubitavelmente em relação ao projeto conceitual, *Eu estarei aqui no sol e na sombra* apresenta semelhanças com o romance *Faserland*, e, à primeira vista, parece igualmente seguir em grande parte a poética de *1979*. Quando o romance foi publicado no outono de 2008, os críticos, de um modo geral, foram cuidadosos em sua avaliação, denominando-o “enigmático” (*FAZ*, 26.08.08), “um livro de charadas” (*Spiegel*, 22.09.08), mas até em “kitsch” e “bobagem” se fala. No conjunto, o estilo dos romances de Kracht é explicitamente elogiado: a linguagem seria “cristalina”, as “frases cortadas com precisão, energéticas” (*Zeit Magazin*, 01.10.08), e a linguagem seria o “alemão mais bonito, elegante, que, no momento, se pode ler”¹⁷⁹.

DESAPARECIMENTO

Em seu artigo *Omnipräsentes Verschwinden*, Eckhard Schumacher faz um paralelo entre “o desaparecimento onipresente” do autor e de seus personagens: “De outra forma, mas estruturalmente semelhante, como autor, Kracht frequentemente realiza exatamente aquilo que caracteriza seus personagens em seus textos: ele se furta ao olhar, se esquiva, desaparece. E, como seus personagens, ele ganha, exatamente por isso, uma presença irritante”¹⁸⁰. Com frequência, se sobrepõem, nos textos de Christian Kracht, diferentes formas, imagens e processos do desaparecimento, através de motivos e elementos de ação conscientemente elaborados, mas também, pelo menos implicitamente, através da retórica dos textos. Por meio dessas sobreposições, que confundem tanto por desfazer os limites entre presença e ausência,

¹⁷⁸ KRACHT, 2012c, p. 11;12; 18; 20; 80; 82.

¹⁷⁹ rätselhaft; ein Rätselbuch; Kitsch; Quatsch; kristalline; scharf geschnittene[n], energetische[n] Sätze; das schönste, eleganteste Deutsch, das derzeit zu lesen ist. (*SZ*, 20/21.09.08).

¹⁸⁰ In anderer, aber strukturell verwandter Form vollzieht Kracht als Autor häufig genau das, was die Figuren in seinen Texten kennzeichnet: Er entzieht sich dem Blick, wendet sich ab, verschwindet. Und wie seine Figuren gewinnt er gerade dadurch eine irritierende Präsenz. (SCHUMACHER, 2009, p. 187).

quanto entre o fato e a ficção, os textos, por vezes, assumem um contorno indefinido, seja pelas diferentes formas de ação, seja “através de sua discreta e, talvez por isso mesmo, persuasiva performance”¹⁸¹. A estrutura dos textos é permeada por um movimento de fuga constante, “em que cada chegada parece apenas provisória, e desencadeia processos de desmaterialização, durante os quais quase todas as imagens de identidade, individualidade e subjetividade perdem seu ponto de apoio”¹⁸². No limite entre presença e ausência, através dos “movimentos de fuga e desterritorialização”¹⁸³, são responsáveis por essa imprecisão não apenas as histórias, que desencadeiam esses processos, mas também a linguagem evasiva de Kracht, seu tom reservado, que, por vezes, parece desajeitado, e a perspectiva de narração, que, mesmo que de forma dissimulada, é construída de forma a evitar certezas.

Esse que poderíamos chamar de “desaparecimento encenado” de Kracht está tanto na rede mundial de computadores, como em seus romances. Georg Diez (2012), Sven Glawion e Immanuel Nover, além de David Fischer (2014) e Stefan Hermes (2011) observam, no desaparecimento ou no aniquilamento, um paradigma para o conjunto da obra de Kracht, que se permite sair discretamente de cena quando for conveniente: “Eu pessoalmente sempre me esforcei por desaparecer, ser silencioso e, por exemplo, não dirigir automóveis, por protesto”¹⁸⁴, confessa Kracht. Claude Conter (2009, p. 24) acredita que “difícilmente, em algum outro artista da literatura contemporânea, o motivo do desaparecimento seja tão dominante como no autor suíço”¹⁸⁵. Este procedimento pode ser encontrado em *Faserland* e em *Tristesse Royale*, mas principalmente em *1979*, em *Eu estarei aqui no sol e na sombra* e, finalmente, em *Imperium*¹⁸⁶.

Já seu primeiro protagonista, em *Faserland*, ao terminar sua história em uma noite escura no lago de Zurique, diz: “Eu entro no barco e sento no tronco de madeira e o homem empurra o remo por dentro dessas coisas de metal e parte. Logo estamos no meio do lago. Daqui a pouco”¹⁸⁷.

¹⁸¹ [...] durch ihre unaufdringliche und nicht zuletzt deshalb eindringliche Performanz. (SCHUMACHER, 2009, p. 188-9).

¹⁸² [...] bei denen jede Ankunft nur vorläufig erscheint, und setzen Auflösungsprozesse in Gang, in deren Verlauf fast alle gängigen Vorstellungen von Identität, Individualität und Subjektivität ihren Halt verlieren. (SCHUMACHER, 2009, p. 189).

¹⁸³ Flucht- und Deterritorialisierungsbewegungen. (SCHUMACHER, 2009, p. 189).

¹⁸⁴ Ich persönlich habe mich immer eher bemüht, zu verschwinden, leise zu sein und zum Beispiel nicht Auto zu fahren, aus Protest. (PHILIPPI/SCHMIDT, 1999).

¹⁸⁵ In kaum einem Werk der Gegenwartsliteratur ist die Vorstellung des Verschwindens so präsent wie in dem von Christian Kracht. (CONTER, 2009, p. 24).

¹⁸⁶ *Imperium* será abordado individualmente na sequência.

¹⁸⁷ Ich steige ins Boot und setze mich auf die Holzplanke, und der Mann schiebt die Ruder durch diese Metallringer und rudert los. Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald. (KRACHT, 2013a, p. 158).

1979 é um romance de viagem que, em 180 páginas, conta o destino de um dândi ocidental que viaja pelo mundo com seu companheiro, em busca de “distração, beleza, amor, sexo e morte”¹⁸⁸. No início do romance, o narrador em primeira pessoa viaja com seu companheiro esnobe Christopher para o Irã do rompimento revolucionário. Depois da morte de seu acompanhante em Teerã, ele parte para o Tibet, de onde soldados chineses o deportam para campos de trabalhos forçados. Mais uma vez, é atribuído grande significado ao desejo do protagonista de perda ou da destruição de si próprio, levando o narrador a um estado de ascese que permite sua total libertação, a ponto de desistir do próprio desejo de continuar vivendo. 1979, portanto, pode ser entendido como um texto mais radical em relação a *Faserland*, pois o narrador passa por um sistema de campos de internação brutal, justificando implicitamente a morte de numerosos presos. Hubert Spiegel considera o romance um panfleto contra a decadência e a decomposição do Ocidente, uma “fantasia de aniquilamento”¹⁸⁹.

Assim, também o corpo modelado de Christopher, o corpo de beleza idealizada, de estátua, iluminado pela lua, que no início era “algo que ninguém havia criado, que apenas existia, brilhando, inalcançável e terrível”¹⁹⁰, estava fadado a desaparecer. O narrador, que com ele se “enfeitava, com sua inteligência, seus cabelos loiros, seu rosto simétrico” e que o avaliava como “meu troféu”¹⁹¹, percebe que Christopher, doente em Teerã, deitado no banco de trás do automóvel, “não tinha mais nada do dourado Christopher; o amado por todos, o conhecedor de arquitetura, altamente inteligente, que sabia tudo, o divinamente blasé, cínico loiro, lindo demais, Christopher, meu namorado tinha desaparecido”¹⁹².

Quando o personagem Massoud prediz, ao protagonista anônimo, que “todos nós precisamos fazer algum sacrifício para que a cura venha, a cura, o senhor entende? Cada um de nós”¹⁹³, ele antecipa que o protagonista será posto à prova. Mas a prova efetiva não se concretiza na viagem de peregrinação em torno da montanha santa Kailash, senão apenas depois que os soldados chineses prendem o viajante, e o levam a um campo de prisioneiros, onde passa fome e sede constantes e sofre tortura. Imerso na cultura oriental, não apenas a identidade cultural, mas também o corpo agora deve desaparecer: “Eu pesava somente a

¹⁸⁸ Schönheit, Liebe, Sex und Tod. (SPIEGEL, 2001).

¹⁸⁹ Auslöschungphantasie. (SPIEGEL, 2001).

¹⁹⁰ [...] etwas, das niemand erschaffen hatte, sondern das einfach nur existierte, leuchtend, unnahbar und schrecklich. (KRACHT, 2012b, p. 41).

¹⁹¹ Ich schmückte mich mit ihm, mit seiner Intelligenz, seinen blonden Haaren, seinem ebenmäßigen Gesicht. [...] Er war meine Trophäe. (KRACHT, 2012b, p. 49-50).

¹⁹² [Der Mensch dort auf dem Rücksitz] hatte nichts mehr vom goldenen Christopher; der von allen geliebte, hochintelligente Architekturkenner, Alleskenner, Alleswisser, der herrlich blasierte, viel zu gut aussehende blonde Zyniker, Christopher, mein Freund, war verschwunden. (KRACHT, 2012b, p. 69).

¹⁹³ [...] wir müssen alle ein Opfer bringen, damit Heilung kommt, Heilung, verstehen Sie? Jeder von uns. (KRACHT, 2012b, p. 106).

metade do que pesava antigamente, eu havia emagrecido muito, numa visita ao médico eu fui pesado, 38 quilos marcava na balança branca de cerâmica”¹⁹⁴. Pouco antes do final, o narrador pode anunciar no coletivo sem nome uma notícia de sucesso perversa, a perda de toda cultura e toda humanidade: “Nós havíamos desaparecido, nós não existíamos mais, nós havíamos nos dissolvido”¹⁹⁵. Apesar disso, ele avalia a “reeducação”¹⁹⁶ a que é submetido como totalmente justificada, o que traz, à leitura de *1979*, em que pesem todas as passagens irônicas, uma dimensão política, de aniquilamento do homem, que seria inevitável.

Na quarta capa da primeira edição de *Tristesse Royale*, o “Manifesto popcultural”, elaborado por Christian Kracht e Joachim Bessing, a Kracht, sucedeu aquilo que Mavrocordato havia profetizado ao narrador anônimo de *1979*: Ele será, “em pouco tempo, dividido ao meio”¹⁹⁷. Nessa capa, só se pode ver a metade de Kracht, a outra desapareceu. Essa divisão deve ser entendida como programada e intencional¹⁹⁸, e já havia sido antecipada por Kracht nas conversas no Hotel Adlon, pois ele recomenda aos cinco participantes da roda o desaparecimento como “antídoto existencial”¹⁹⁹.

O romance *Eu estarei aqui no sol e na sombra* é outro exemplo da temática do desaparecimento, que se concretiza de diversas formas: a República Soviética Suíça se esvazia, depois que, sobre o Réduit suíço, se abate um “bombardeio infernal, monstruoso”²⁰⁰, as cidades africanas são abandonadas “durante a noite”²⁰¹ e seus habitantes desaparecem no vazio da savana. Quando o arquiteto Jeanneret atravessa a metrópole planejada por ele, “depois de haver percorrido sozinho a noite inteira sua escura e vazia cidade suíça”²⁰², decepcionado por tanta ingratidão, ele se enforca ao amanhecer. Ao final, do planejamento arquitetônico de sua sociedade mundial ideal nada sobra, além de poeira, e seu retorno à natureza selvagem é inexorável: seu corpo morto desaparece, devorado por hienas.

O balanço destes experimentos de uma história alternativa do século XX é de que ela sempre desemboca em uma sequência de acontecimentos de violência, guerra e destruição. Se, já nos primeiros romances, encontramos indícios de decadência e aniquilamento, em *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, estes indícios são mais fortes com a destruição de culturas

¹⁹⁴ Ich wog nur noch halb so viel wie früher, ich hatte sehr viel abgenommen, bei einem Arztbesuch wurde ich gewogen, 38 Kilo stand auf der weißen Keramikwaage. (KRACHT, 2012b, p. 182).

¹⁹⁵ Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst. (KRACHT, 2012b, p. 181).

¹⁹⁶ Umerziehung. (KRACHT, 2012b, p. 156).

¹⁹⁷ Sie werden in Kürze halbiert werden. (KRACHT, 2012b, p. 55).

¹⁹⁸ CONTER, 2009, p. 25.

¹⁹⁹ BESSING *et al.*, 2009, p. 127s.

²⁰⁰ [das] infernalische, monströse Bombardement (KRACHT, 2012c, p. 132).

²⁰¹ [...] über Nacht. (KRACHT, 2012c, p. 148).

²⁰² [...] nachdem er eine ganze Nacht allein durch seine dunkle und menschenleere Schweizer Stadt gelaufen war. (KRACHT, 2012c, p. 149).

inteiras, a decadência da Europa e de outras regiões do mundo devido a uma guerra implacável. O Réduit está na memória do comissário do partido como “núcleo, nutrição e expressão de nossa existência”²⁰³ e torna-se um sinal da derrocada completa, que culmina no desaparecimento do ser humano, característico de sistemas totalitários. A personagem Favre morre com a explosão de uma granada e Brazhinsky perde a vida no bombardeio do Réduit, afinal “era necessário que a guerra continuasse. Era o sentido e o fim da nossa vida, essa guerra. Para isso nós estávamos no mundo”²⁰⁴. No final, a destruição do Réduit é total, como consequência da guerra entre suíços, hindus, o Grande Reino Austral, a Coreia e os fascistas ingleses e alemães, em que todos morrem, tanto os transumanos, quanto os humanos.

O fato de a República Socialista Suíça, apesar de ter sido concebida como “modelo de si mesma”²⁰⁵, uma República que pretendia criar a paz mundial e uma sociedade justa, acabar em completa decadência, sugere que a história humana termina sempre na catástrofe. A derrocada aqui é antecipada, porque a rede de túneis é construída por pessoas que, pela sua falta de conformidade com o sistema, são castigadas com “um ano de trabalhos forçados nas mais profundas camadas das minas do Réduit”²⁰⁶, que pode ser lida como uma reminiscência dos campos da prisão chinesa em 1979. A República Soviética Suíça se torna, portanto, “um exemplo entre muitos, de que uma civilização que se coloca a serviço de uma ideologia sempre se volta também contra si própria e chega ao seu fim”²⁰⁷.

Faserland, cujo personagem desaparece no lago de Zurique, depois de tomar consciência do vazio de sua existência, significa a despedida da utopia da vida feliz no idílio alpino. Em 1979, a elite iraniana, baseada nas aparências sob o regime do Xá, que ainda procura disfarçar sua decadência e seu fim próximo dentro dos palácios e atrás de consumo de drogas e festas, é eliminada violentamente. *Eu estarei aqui no sol e na sombra* é um acerto de contas radical com os projetos civilizatórios, as esperanças e fantasmas da Europa no século XX. No final desse romance, o sonho da República é destruído; entretanto, o desaparecimento do protagonista se mostra mais pacífico do que aqueles escolhidos pelos protagonistas de *Faserland* e 1979, pois ele decide voltar para a antiga pátria.

O desaparecimento, na visão de Claude Conter (2009, p. 24-5), é um processo transitório, e pode ser definido como a grande metáfora para descrever a estética de Kracht.

²⁰³ Kern, *Näherboden und Ausdruck unserer Existenz*. (KRACHT, 2012c, p. 98).

²⁰⁴ Es war notwendig, dass der Krieg weiterging. Es war der Sinn und Zweck unseres Lebens, dieser Krieg. Für ihn waren wir auf der Welt. (KRACHT, 2012c, p. 21).

²⁰⁵ [...] als Modell ihrer selbst. (KRACHT, 2012c, p. 109).

²⁰⁶ [...] ein Jahr Zwangsarbeit in den zuunterst liegenden Schichten der Réduit-Stollen. (KRACHT, 2012c, p. 22).

²⁰⁷ [...] dass sich die in den Dienst einer Ideologie stellende Zivilisation immer auch gegen sich selbst kehrt und an ihr Ende kommt. (CONTER, 2009, p. 41).

Tanto a estética, como o desaparecimento estão submetidos a processos de mudança, o que fica claro quando se analisa a trajetória do desaparecimento no conjunto da obra do autor. Sven Glawion e Immanuel Nover (2009, p. 115-6) verificam que esse desaparecimento recorrente nos romances não é completo, e não se dá apenas na “divisão ao meio” do corpo masculino, como já David Fischer (2014, p. 28) havia observado em um elemento peritextual da primeira edição de *Tristesse Royale*, referindo-se à quarta capa do livro em que Christian Kracht aparece “dividido” pela metade na foto do grupo dos autores. Para Glawion e Nover, a divisão ao meio do sujeito igualmente significa uma crítica implícita, e acontece também ao nível da linguagem:

Kracht busca, em seus textos, uma divisão narrativa do corpo ao meio (ou até seu apagamento), mas que não leva ao desaparecimento do corpo masculino. Pelo fato de ele mesmo, como autor masculino encenado no Hotel Adlon, ou seus narradores, circular em torno de um centro vazio ou ocupado de forma irônica, autor e narrador *permanecem* em suas metades *presentes* e recebem um perfil marcante, que se distancia do conhecido e, com isso, garante um alto ganho em distinção. Qualquer acusação de superficialidade orientada no consumo, que a Kracht como pessoa e a *Faserland* como texto foram atribuídos, é revidada em 1979 com uma ironização de sentido — e não exatamente de forma silenciosa. Ali onde masculinidade, viagem, corpo, religião e política permaneceram vazios, por fim se necessita do autor, que organiza literariamente esse vazio. No jogo com os sinais do desaparecimento, e, com isso, deve-se lembrar também das encenações de masculinidade em *Tristesse Royale*, o que está desaparecendo pode receber, performativamente, uma visibilidade e postular o centro para si²⁰⁸.

O “tornar-se invisível”, como forma de estilização do autor, bem como dos personagens de suas narrativas, através do transitório e do desaparecimento, pode ser entendido como forma de demonstrar que um produto artístico só pode ser interessante se ele surpreender e se inovar constantemente. Na literatura, podemos citar como exemplo dessa invisibilidade a passagem de *Faserland*, em que o protagonista, ao se lembrar de uma viagem à ilha de Mykonos, tem a sensação de haver chegado ao destino: “Isso naturalmente é meio difícil de

²⁰⁸ Kracht verfolgt in seinen Texten eine narrative Halbierung (oder sogar Auslöschung) des Körpers, die aber nicht zum Verschwinden des männlichen Subjekts führt. Indem er selbst als inszenierter männlicher Autor im Hotel Adlon oder aber seine Erzähler um ein entweder leeres oder aber ironisch besetztes Zentrum kreisen, *bleiben* Autor und Erzähler in ihrer Halbierung *anwesend* und erhalten ein markantes Profil, das sich von Bekanntem abhebt und damit einen hohen Distinktionsgewinn gewährt. Jeglichem Vorwurf konsumorientierter Oberflächlichkeit, dem Kracht als Person und *Faserland* als Text ausgesetzt waren, wird in 1979 mit einer Ironisierung von Sinn — nicht gerade leise — geantwortet. Da wo Männlichkeit, Reisen, Körper, Religion und Politik leer bleiben, bedarf es schließlich des Autors, der diese Leere literarisch organisiert. Im Spiel mit den Zeichen des Verschwindens kann, damit soll auch an die Männlichkeitsinszenierungen in *Tristesse Royale erinnert werden*, der Verschwindende performativ eine neue Sichtbarkeit erhalten und das Zentrum für sich beanspruchen. (GLAWION/NOVER, 2009, p. 116, grifo dos autores).

explicar, mas é um pouco como se se encontrasse seu lugar no mundo. Não é mais uma atração, nenhum desfalecimento pela vida, que vai passando ao lado da gente, mas um estar quieto. Sim, exatamente isso: estar em silêncio. O silêncio”²⁰⁹. No título da obra *Eu estarei aqui no sol e na sombra* também podemos ver a relação com a estética do desaparecimento de Kracht. Com a promessa de estar presente, ele apresenta a ideia da ausência como possibilidade inversa; já a oposição *no sol e na sombra*, de luz e sombra, por sua vez, remete à distinção central na questão do desaparecimento, que é a alternância entre estar visível e invisível.

Assim, o motivo do desaparecimento, relacionado tanto à obra quanto à encenação da figura de autor Christian Kracht, exprime uma mudança, “na qual algo existente passa a um novo estado” e pode ser colocada como metáfora da estética de Kracht, em cujo final “algo novo fica visível”²¹⁰, como suposta plataforma autêntica, na qual o motivo literário do desaparecimento coincide com as projeções de suas atividades do autor “na vida real”.

MÚSICA

A literatura pop está intimamente ligada à música pop. Não apenas nas referências a músicos, nas letras de canções ou na encenação dos autores nas capas dos livros, mas porque ela é um fator determinante na vida dos jovens que são representados pelos protagonistas, além de assumirem, no aspecto formal, princípios que norteiam o universo da música pop. Durante sua permanência no Hotel Adlon, os autores do *Quinteto Popcultural de Tristesse Royale* discutem aspectos da cultura contemporânea, dentre eles, os mecanismos de produção cultural. Observamos que são os títulos de músicas que se destacam em seu discurso, e, de certa forma, é por meio deles que os autores expressam sua forma de ver o mundo. Na busca de alguma coisa que mantenha sua geração unificada, como algo que expresse um universo estético comum, eles concluem que a solução do problema do consenso apenas se daria por meio do desaparecimento ou através do rock²¹¹.

Em seu artigo publicado na coletânea *Depressive Dandys* (2009), Christian Luckscheiter constata que as músicas que os “dândis depressivos” citam em suas obras por volta do ano de 2000 pertencem principalmente à categoria de música pop e ao rock, como

²⁰⁹ Das ist natürlich etwas schwierig zu erklären, aber es ist ein bißchen so, als finde man seinen Platz in der Welt. Es ist kein Sog mehr, kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillstehen. Ja genau das ist es: Ein Stillsein. Die Stille. (KRACHT, 2013a, p. 137-8).

²¹⁰ [...] etwas Vorhandenes in einen neuen Zustand übergeht, [...] das im Verschwinden neu Entstehende sichtbar wird. (CONTER, 2009, p. 24).

²¹¹ BESSING *et al.*, 2009, p. 164.

Pet Shop Boys, Spice Girls, Stereolab, Oasis, Scorpions, Cher, Aerosmith, Modern Talking, “uma música bem ruim do Snap”²¹², Enigma, entre outros; enquanto cantores ou bandas como Bryan Adams, Pearl Jam, Rolling Stones, Genesis, por exemplo, são objetos de ódio²¹³. Temos exemplos dessa distinção em *Faserland: Sadness*, da banda Enigma, embala um grupo de homens, todos bronzeados, em sua maioria acima de quarenta anos, com tatuagens e vestidos com calções antiquados na praia de gays de Mykonos²¹⁴. *I shot the sheriff*, de Bob Marley, é escutado por estudantes e/ou taxistas com cabelos desgrehados e com cheiro de haxixe da bela Heidelberg²¹⁵ e Moby e o DJ Hell tocam para hippies, que andam descalços e usam brincos, e que apenas querem que ninguém os incomode²¹⁶.

Segundo Moritz Baßler (2002, p. 88; 123), assim como tudo aquilo com o que um homem jovem pode se identificar, sejam as marcas mais caras, os melhores filmes, a melhor música não é somente “uma coisa determinada em si” (*eine bestimmte Sache*), mas, concomitantemente, é concebida como uma oferta de identificação para a massa. Além de objeto de identificação, contribuindo para a caracterização do personagem, a música pode ser também “simplesmente bonita”, existindo apenas por existir, “como um córrego ou um rio da montanha”²¹⁷. A partir das referências musicais, são criadas certas regularidades, que vão além dos limites do texto propriamente dito e passam a ser equivalentes e intercambiáveis, fazendo com que as peças musicais presentes nas obras de Kracht não sejam apenas uma menção secundária, apesar de, às vezes, serem tratadas com certo desprezo pelos seus personagens. A música, portanto, não é autônoma, ela não “existe apenas por existir”. Por um lado, ela funciona como uma etiqueta, que faz referência a discursos e sentimentos grupais e visões de mundo e lhes confere uma identidade de grupo. Por outro lado, ela serve ora como simples diversão e pode ser apenas um acessório “bastante agradável”²¹⁸ e, outras vezes, funcionar como pano de fundo, como “cenário cultural”, ou para enfatizar uma “situação particular”²¹⁹.

Além disso, ela pode ser o motivo que leva à grande confraternização dos povos como lemos, por exemplo, na passagem em uma pequena cidade no deserto da Índia, na fronteira com o Paquistão. Lá todos conhecem exatamente aquela mesma canção, *Brother Louie*, de Modern Talking, e, surpreendentemente, “no bar imundo no meio do deserto ressoa um coro

²¹² [...] ein ganz schlechtes Lied von Snap. (KRACHT, 2013a, p. 15).

²¹³ LUCKSCHEITER, 2009, p. 234-5.

²¹⁴ KRACHT, 2013a, p. 135.

²¹⁵ KRACHT, 2013a, p. 86.

²¹⁶ KRACHT, 2013a, p. 109.

²¹⁷ [...] einfach nur schön; wie ein Bach oder ein Bergfluß. (KRACHT, 2013a, p. 44).

²¹⁸ [...] eben nur sehr angenehm. (KRACHT, 2013a, p. 99).

²¹⁹ Kulturkulisse oder Atmosphärenverstärker. (LUCKSCHEITER, 2009, p. 236).

masculino”²²⁰ e todos choram de alegria e felicidade. O narrador insinua que a cena é falsificada, pois ele próprio questiona se foi assim mesmo que aconteceu: “Eu entendi o que o Alexander quis dizer com isso, mas não tenho certeza”²²¹. O assunto do bar é retomado em outra passagem: “[...] e que Alexander deve ter inventado isso e eu me pergunto por que Alexander apresenta essas histórias e se todas as outras coisas também não são inventadas, isso com a canção do Modern Talking no Paquistão ou na Índia, ou seja lá onde foi”²²².

Também em 1979 a música pop é um elemento relevante. Em Teerã, o narrador é preso erroneamente no hotel, suspeito de ser um espião da CIA, pois a polícia havia encontrado em seu quarto uma fita cassete com “os discursos do Aiatolá Komeini”²²³, o que seria contra a lei. Na verdade, trata-se de uma fita cassete com música, e mostra que a música é usada como pretexto para acusar o personagem de subversão, que dá a dimensão do valor atribuído a ela. Ademais, ela expressa um sentimento geral sobre o mundo e tem um papel importante no desenvolvimento e na representação individual dos personagens.

Para ilustrar a época, o romance apresenta uma revisão de arquivos do ano musical de 1979, citando Devo e Bachman-Turner Overdrive, Blondie e Throbbing Gristle; além disso, é citada diversas vezes a música *Circus of Death* da banda Human-Leage. Kracht se apoia na história política e cultural como testemunhas, tendo como suporte a música, quando o personagem Hasan lembra os escravos negros nos estados sulinos dos Estados Unidos ouvindo a canção *My prayer – is a rapture in blue* do grupo negro americano Ink Spots²²⁴, que teve grande sucesso principalmente nos anos 1940. Esta canção é citada, também, nos romances *Faserland* e, um tanto camuflada, em *Eu estarei aqui no sol e na sombra*²²⁵.

Johannes Birgfeld e Claude Conter (2009, p. 253-4) enumeram e comentam referências que Christian Kracht utiliza em seus romances e que são percebidos apenas pelos leitores mais atentos. Em 1979, a trajetória de vida do narrador iniciada em uma festa em Teerã, peregrinando depois até o monte Kailasch, para terminar no campo de trabalhos chinês, é absolutamente incomum e estranha, e a tentativa de compreender com precisão seu significado é inútil. Durante essa festa, a música é um elemento que desencadeia uma imersão surpreendente em uma trama de referências cruzadas. Apesar do predomínio de cantores e

²²⁰ [...] durch die dreckige Bar mitten in der Wüste erschallt ein Männerchor. (KRACHT, 2013a, p. 69).

²²¹ Ich habe das ja verstanden, was der Alexander damit meinte, aber eben auch wieder nicht. (KRACHT, 2013a, p. 69).

²²² [...] und daß Alexander das erfunden haben muß, und ich frage mich, warum Alexander solche Geschichten auftischt und ob die ganzen anderen Sachen nicht vielleicht auch erfunden sind, das mit dem Modern-Talking-Lied in Pakistan oder Indien oder wo immer das war. (KRACHT, 2013a, p. 99).

²²³ [Es sind] die Reden Ayathollah Khomeinis. (KRACHT, 2013a, p. 82).

²²⁴ KRACHT, 2012b, p. 27-8; 54.

²²⁵ KRACHT, 2013a, p. 139; KRACHT, 2012c, p. 137; HUBER, 2009, p. 228; 233.

bandas europeias e norte-americanas, mostrando a importação de cultura ocidental para o Irã, a cantora Googoosh, de Teerã, encanta o personagem Christopher com suas canções, mas é substituída por uma música dos Throbbing Gristle²²⁶. Essa banda foi importante no desenvolvimento da música industrial de vanguarda e era influenciada pelo surrealista Brion Gysin e por William S. Burroughs, que, juntos (com Ian Sommerville), construíram a *dreammachine* que David Woodard expôs, em 2008, no *Cabaret Voltaire* em Zurique – com a presença de Kracht na inauguração da exposição. O *Cabaret Voltaire*, por sua vez, faz alusão a Dada, assim como uma banda britânica de mesmo nome remete à música industrial. Com tanta interligação, não admira que Throbbing Gristle, em 2007, na capa de seu novo CD *Part Two. The Endless Not*, traga a imagem do monte Kailash, sem dúvida uma referência ao autor Christian Kracht, conhecido pela banda. Deduzimos daí que há inúmeros indícios mais ou menos ocultos em *1979*, que exigem do leitor um olhar para além da superfície do texto. Assim, apesar de a narrativa ser apresentada de forma linear, com uma linguagem clara, a cada leitor

chamará a atenção que *1979* está impregnado de muitas referências a figuras históricas, a textos literários e outros. E quem se dá ao trabalho de procurá-las pode ter a impressão de que cada referência é uma porta que leva a um segundo mundo, a um mundo mais complexo, mais ‘verdadeiro’, que está separado do nosso mundo conhecido simplesmente por uma fina superfície²²⁷.

Eu estarei aqui no sol e na sombra, o título do terceiro romance de Christian Kracht, traduz uma frase da canção tradicional irlandesa *Danny Boy (I'll be here in sunshine or in shadow)* levemente mudado: Kracht emprega *e* ao invés do *ou* do original²²⁸. O narrador, em *Danny Boy*, descreve a impossibilidade de deslocar seu futuro túmulo, e ele/ela sempre esperará por Danny nesse lugar, esteja o túmulo iluminado pelo sol ou tomado pela sombra. Para a descrição de uma vivência de quase morte, Kracht adapta a frase da música à visão do narrador próximo do final de seu delírio provocado pela intoxicação por gás e álcool, quando ele imagina a mão de um dos soldados alemães mortos por ele se movendo na neve: “Era aquele homem com as tatuagens no rosto, sua mão se abria e se fechava, como se buscasse

²²⁶ KRACHT, 2012b, p. 36; 39.

²²⁷ Jedem Leser aber wird auffallen, dass *1979* mit einer Vielzahl von Anspielungen auf historische Figuren, auf literarische und andere Texte durchsetzt ist. Und wer es unternimmt, ihnen nachzugehen, kann den Eindruck gewinnen, als sei jeder Verweis eine Tür, die in eine zweite Welt führt, in eine komplexere, >wahrere< Welt, die von der uns vertrauten lediglich durch eine dünne Oberfläche getrennt ist. (BIRGFELD/CONTER, 2009, p. 252).

²²⁸ BARTELS, 2011, p. 220-1.

algo, como um *Tarmanguin*, que busca apoio em um galho e, não encontrando nada, se fecha no vazio”²²⁹.

Christian Luckscheiter (2009, p. 237) destaca o fato de nos primeiros romances de Christian Kracht bandas (mais ou menos contemporâneas), originárias principalmente da Inglaterra, o país berço do dandismo, serem colocadas junto a escritores alemães ou de língua alemã há muito falecidos. A ele interessa, em particular, por que, de um lado, temos referências praticamente exclusivas da música da cultura de massas, enquanto a música clássica é, de certa forma, desdenhada; do outro, encontramos literatura que se costuma etiquetar como pertencente à “alta cultura” (*Hochkultur*), cujos títulos são conhecidos das massas, mas dificilmente essa é uma literatura que é lida por essas pessoas. Assim temos, de um lado, uma profundidade que não combina com a superficialidade do pop e, por outro lado, a chamada música clássica em um patamar bem baixo, no final da escala de apreciação. Eventualmente, ela é ouvida pelos personagens, pode até ser uma música conhecida das massas, não ficando claro se as massas conhecem, além dos nomes dos artistas, as obras produzidas por eles. Observamos que essa música faz parte do contexto apenas de forma secundária. Em *Faserland*, o parco conhecimento das massas sobre o assunto é destacado: “De um alto-falante vem uma dessas sonatas para piano de Mozart ou Beethoven. Eu não conheço muito bem a música clássica”²³⁰.

Como vimos, o procedimento dos autores pop, de colocar lado a lado os clássicos da literatura com a música pop, não se verifica quando se trata da presença da música clássica na literatura popular. Nestas obras, com frequência, as raras aparições da, tradicionalmente, mais exclusiva chamada música clássica vêm acompanhadas com um toque de desdém ou uma insinuação de vulgaridade. Isto significa que a superação do abismo entre a alta cultura e a cultura de massas não acontece nesse caso, sendo a “cultura de elite” da música clássica esquecida ou tratada com certo desprezo. Christian Luckscheiter (2009, p. 237), mesmo sem citar o termo, faz referência à estética *camp*, que dilui os limites entre a alta e baixa cultura, ou seja, ocupa-se com seriedade com o supostamente insignificante ou superficial das artes das massas, mas também, inversamente, trata o sério de forma lúdica.

²²⁹ [...] es war jener Mann mit den Tätowierungen im Gesicht, seine Hand öffnete und schloss sich, als taste sie nach etwas, wie ein Tarmanguin, der nach dem Halt eines Astes sucht und, nichts findend, ins Leere greift. (KRACHT, 2012c, p. 145). In BARTELS, 2011, S. 221, Anmerkung 9 heißt es: Für Tarmanguin gibt es keinen Eintrag im World Wide Web. Es scheint sich um ein von Kracht erfundenes Kunstwort zu handeln: Im Reich der Toten gibt es keine denotierbare Bedeutung. Na nota nº 9 lê-se: Para Tarmanguin não há nada registrado na internet. Parece ser uma palavra artificial inventada por Kracht: No reino dos mortos não há nenhum significado denotativo. (BARTELS, 2011, p. 221).

²³⁰ Aus einem Lautsprecher kommt so eine Klaviersonate von Mozart oder Beethoven. Ich kenne mich nicht so genau aus mit klassischer Musik. (KRACHT, 2013a, p. 102).

NOJO

Em *Faserland*, o nojo é exemplificado nas fezes, no vômito, nas secreções. No romance de estreia de Kracht, que vem a ser o primeiro quadro do *Tríptico* e que abre o discurso literário em língua alemã para a *abject art*, denominada *Ekelkunst (arte do nojo)*, desde sua exposição em 1993 no Whitney Museum of American Art em Nova York, Klaus Bartels contou quinze passagens que tratam da eliminação de secreções corporais e fezes em seres humanos (e animais). Mais de 50 por cento, no total de oito passagens, falam de vômito, mas há também exemplos com referências a sangramentos, espirros, suor e urina. A descrição detalhada das idas ao banheiro, no início, foi interpretada como simples provocação ao leitor por parte do escritor, mas uma década depois da publicação do romance elas são entendidas também como ato político, com a intenção de ferir os tabus burgueses, como transgressão, como algo que se opõe ao que é considerado socialmente aceitável²³¹.

No segundo quadro do *Tríptico*, *1979*, a temática retorna na decomposição do corpo, no suor, nas secreções, nos vermes que se alimentam dos dejetos humanos. O nojo também está presente na lembrança triste que o narrador tem de seu companheiro Christopher, que sofre de uma doença não descrita com precisão, devido à qual, com curtas interrupções, saem secreções pelas panturrilhas, que são constantemente enfaixadas com finas tiras de gaze para evitar a evaporação, o que não evita a decomposição do seu corpo. Após a última festa dos seguidores do xá, Christopher morre em um hospital para carentes na periferia da cidade de Teerã. Ali o narrador se vê, de repente, arrancado de um mundo da elite e colocado em um meio que é marcado por mau cheiro e lixo, com paredes e ataduras sujas de fezes e de sangue, e é confrontado com uma realidade para ele desconhecida: “É inacreditavelmente sujo, eu nunca vi algo assim antes”²³².

O nojo do personagem está conectado a uma de suas poucas lembranças que tem do passado, que é a recordação associada à repulsa pela própria saliva no seu copo de leite, que vem desde o tempo do seu “jardim da infância francês”:

Pela primeira vez, desde que estávamos na Pérsia, eu tinha a sensação de chegada e de pureza, uma sensação da infância; era o contrário do sentimento que eu mesmo tinha como criança, no meu jardim de infância francês; naquela época eu sempre tinha tentado beber o leite do meu copo diário das dez horas da manhã evitando as bordas leitosas, girando meu copo no sentido horário na minha frente, tanto nojo eu tinha da própria saliva com

²³¹ BARTELS, 2011, p. 208-9.

²³² Es ist ungläublich schmutzig, ich habe so etwas noch nie gesehen. (KRACHT, 2012b, p. 74).

leite. Essa era a minha única recordação da infância. Eu não tinha outras recordações exceto essa com o nojento copo de leite²³³.

Como contraponto à “cultura do nojo” do corpo, portanto, temos a ideia da pureza. O narrador se refugia nesse sentimento para evitar qualquer sujeira, até mesmo a própria. Logo após a morte de seu amigo, a oposição nojo/pureza se reflete na tomada de consciência do narrador, que desnuda o fastio de sua vida, e resolve mudá-la. Não por acaso, o argumento empregado por Mavrocordato para convencê-lo a empreender a peregrinação ao monte Kailasch é que “uma única volta lava os pecados de uma vida inteira”²³⁴. A pureza experimentada na Pérsia significa a esperança de redenção e de paz. Durante a trajetória, em um lago gelado na montanha, ele vivencia “o banho como uma unção. Eu nunca havia me sentido tão limpo, tão profundamente puro no meu interior”²³⁵.

Na sequência, com um grupo de monges tibetanos, o protagonista é preso por soldados chineses e deportado a um campo de prisioneiros em uma região desértica. Sob as condições cruéis do local, os excrementos se transformam em comida. Desnutrido e pesando apenas 38 kg, larvas criadas em fezes humanas servem de alimento e significam a sobrevivência do narrador e dos demais internos do campo, pois garantem as proteínas necessárias para a subsistência, tornando o processo completo, circular, fechando o ciclo da purificação e da decomposição. Nas linhas finais do texto, o narrador expressa o resultado de sua trajetória, de sua busca: “Eu era um bom prisioneiro. Eu sempre tentei cumprir as regras. Eu melhorei. Eu nunca comi carne humana”²³⁶.

Por fim, temos o último quadro do Tríptico, *Eu estarei aqui no sol e na sombra*. No primeiro parágrafo do romance, o narrador se encontra em uma sala, cuja descrição lembra uma cela, e ele não consegue dormir: “Eu estava deitado com o pijama de lã cinza na cama de madeira, amassava as pulgas e os outros insetos, que andavam sobre a minha pele e fumava cigarros. Os lençóis estavam sujos e o travesseiro cheirava a sebo humano, assim eu não

²³³ Zum ersten Mal, seitdem wir in Persien waren, hatte ich das Gefühl des Ankommens und der Reinheit, ein Kindheitsgefühl; es war das Gegenteil des Gefühls, das ich selbst als Kind hatte, in meinem französischen Kindergarten; damals hatte ich immer versucht, die Milchränder an meinem täglichen Zehnuhr-Glas Milch zu umtrinken, indem ich das Glas langsam im Uhrzeigersinn vor mir herumdrehte, so sehr ekelte ich mich vor meiner eigenen Milchspucke. Dies war meine einzige Kindheitserinnerung. Ich hatte keine Erinnerungen außer dieser mit dem ekelhaften Glas Milch. (KRACHT, 2012b, p. 33-4).

²³⁴ Eine einzige Umrundung wäscht die Sünden eines gesamten Lebens rein. (KRACHT, 2012b, p. 117).

²³⁵ Das Bad war wie eine Salbung. Ich hatte mich noch nie so sauber gefühlt, so zutiefst und im Inneren rein. (KRACHT, 2012b, p. 132).

²³⁶ Ich war ein guter Gefangener. Ich habe immer versucht, mich an die Regeln zu halten. Ich habe mich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen. (KRACHT, 2012b, p. 183).

conseguia dormir”²³⁷. Como nos outros dois romances, são trazidas, e aqui logo no primeiro parágrafo, secreções humanas, nesse caso o sebo, que lhe causa nojo. O fato se torna mais inquietante por tratar-se de “sebo humano”. A forma de referir-se ao personagem dá a impressão de que o narrador fala de pessoas como de “uma espécie estranha, à qual ele não pertence, semelhante aos diabos, ogros, gigantes e comedores de pessoas no conto de fadas com seu faro aguçado para carne humana”²³⁸. O nojo choca também quando o personagem Brazhinsky “tomou o cinzel e, gritando, antes que eu pudesse impedi-lo, em um único, terrível movimento, desferiu dois golpes, no seu olho esquerdo e no direito. A membrana ocular estourou, e geleia branca escorreu. [...] Sangue jorrou de suas cavidades oculares na parede em frente”²³⁹. Na análise deste romance de Kracht, Gustav Seibt (2008) coloca que o autor sempre se interessou pelo nojo, que representa o motivo constante de sua arte – e não o pop ou nomes de marcas – e que há, de certa forma, uma naturalização do nojento nas obras de Kracht, que, como consequência, perderia parte da potência do transgressor, contestando Bartels (2011, p. 208-9), que considera o nojo como transgressão e como provocação do autor, como mencionado acima.

INTERTEXTUALIDADE

Segundo a análise de Stefan Hermes (2011), todas as narrativas de Kracht apresentam um mundo paralelo, como uma rede intertextual transparente que atravessa os seus romances. *Faserland*, publicado apenas três anos depois de *Fatherland* (1992), é uma referência óbvia e conhecida ao romance de Robert Harris, que descreve uma projeção do que aconteceria se Hitler tivesse ganho a Segunda Guerra Mundial, em uma Alemanha nacional-socialista, em abril de 1964. Mas o título *Faserland* faz alusão também a *Faser* (“fibra”) e à importância das roupas no romance, além de lembrar os verbos *zerfasern* ou *ausfasern* (“desfibrar”) e *fasern* (“não falar nada com nada”). Aqui é importante enfatizar que, no romance de Kracht, o tratamento narrativo com os fetiches de marcas é, acima de tudo, negativo e destrutivo: nas

²³⁷ Ich lag im grauwollenen Nachthemd auf dem Holzbett, zerdrückte die Flöhe und das andere Getier, das mir auf der Haut herumlief, und rauchte Zigaretten. Die Laken waren schmutzig, und das Kissen roch nach Menschentalg, so konnte ich nicht schlafen. (KRACHT, 2012c, p. 11).

²³⁸ [...] als spreche der Erzähler über Menschen wie über eine fremde Spezies, der er selbst nicht angehört, den Teufeln, Ogern, Riesen und Menschenfressern im Märchen mit ihrer feinen Witterung für Menschenfleisch ähnelnd. (BARTELS, 2011, p. 217).

²³⁹ [Brazhinsky] griff die Ahle und führte schreiend, bevor ich es verhindern konnte, in einer einzigen, furchtbaren Bewegung zwei Stiche aus, in sein linkes und in sein rechtes Auge hinein. Die Augenmembran zerplatzte, und weißes Gelee lief hinaus. [...] Blut spritzte aus seinen Augenhöhlen an die gegenüberliegende Wand. (KRACHT, 2012c, p. 131).

peças de roupa de grife, que supostamente caracterizam a geração retratada no romance, se vomita, elas são trocadas conforme a ocasião e descartadas com facilidade. Além disso, simbolicamente, o narrador de *Faserland* arruina sua roupa pelo vômito em frente a um mapa da Inglaterra, o país de origem do dandismo. Em outra passagem, ele encontra seu amigo em um bar próximo, e se surpreende, porque o amigo, antes sempre bem vestido, agora usa um “casaco Barbour verde totalmente puído com um adesivo do Eintracht-Frankfurt e tem cabelos loiros oleosos, na altura dos ombros”²⁴⁰.

Mesmo considerando a discrepância temporal de vários anos entre as duas obras, a concentração em questões de estilo de vestuário, em *1979*, preenche a mesma função de *Faserland*. No início do romance, o protagonista, um tanto ingênuo, demonstra maior interesse pelos produtos da indústria da moda internacional, pelas “camisas Pierre Cardin” e pelos “paletós de Yves-Saint-Laurent”²⁴¹, do que pelas singularidades culturais de um país desconhecido. Ao invés do destaque maior de um casaco Barbour, agora o motivo do romance são os sapatos Berluti, que pertenciam a Christopher, e que seriam “os melhores sapatos do mundo”²⁴², “havendo, inclusive, um clube de proprietários de sapatos Berluti, que se encontrariam nas proximidades da Place de Vendôme, em Paris, para limpar seus Berlutis com Krug”²⁴³, uma marca de champanhe.

O romance *1979* é, pelo menos em parte, uma releitura dos escritos de Bruce Chatwin e seu antecessor, Robert Byron que, com seu amigo, o historiador Christopher Sykes, viajou nos anos 1930 pela Pérsia e pelo Afeganistão e publicou seus diários sob o título *Estrada para Oxiana*²⁴⁴. No romance de Christian Kracht, aparece, além disso, o primeiro dândi e escritor Gabriele D’Annunzio, citado por Mavrocordato. A refeição de comidas escuras oferecida ao hóspede por Mavrocordato faz referência à decoração preta da refeição de luto no romance *Às avessas (À rebours)*, de Joris-Karl Huysmans, publicado em 1884. Neste romance tudo é fictício, incluindo as comidas, as bebidas, a louça e a decoração, e, para muitos, é o livro cult do dandismo. O herói desse romance, Jean Floressas des Esseintes, tem nojo de comida, o que o leva ao ponto de, temporariamente, não conseguir se alimentar oralmente²⁴⁵.

²⁴⁰ [Er trägt] eine völlig verwarzte grüne Barbourjacke mit einem Eintracht-Frankfurt Aufnäher dran und hat fettige, schulterlange blonde Haare. (KRACHT, 2013a, p. 80).

²⁴¹ KRACHT, 2012b, p. 22; 38.

²⁴² [...] die besten Schuhe der Welt. (KRACHT, 2012b, p. 20).

²⁴³ [...] es gäbe sogar einen Klub der Berluti-Schuhbesitzer, die sich in der Nähe des Place de Vendôme trafen, um ihre Berlutis mit Krug zu putzen. (KRACHT, 2012c, p. 20). Segundo Bartels (2011, p. 213, nota de rodapé), com essa anedota, Kracht se reporta ao mito levemente mudado e enfeitado, que circula na cultura dândi, de que George Brummel, o protótipo de todos os dândis, teria limpadado suas botas com champanhe, para que brilhassem mais.

²⁴⁴ SPIEGEL, 2001.

²⁴⁵ BARTELS, 2011, p. 214.

O emaranhado de referências que Kracht tece aqui remete ao dândi do último terço do século XIX, que reflete o esteticismo da época simbolista e representa a “quintessência do dandismo decadente” (*Quintessenz des dekadenten Dandytum*); a revista *The Yellow Book* (desde 1894) é um dos símbolos de expressão desse espírito. Além de se dedicar ao culto da beleza, esse dândi decadente se distingue do dândi tradicional por sua “inclinação pelo excêntrico, por autoisolamento e solidão. Neurose, vulnerabilidade física e fraqueza são o preço a pagar por um mergulho no mundo dos sentidos e do refinamento exagerado”²⁴⁶. Desseintes busca escapar de em “incomensurável mar de tristeza”²⁴⁷, em que se encontra, desejando que venham um “dilúvio” (*Sintflut*) e uma “chuva de labaredas” (*Flammenregen*), simplesmente para que algo aconteça. Ele quer esquecer tudo, porque quem não se recorda não se entedia.

Independentemente do fato de Kracht alegar ter morado em várias cidades do Oriente como Bangkok e Phnom Penh e pretender estar familiarizado com a cultura asiática, nesse romance, observamos que todo o episódio sobre o monte Kailasch é constituído por colagens, incluindo as citações, que se encontram no provavelmente mais conhecido relato sobre o Tibet em língua alemã: o livro de Heinrich Harrer, publicado pela primeira vez em 1952, e já quase na 30ª edição, *Sete Anos no Tibet*. A manteiga rançosa Yak se encontra lá assim como as “barbas imensas”, que crescem aos aventureiros no Himalaia; o sol escaldante é tematizado, e também as “gélidas ondas”²⁴⁸ daquele lago nas proximidades do monte Kailasch, no qual os respectivos heróis se banham²⁴⁹. A fome merece uma reflexão em ambos os textos, uma vez que, tanto em Harrer como em Kracht, se fala das costelas que se destacam nos corpos magros. Igualmente nas obras dos dois autores encontramos o episódio sobre os cachorros tibetanos, que o herói de Kracht descreve assim:

Volta e meia vinham correndo cães pulguentos, sujos, latindo, oriundos dos abandonados povoados de mosteiros. Eles vinham ao nosso encontro, e nós jogávamos pedras em sua direção. Eu havia feito um longo cajado na planície, no qual eu agora podia me apoiar. Os cachorros bravos, meio selvagens, não tinham coragem de chegar mais perto do que o raio do meu cajado. Eu me acostumei, durante a caminhada, a descrever círculos com a ponta do meu bastão no ar, na frente dos meus pés²⁵⁰.

²⁴⁶ [...] seine Neigung zur Exzentrik, zur Selbstisolierung und Einsamkeit. Neurose, physische Verletzbarkeit und Schwäche sind der Preis für das Eintauchen in eine Welt der Sinnesreize und äußerste Verfeinerung. (ERBE, 2009, p. 30).

²⁴⁷ [...] einem unermeßlichen Meer von Traurigkeit. (TIETENBERG, 2013, p. 230-2).

²⁴⁸ mächtige Bärte. (KRACHT, 2012b, p. 130); eisigen Fluten. (KRACHT, 2012b, p. 132).

²⁴⁹ DRÜGH, 2007, p. 43.

²⁵⁰ Ab und zu kamen verlauste, schmutzige Hunde bellend und kläffend aus den verlassen Klösterdörfern angerannt. Sie jagten auf uns zu und wir warfen mit Steinen nach ihnen. Ich hatte mir unten im Tiefland einen

Através de um complexo jogo de sinais, o terceiro romance de Kracht, *Eu estarei aqui no sol ou na sombra*, conta a história da humanidade e de sua decadência e remete, entre outras fontes, a textos do escritor suíço Friedrich Glauser, com seus mitos e com a literatura de montanha (*Bergliteratur*). Essa narrativa de Kracht, que passa no início do século XXI, apresenta um projeto de história alternativo: ao invés de voltar à Rússia em 1917, Lenin faz a revolução no país de seu exílio e lá funda um estado comunista, a República Soviética Suíça, onde a guerra já “entrava no seu nonagésimo sexto ano”²⁵¹, de onde foram expulsos os “ingleses decadentes e os alemães coléricos e os missionários fedorentos”²⁵².

O romance apresenta muitas semelhanças estruturais com *O coração das trevas* (*Heart of Darkness*, 1902), de Joseph Conrad. Desde o início de *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, o protagonista oscila entre a genialidade e a loucura, durante a viagem ao suposto centro do poder político, ao coração escuro, que neste romance não mais se encontra na África, mas no centro da Europa. Totalmente vazio, entretanto, o Réduit não está, pois, nas profundezas da fortaleza alpina, paralelas aos trilhos dos trens, “ao longo das paredes, se estendem as obras em relevo, que contam a história da Suíça no estilo realista do socialismo, do início das guerras contra os Habsburgos e os Burgundos”²⁵³, até o presente. Ao avistar as obras, o narrador “se lembra, de repente, das pinturas abstratas das rochas de Chongoni”²⁵⁴, no Malawi, que havia visto na juventude, que lhe indicam o caminho de volta à pátria, distanciando-se da Europa como centro da civilização, o lugar das utopias frustradas. Sobre a escrita do romance, em uma entrevista em outubro de 2008, Kracht diz que trabalhou nele durante quatro anos e que não tem uma receita para escrever. O autor informa que havia estudado a Revolução Russa por longo tempo, com as guerras, com a Bielorrússia, a Rússia Soviética. Depois de terminar de escrever, queria retirar as referências históricas, como nomes, fatos, datas, etc., mas que isso não funcionou, e “aí, através de outras leituras sobre as

langen Stock geschnitzt, auf den ich mich jetzt stützen konnte. Die bissigen, halbwildten Hunde trauten sich nie näher heran als bis kurz vor den Radius meines Stabes. Ich gewöhnte mir an, während des Gehens mit der Spitze des Stockes Kreise in der Luft vor meinen Füßen zu beschreiben. (KRACHT, 2012b, p. 126-7)

²⁵¹ [...] der Krieg ging nun schon in sein sechsundneunzigstes Jahr. (KRACHT, 2012c, p. 13).

²⁵² [...] man vertrieb die dekadenten Engländer und die choleralischen Deutschen und die stinkenden Missionare. (KRACHT, 2012c, p. 77).

²⁵³ [...] an der Wand sich entlangziehende Relieifarbeiten, welche im Stil des sozialistischen Realismus die Geschichte der Schweiz aufzählten, von den Anfängen der Kriege gegen die Habsburger und Burgunder. (KRACHT, 2012c, p. 101).

²⁵⁴ [...] mit einem mal an die abstrakten Malereien in den Felshöhlen bei Chongoni erinnert. (KRACHT, 2012c, p. 101).

teorias de independência da África, ahm, teóricos, como Franz Fanon e Marcus Garvey, me ocorreu de combinar isso tudo com um romance de descolonização”²⁵⁵.

POLÍTICA

Provavelmente Christian Kracht é, na atualidade, o autor da literatura em língua alemã que foi mais longe com seu experimento narrativo e, para entender essa obra, a proposição de Oliver Jahraus (2009) parte de uma concepção de um fundamentalismo estético, que forneceria não apenas a chave para o estudo dos romances *Faserland, 1979* e *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, mas talvez até de toda a obra, e estaria baseada em uma forma radical de autonomia. O fundamentalismo estético utilizaria o fundamentalismo político, expresso, por exemplo, no extremismo e no totalitarismo, entrelaçando, de forma recorrente, temas centrais e métodos: guerra, terrorismo, totalitarismos, utopias, simulação, impossibilidade de originalidade, imitação, pastiche e um sistema emaranhado de referências. Para Jahraus (2009, p. 13),

a *expressão* mais visível desse experimento é a viagem: a viagem é o substrato da ação, em que o experimento aparece com o ímpeto de levar um questionamento para longe, e de forma radical. O *objeto* mais visível desse experimento é a tentativa de achar uma resposta para a pergunta sobre como se inserir na história da literatura no melhor sentido da palavra [...] ou, em outras palavras, como se pode escrever grande literatura sob as condições atuais do contexto literário²⁵⁶.

Na obra de Christian Kracht, o fundamentalismo político se materializa no Terceiro Reich, que está onipresente no romance *Faserland*, seja na preferência de Hermann Göring por Sylt²⁵⁷, seja na alusão ao filme *Triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl²⁵⁸, passando pelas muito citadas *Neckarauen* de Heidelberg, que poderiam simbolizar a Alemanha, “se não tivesse havido guerra e os judeus não tivessem morrido nas câmaras de gás”²⁵⁹. Ao subir as

²⁵⁵ Ich kam dann über weitere Lektüre der afrikanischen Befreiungstheorien, äh, -theoretiker, also Franz Fanon und Marcus Garvey darauf, das Ganze zu kombinieren mit einem Entkoloniasierungsroman. (LESEZEICHEN, 2015).

²⁵⁶ Augenscheinlicher *Ausdruck* dieses Experiments ist die Reise: Die Reise ist das Handlungssubstrat, in der das Experiment mit seinem Impetus, eine Frage weit und radikal voranzutreiben, erscheint. Augenscheinlicher *Gegenstand* dieses Experiments ist der Versuch, eine Antwort auf die Frage zu finden, wie man sich in die Literaturgeschichte im besten Sinn des Wortes einschreiben kann [...], oder kurz: wie man große Literatur unter den Bedingungen des gegenwärtigen Literaturbetriebs schreiben kann. (JAHRAUS, 2009, p. 13, grifos do autor).

²⁵⁷ KRACHT, 2013a, p. 17.

²⁵⁸ *Triumph des Willens*. (KRACHT, 2013a, p. 60).

²⁵⁹ *Neckaraue* pode ser traduzido como várzea, região baixa à beira de um rio ou córrego. [...] wenn es keinen Krieg gegeben hätte und wenn die Juden nicht vergast worden wären. (KRACHT, 2013a, p. 85).

escadas do prédio de Nigel, o narrador anônimo olha para a nuca do amigo e destaca “que está sempre bem escanhoada, como a minha também”²⁶⁰. Nigel veste uma “camiseta-Hanuta, e aí me ocorre, que eu percebi, recentemente, por que Hanuta se chama Hanuta. É o seguinte: Na Alemanha existe uma espécie de neurose de abreviaturas, que foi inventada pelos nazistas. [...] Sim, e Hanuta significa, naturalmente, barra de avelã”²⁶¹, correspondendo às três sílabas iniciais das palavras que a compõem na língua alemã. Em outro contexto, o narrador sabe que parece estranho, “mas vou falar da mesma forma: a partir de uma certa idade, todos os alemães parecem uns verdadeiros nazistas”²⁶², e aproveita uma situação embaraçosa no aeroporto, em que um suposto diretor de empresa faz uma observação crítica ao narrador, e este reage com um mal-disfarçado “cala a boca, seu nazista do SPD”²⁶³. Em acontecimentos corriqueiros ou nas falas dos personagens, são inseridos fatos de uma forma mais leve e despreziosa em relação à historiografia oficial, sem deixarem de ser mencionadas. Nas dunas de Sylt, o narrador pensa em Göring enquanto urina, contando que em sua infância encontrou a adaga do nazista e foi recompensado por isso. A temática da Alemanha e da Guerra também está em suas lembranças do tempo da escola:

Nos galhos dessa tília, foram enforcados, durante a Segunda Guerra Mundial, dois trabalhadores estrangeiros poloneses que haviam ousado roubar um pão no povoado. A tília polonesa era desde então o ponto de retorno para as corridas de longa distância dos alunos de Salem. [...] E se eu não poderia fazer penitência pelos crimes dos nazistas, ir e voltar correndo até a tília polonesa. Isso eu realmente pensava, naquela época²⁶⁴.

Apesar de suas lembranças da infância serem esparsas, o que deixa o protagonista parecer perdido e vazio, o discurso da elaboração do passado é a chave para tentar compreender a cultura do presente: “Eu sei que tem a ver com a Alemanha e com essa vida de nazista horrível daqui e com o fato de as pessoas, que eu conheço, e das quais eu gosto, terem desenvolvido uma postura de luta e que para elas não é mais possível agir fora dessa postura,

²⁶⁰ [...] immer sauber ausrasiert ist, wie mein Nacken auch. (KRACHT, 2013a, p. 31).

²⁶¹ Hanuta-T-Shirt, dabei fällt mir ein, daß ich gerade erst neulich gemerkt habe, warum Hanuta Hanuta heißt. Das ist nämlich so: In Deutschland gibt es eine Art Abkürzungswahn, der von den Nazis erfunden worden ist. [...] Ja, und Hanuta heißt natürlich, das glaubt man gar nicht: Haselnußtafel. (KRACHT, 2013a, p. 35).

²⁶² [...] aber ich sage das trotzdem mal: Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutsche aus wie komplette Nazis. (KRACHT, 2013a, p. 93).

²⁶³ Halt’s Maul, du SPD-Nazi. (KRACHT, 2013a, p. 53).

²⁶⁴ An den Ästen dieser Linde wurden während des Zweiten Weltkriegs zwei polnische Fremdarbeiter aufgehängt, die es gewagt hatten, im Dorf einen Laib Brot zu stehlen. Die Polenlinde war seitdem der Umkehrpunkt für einen Dauerlauf der Salem-Schüler. [...] Und ob ich nicht Buße tun könnte für die Verbrechen der Nazis, dadurch, daß ich zur Polenlinde und zurück laufe. Das habe ich tatsächlich gedacht, damals. (KRACHT, 2013a, p. 142).

e também pensar fora dela. Isso eu ainda entendo”²⁶⁵. Daniel Kehlmann (2017, p. 20) avalia que não é a feiúra que oprime o narrador, mas a impossibilidade de embelezar o país, como consequências dos traumas que as guerras deixaram na alma alemã. E o fato de um cachorro defecar no túmulo que parece ser o de Thomas Mann, ao final de *Faserland*, não é apenas uma ironia. Ela esconde uma provocação aos valores burgueses, como são as frequentes alusões ao mau-gosto das classes sociais menos favorecidas.

No filme *Finsterworld* (2013), de cujo roteiro Kracht é coautor, além dos campos de concentração, Kracht se refere, através do podólogo Claude, a canções populares alemãs que o enfeitam, como o refrão de “Fiderallalla”, deixando-o, ao mesmo tempo, sentimental e enojado. O filme aborda também a questão do consumismo, que é incorporado de forma inversa pelo eremita, que vive isolado na floresta, sem televisão, sem energia elétrica, mas principalmente sem a linguagem. Assumindo uma posição crítica em relação ao consumismo ocidental, e, especificamente, dos alemães, Kracht diz em uma entrevista:

Eu valorizo mais situações entrópicas no trânsito, fios que pendem, montes de lixo por recolher. Mas aqui na Alemanha? Elevadores externos de vidro, que as pessoas utilizam em suas coberturas duplex remodeladas. Mas o pior de tudo são as janelas térmicas. Qual é o problema? As janelas velhas são maravilhosas, quando o vidro, durante cem anos, se tornou um pouco mais fino em cima e mais grosso embaixo, assim, com o tempo foi fluindo para baixo, e por isso através desse vidro se vê tudo meio embaçado²⁶⁶.

A viagem pela Alemanha em *Faserland* é uma história de decadência e, com isso, também de saída para uma vida vazia de sentido, mas o narrador e protagonista de 1979 é certamente o exemplo mais claro de uma tentativa radical de libertação social. Em 1979, a viagem dos dois amigos para Teerã acontece no momento em que a Revolução Islâmica está em seu momento decisivo. Certamente, o protagonista não se interessa muito por política, mas possui, como decorador profissional (*Inneneinrichter*), muito prazer em admirar o interior das moradias da abastada classe alta da cidade, orientada esteticamente nos valores do Ocidente. Talvez ele também não possua interesse ou o necessário distanciamento histórico para

²⁶⁵ Ich weiß, daß es mit Deutschland zu tun hat und auch mit diesem grauenhaften Nazi-Leben hier und damit, daß die Menschen, die ich kenne und gern habe so eine bestimmte Kampfhaltung entwickelt haben, und daß es für sie nicht mehr anders möglich ist, als aus dieser Haltung heraus zu handeln und zu denken. Das verstehe ich ja noch. (KRACHT, 2013a, p. 70).

²⁶⁶ Kracht: Ich schätze eher entropische Zustände im Straßenverkehr, Drähte, die herunterhängen, unabgeholte Müllberge. Aber hier in Deutschland? Außen angebrachte Glasfahrstühle, die die Menschen in ihre ausgebauten Maisonetten fahren. Am schlimmsten aber sind die Thermofenster. Was ist das Problem? Die alten Fenster sind doch wunderbar, wenn sich das Glas in hundert Jahren oben etwas verdünnt und unten dicker geworden ist, sozusagen durch die Zeit nach unten geflossen, und man dadurch alles etwas verschwommen durch das Glas sieht. (MANGOLD, 2013).

entender e perceber o que se passa no Irã, uma situação de mudança crucial, em que um regime totalitário, o do xá Reza Pahlevi, é substituído por outro, o do aiatolá Khomeini.

Na cidade, os sinais do levante contra o xá são visíveis, assim como as ações militares. O narrador somente escapa deste ambiente por meio de uma viagem que o afasta do país, empreendida por motivos pessoais, mas que o levará em breve para outro regime totalitário. Mavrocordato, que ele conheceu na cidade, é quem o aconselha a ir até o Tibet e lá dar a volta no monte sagrado Kailasch, como uma espécie de penitência e de purgatório, e que deverá também purificá-lo do capitalismo decadente e da cultura degenerada. Ao finalmente chegar ao destino, o narrador vê, na neve, uma figura gigantesca e entende que não lhe é possível simplesmente se afastar de sua cultura. O narrador avista “no flanco sul do monte, clara e indubitavelmente, uma suástica gigante, criada pela natureza de gelo e rocha”²⁶⁷ e acrescenta: “Tinha pelo menos um quilômetro de altura e outro tanto de largura”²⁶⁸; ele precisa “desviar o olhar” e, simplesmente, não pode “olhar para essa grande suástica”²⁶⁹. Segundo Drügh, essa escultura supradimensional, localizada no meio da paisagem montanhosa, em 1979, é usada pelo autor como estratégia para a trama do texto e tem vários significados:

Em um primeiro momento, ela mostra a subversão originada pelo símbolo, do peregrino em busca de experiências autênticas [...]. Além disso, é inevitável [...] verificar uma referência ao membro do partido nazista Heinrich Harrer, cuja viagem originalmente planejada como exclusivamente para os Alpes, no início foi apoiada entusiasticamente pelos nazistas²⁷⁰.

Paul Michael Lützeler avalia que *1979* mostra, antes de mais nada, que o horizonte da sociedade ocidental, rica e politicamente ingênua, não vai além dos prazeres pessoais e “sua ruína é paralelizada com a derrocada do xá e de seu sistema político. Os acontecimentos externos durante a revolução iraniana são descritos baseados na realidade”²⁷¹. A crítica da política pró-ocidental do xá, por motivos religiosos, bem como o sistema policialesco estatal, são abordados por Kracht, que, entretanto, não ignora o entrelaçamento da política interna

²⁶⁷ An der Südflanke des Berges war klar und deutlich ein gigantisches, von der Natur aus Eis und Fels geschaffenes Hakenkreuz zu sehen. (KRACHT, 2012b, p. 139-40).

²⁶⁸ KRACHT, 2012b, p. 140.

²⁶⁹ Es war mindestens einen Kilometer hoch und ebenso breit. Ich wendete die Augen ab, ich konnte die große Swastika nicht ansehen. (KRACHT, 2012b, p. 140).

²⁷⁰ Zunächst einmal erweist sich die in ihr Symbol gewordene Subversion des nach authentischer Erfahrung strebenden Pilgertums [...]. Ferner [...] eine weitere Reminiszenz auf das NSDAP-Mitglied Heinrich Harrer zu lesen, dessen ursprünglich rein alpinistisch angelegter Trip von den Nazis begeistert unterstützt wurde. (DRÜGH, 2007, p. 44-5).

²⁷¹ Ihr Verderben wird parallelisiert mit dem Untergang des Schahs und dessen politischen Systems. Die äußeren Vorgänge während der Iranischen Revolution werden realitätsnah skizziert. (LÜTZELER, 2009, p. 113).

com as relações e tensões envolvendo outros países, especialmente os Estados Unidos, de quem o xá era aliado na época.

O narrador em primeira pessoa de *Eu estarei aqui no sol e na sombra* persegue, através de toda a Suíça coberta de gelo e neve, o polonês Brazhinzky. O protagonista, nascido e criado no Protetorado de Nyasaland, localizado no sudeste africano (Malawi), segundo a ficção de Kracht uma colônia da SSR, passa por várias aventuras. Grande parte da ação passa no chamado “Réduit”, “um sistema de túneis” existente nos Alpes também fora da ficção literária, e repetidamente se fala de novos foguetes de médio alcance, verdadeiras “armas milagrosas”, que finalmente deverão decidir a guerra²⁷². O balanço de Kracht mostra uma inversão da situação, transferindo o centro da Europa para a África, antes um lugar da periferia, enquanto o Réduit se tornou um centro inútil²⁷³. A volta do comissário para a África, ao continente onde a civilização começou, a diáspora da população local pela savana, sem destino determinado, significa um afastamento das benesses da civilização, não apenas uma despedida temporária²⁷⁴.

A forma como Christian Kracht se refere à Suíça remete à ambivalência e à ironia do autor na abordagem de alguns temas em sua obra. Assim, a controvérsia entre ser alemão ou suíço alimenta a questão da identidade do autor, que faz parte da encenação no jogo entre ser e não ser. Apesar de a Alemanha ser o ponto de referência de seus romances, e ele, na maioria das vezes, se declarar como suíço e assumir sua identidade cultural, não escapam a Christian Kracht os pontos negativos da Suíça, especialmente a questão do belicismo e da sociedade conservadora, apesar da aparente liberdade e do espírito moderno, que caracterizam o país e seus habitantes. Em entrevista a Armin Kratzert, Christian Kracht afirma que “a Suíça está entre os países mais militarizados do mundo. Eu quero dizer, cada suíço tem uma espingarda em casa e os suíços têm um tal de exército, não me ocorre o nome agora, ou seja, três milhões de suíços estão dispostos a lutar pela Suíça. Se fosse necessário. Se, por acaso, a Alemanha [...] invadisse a Suíça”²⁷⁵.

No texto *Die Schweiz*, em uma conversa entre Christian Kracht e Joachim Bessing, publicada na primeira edição na coletânea de textos *New Wave*²⁷⁶, em 2006, Kracht e Bessing

²⁷² Tunnelsystem (KRACHT, 2012c, p. 98); Wunderwaffen (KRACHT, 2012c, p. 127); HERMES, 2011, p. 199.

²⁷³ BIRGFELD/CONTER, 2009, p. 266-7.

²⁷⁴ No que tange a *Imperium*, os paralelismos entre Engelhardt e Adolf Hitler, a História da Alemanha na primeira metade do século XX e as possíveis interpretações são tematizadas no subcapítulo 6.1.

²⁷⁵ [...] die Schweiz gehört ja zu den meist militarisierten Länder der Welt. Ich meine, jeder Schweizer hat ein Gewehr zu Hause und die Schweizer selbst haben so eine Dingsarmee, mir fällt der Name nicht ein, also so drei Millionen Schweizer sind bereit, zu kämpfen für die Schweiz. Wenn es sein müsste. Also wenn Deutschland [...] Wenn Deutschland einmarchierte in die Schweiz. (LESEZEICHEN, 2015).

²⁷⁶ KRACHT, 2012d.

afirmam que o Confederado “como todo mundo sabe, está completamente transpassado por túneis”²⁷⁷. E existem, como, igualmente, “todo mundo sabe [...] há também essas portas nas montanhas, por detrás das quais a artilharia suíça se esconde, para aparecer em um caso sério”²⁷⁸. A Suíça é considerada “uma espécie de estado utópico, que vale a pena ser preservado”²⁷⁹, e é comparada a uma arca, um “grande país nivelador” (*großes Nivellierland*), cujo efeito tem uma atratividade especial, mormente sobre os alemães:

Bessing: A Suíça é mesmo esse grande provedor de identidade, ou não é, digamos, um potente anulador?

Kracht: Está bem, há muitas pessoas que no último século abriram mão de sua própria história e a substituíram por uma história suíça. Nesse sentido, já se deveria falar de um (país) anulador²⁸⁰.

Em *Tristesse Royale* (2009), obra em que Christian Kracht não só aparece com o próprio nome, mas também se apresenta como o autor do “bestseller *Faserland*”²⁸¹, o autor se refere à Suíça como “minha pátria”²⁸², a si como “suíço”²⁸³ e fala de sua infância suíça, na qual via “Spielhus” na televisão²⁸⁴. No final, afirma que ele “próprio se irritou com a sua estilização da Suíça”, e que ele “nem sabe nada sobre a Suíça. Lá as pessoas são bem más e insuportáveis”²⁸⁵. Na obra *Der gelbe Bleistift* (2000), Kracht joga com clichês sobre o país, envolvendo a sua própria imagem de autor suíço, quando fala da “mãe que o visitou, vinda da Suíça. Ela trazia chocolates de Lindt & Sprüngli de Zurique”, acrescentando que, à noite, ele sonhava “com frios, claros lagos alpinos e com geleiras”²⁸⁶ da sua pátria. Em *1979*, temos uma referência às montanhas da Suíça, no exemplo da Matterhorn. Referindo-se ao monte

²⁷⁷ [...] wie ja jeder weiß, komplett untertunnelt ist. (KRACHT, 2012d, p. 161).

²⁷⁸ [...] wie jeder weiß [...] und dann gibt es ja auch diese Türen in den Bergen, wohinter sich die Schweizer Artillerie, den Ernstfall erwartend, dann hervorstechend, verbirgt. (KRACHT, 2012 d, p. 166-7).

²⁷⁹ [...] eine Art utopischer, erhaltenswerter Zustand. (KRACHT, 2012d, p. 172).

²⁸⁰ BESSING: Ist die Schweiz denn überhaupt dieser große Identitätsspende oder nicht eher ein potenter Verwischer?

KRACHT: Nun gut, es gibt ja viele Menschen, die im vergangenen Jahrhundert ihre eigene Historie aufgegeben und sie durch eine Schweizer Historie ersetzt haben. In dem Sinne sollte man schon vom Verwischer sprechen. (KRACHT, 2012d, p. 168).

²⁸¹ BESSING *et al.*, 2009, p. 142.

²⁸² In der Schweiz, meiner Heimat. (BESSING *et al.*, 2009, p. 123).

²⁸³ Ich bin Schweizer. (BESSING *et al.*, 2009, p. 43).

²⁸⁴ BESSING *et al.*, 2009, p. 34.

²⁸⁵ [Und gleichzeitig] bin ich mir selbst so auf die Nerven gegangen mit meiner Schweiz-Stilisierung. Ich weiß doch gar nichts über die Schweiz. Die Menschen dort sind doch richtig schlimm und unerträglich. (BESSING *et al.*, 2009, p. 185).

²⁸⁶ [An solch einem Tag] kam meine Mutter aus der Schweiz. Sie brachte Schokolade mit von Lindt und Sprüngli aus Zürich. [...] von kalten, klaren Bergseen und Gletschern. (KRACHT, 2012a, p. 71).

Kailasch, o narrador observa que “ele tinha a forma perfeita, radical de montanha, ele parecia mais montanhoso ainda que a Matterhorn”²⁸⁷.

No artigo *Das “große Nivellier-Land”?* Patrick Bühler e Franka Marquardt (2009) enumeram e analisam referências de Christian Kracht à Suíça e seu contraponto à Alemanha na obra *Faserland*. A Suíça representa o ideal de beleza e pureza, onde tudo é limpo, quase estéril, exemplificado em cenas que descrevem paisagem e vivências idílicas, como o sonho do personagem de viver nas montanhas com Isabella Rossellini²⁸⁸. O narrador do romance afirma expressamente que “não é suíço”²⁸⁹, apesar de concordar que “talvez a Suíça seja uma solução para tudo”²⁹⁰. Depois de atravessar a fronteira para a Suíça, em Zurique, ele observa que “aqui nunca houve uma guerra, isso se percebe imediatamente na cidade. As casas lá em Niederdorf, do outro lado do rio, têm algo medieval, um pouco como Heidelberg, mas sem calçada”²⁹¹. E mais adiante, sobre a Alemanha, ele diz:

Parece que esse país enorme simplesmente se esvaneceu, e apesar de as pessoas aqui ainda falarem alemão e nas placas em toda parte ainda haver frases em alemão, me parece que a Alemanha é apenas uma ideia, uma grande máquina para além da fronteira, uma máquina que se move e produz coisas, às quais ninguém presta atenção²⁹².

O bonito, o idílico e o maravilhoso na Suíça vêm antes de qualquer coisa do fato de que o país “não é a Alemanha”. Por isso, não surpreende que, no grande sonho helvético, como o narrador afirma no último capítulo, “as pessoas são de uma forma bem determinada mais atrativas”, e como tudo parece “mais honesto e claro e, acima de tudo, óbvio”²⁹³. No romance, a “única lembrança” que o narrador tem da Suíça é uma “viagem de carro nas margens do lago de Genebra, para Genebra” com seu pai, e lhe chama atenção que as “placas da autoestrada eram verdes e não azuis, como na Alemanha”²⁹⁴.

²⁸⁷ Er hatte die perfekte, die radikale Bergform, er sah noch bergiger aus als das Matterhorn. (KRACHT, 2012b, p. 137).

²⁸⁸ KRACHT, 2013a, p. 56.

²⁸⁹ [...] daß ich kein Schweizer bin. (KRACHT, 2013a, p. 154).

²⁹⁰ Vielleicht ist die Schweiz ja eine Lösung für alles. (KRACHT, 2013a, p. 151).

²⁹¹ Hier gab es nie einen Krieg, das sieht man der Stadt sofort an. Die Häuser drüben in Niederdorf, auf der anderen Seite des Flusses, haben so etwas Mittelalterliches, ein bißchen wie Heidelberg. Aber ohne Fußgängerzone. (KRACHT, 2013a, p. 147).

²⁹² Es ist so, als habe sich das ganze riesengroße Land einfach verflüchtigt, und obwohl die Menschen hier auch noch Deutsch sprechen und auf den Schildern überall noch deutsche Sätze stehen, scheint es mir so, als ob Deutschland nur noch eine Ahnung wäre, eine große Maschine jenseits der Grenze, eine Maschine, die sich bewegt und Dinge herstellt, die von niemandem beachtet werden. (KRACHT, 2013a, p. 149).

²⁹³ Die Menschen sind auch auf eine ganz bestimmte Weise attraktiver. [...] Alles erscheint mir hier ehrlicher und klarer und vor allem offensichtlicher. (KRACHT, 2013a, p. 151).

²⁹⁴ Meine einzige Erinnerung [...] und wir fuhren am Genfer See entlang, nach Genf. Die Autobahnschilder waren grün und nicht blau, wie in Deutschland. (KRACHT, 2013a, p. 151).

Refém da controvérsia entre “invejar” e “ironizar”, a Suíça é descrita comparativamente em relação à Alemanha como o país, no qual se deveria morar, para finalmente poder ser “livre das nucas muito bem escanhoadas”, que seu amigo Nigel tem em comum com os “nazistas”²⁹⁵. Portanto, ao lado de sua função tradicional como superfície de projeção, “uma parte da Alemanha, na qual nem tudo é tão difícil”²⁹⁶, a Suíça em *Faserland* representa não somente a “Alemanha melhor”, mas também oferece a chance rara de sentir-se como alemão — apesar de tudo — finalmente um pouco melhor. Perguntado em uma entrevista sobre o que haveria de mais repugnante na Suíça, Christian Kracht responde que “não existe nada repugnante. Eu não estou sendo censurado aqui. Mas sempre me sufoca um pouco, quando vou à Suíça, mas é somente porque lá é muito apertado e pequeno”, e que de maneira nenhuma o país é pequeno-burguês²⁹⁷.

Nesse jogo autorreferencial, a Suíça e os suíços são lembrados também na aproximação com escritores do século XX, especialmente os do pós-guerra, como Hermann Hesse, nascido na Floresta Negra, que se tornou cidadão suíço, Thomas Mann e outros: “Eu tive que ler também Thomas Mann na escola, mas seus livros me davam grande prazer. [...] Esses livros não eram tão babacas como os de Frisch ou Hesse ou Dürrenmatt ou o que mais constava da lista de leituras”²⁹⁸. No último capítulo, o narrador vai em busca do túmulo daquele alemão que, segundo as próprias declarações e como comprova a história de sua recepção, como nenhum outro autor “incorporava a Alemanha melhor” na época da guerra e no pós-guerra: Thomas Mann. A partir da segunda metade do século XX, a Suíça adquire, para a tão problemática identidade alemã, uma “função consoladora e de conto de fadas e ao mesmo tempo de alívio”²⁹⁹. Sobre o motivo de muitos escritores se autoexilarem na Suíça, Christian Kracht diz que “eles vão para lá para morrer, naturalmente”, jogando com as palavras “escrever ou morrer”³⁰⁰.

²⁹⁵ [...] mit ihren sauber ausrasierten Nacken. (KRACHT, 2013a, p. 153).

²⁹⁶ [...] ein Teil Deutschlands, in dem alles nicht so schlimm ist. (KRACHT, 2013a, p. 151).

²⁹⁷ Es gibt nichts Abstoßendes. Ich werde auch jetzt nicht zensiert. Aber es zieht mir immer so ein bisschen die Kehle zu, wenn ich in die Schweiz fahre, aber es ist einfach nur weil es da sehr eng ist und klein. [...] spießig. (WILLKOMMEN ÖSTERREICH, 2016).

²⁹⁸ Thomas Mann habe ich auch in der Schule lesen müssen, aber seine Bücher haben mir Spaß gemacht. [...] Diese Bücher waren nicht so dämlich wie die von Frisch oder Hesse oder Dürrenmatt oder was sonst noch auf dem Lehrplan stand. (KRACHT, 2013a, p. 154; BÜHLER, 2009, p. 81-2).

²⁹⁹ [...] eine märchenhaft-tröstliche und zugleich eine entlastende Funktion. (BÜHLER/MARQUARDT, 2009, p. 84).

³⁰⁰ Die gehen dorthin um zu sterben, natürlich. [...] Schreiben oder sterben. (WILLKOMMEN ÖSTERREICH, 2016).

COLONIALISMO

Joe Paul Kroll cita uma entrevista de Kracht ao jornal *Berliner Zeitung* de 1995, por ocasião do lançamento do romance *Faserland*, em que o autor afirma que um dia “irá escrever um livro sobre antigas colônias da Alemanha na África”³⁰¹, demonstrando que ele já se ocupava com a temática. Nas viagens que seus heróis empreendam ao redor do mundo, na esperança de, do outro lado, aliviarem essa sensação de vazio e tédio, eles entram em contato com as diferentes culturas que constituem suas identidades:

Volta e meia entra pela janela o cheiro de gordura, de grama recém cortada e de gasolina. Eu penso que isso certamente são odores que simplesmente todo mundo que cresceu na Alemanha conhece de antigamente. A isso se acresce, naturalmente, café recém-moído, mas nós, antigamente, nunca tomávamos café na família, por isso esses cheiros não fazem parte das minhas memórias olfativas. Eu, quando criança, sempre tomava Lapsang Souchong ou Earl Grey com bastante leite e açúcar e comia sucrilhos no café da manhã, e Bina sempre me fazia torradas e tirava bem as bordas, porque eu não as comia³⁰².

Essas memórias podem ser vistas como uma fuga de imagens fixas do mundo e de si mesmo, em fuga também da culpa, de situações em que as pessoas se submetem a uma subordinação incondicional, mas voluntária, como uma espécie de autoaniquilamento, que leva à destruição do indivíduo, em que as relações hierárquicas são, de certa forma, previsíveis:

A cozinheira entra pela porta, uma mulher das Filipinas, e ela vai até Rollo, faz uma reverência e aperta sua mão. Todo seu rosto se ilumina, tão alegre ela está de rever Rollo. Na frente lhe falta um dente. Eu acho que eu conheço isso. Com Bina é igual. Ela também fica eufórica quando eu reapareço. Eu acho que para Bina e essa mulher das Filipinas não há nada mais bonito do que cozinhar e passar as camisas para essas pessoas jovens. Talvez seja porque essas mulheres nunca têm filhos. Isso na verdade é um pouco triste, mas isso também é uma situação na qual as próprias pessoas se enveredam, uma espécie assim de dependência³⁰³.

³⁰¹ Ich werde ein Buch über ehemalige deutsche Kolonien in Afrika schreiben. (KRACHT, apud KROLL, 2013, p. 101).

³⁰² Ab und zu riecht es nach Bratfett durchs Fenster herein und nach frisch gemähtem Gras und nach Benzin. Ich denke daran, daß es wohl Gerüche sind, die einfach jeder von früher kennt, der in Deutschland aufgewachsen ist. Dazu kommt natürlich noch frisch gemahlener Kaffee, aber wir haben früher in der Familie nie Kaffee getrunken, deswegen gehört das nicht zu meinen Erinnerungsgerüchen. Ich habe immer Lapsang Souchong getrunken als Kind oder Earl Grey mit ganz viel Milch und Zucker und dazu Corn Flakes zum Frühstück, und Bina hat mir immer Toast gemacht und säuberlich die Ränder abgeschnitten, weil ich die nicht gegessen habe. (KRACHT, 2013a, p. 121).

³⁰³ Die Köchin kommt durch die Tür, eine Frau aus den Philippinen, und sie geht zu Rollo, macht einen Knicks und schüttelt ihm die Hand. Sie strahlt über das ganze Gesicht, so froh ist sie, Rollo wiederzusehen. Vorne fehlt ihr ein Zahn. Ich meine, ich kenne das ja. Bei Bina ist das genauso. Die rastet auch jedesmal aus vor Freude,

O romance *1979* apresenta um projeto utópico de sociedade que está fadado ao fracasso, o que já se vislumbra na primeira página (p. 17), quando o personagem Christopher coloca para tocar a fita cassete da banda Devo, que, nos anos 1970, preconizava que a humanidade não mais se desenvolvia, mas se encontrava em um processo de decadência e regressão³⁰⁴. As variadas formas de sociedade conhecidas pelo narrador são consideradas igualmente de maneira crítica, pois o autor não se prende irrefletidamente a clichês negativos sobre o Oriente ou o Oriente Médio, ou se prende a uma defesa ou até a uma glorificação de posições ocidentais no sentido do eurocentrismo.

Inserindo fenômenos mistos na literatura, Kracht consegue destruir o antagonismo essencialista de Oriente e Ocidente. O dono do café Massoud, que dá abrigo ao narrador durante as agitações revolucionárias, remete a um conceito de vida estritamente islâmico, e que serve como contraponto para “Pepsi-Cola e gentileza artificial”³⁰⁵, mas não renega absolutamente pessoas de outras crenças; ao contrário, ele se mostra um admirador profundo da língua francesa e do modo de vida no país. Em contrapartida, da decadência da sociedade iraniana, não resulta uma imagem afirmativa da Alemanha. Por isso, uma volta para seu país de origem não parece uma alternativa aceitável ao narrador, como pode ser verificado naquela passagem em que ele permanece na embaixada da Alemanha Ocidental. Sua pátria não é apenas sem estilo e conservadora – e Kracht usa o símbolo da seringueira, árvore tão bem-quista nas repartições públicas alemãs³⁰⁶ – mas lembra os crimes atrozes do Terceiro Reich.

A tomada do poder pelos fundamentalistas não é encenada como uma catástrofe, pois na derrocada da sociedade ocidentalizada o narrador de Kracht encontra pontos positivos. Na moradia de Mavrocordato, há quadros de Balla W. Hallmann, que demonstram seu desprezo pelo capitalismo ocidental, na forma de seu monstro, a América. A revolução islamista não consegue destruir a diversidade cultural de Teerã, do que também o gosto musical de Hasan é testemunho. Aqueles que pretendem destruir o “grande satã”³⁰⁷ não rompem simplesmente a comunicação com ele, mas formulam suas frases na língua dele, como se pode ver no cartaz com os dizeres: “*Death to America — Death to Israel — Death to the Shah*”³⁰⁸. A “América” passa a ser sinônimo do “grande satã”. No romance, Kracht faz um balanço do

wenn ich mich wieder blicken lasse. Ich glaube, für Bina und auch für diese Frau aus den Philippinen gibt es nichts Schöneres, als für die jungen Leute zu kochen und ihnen ihre Hemden zu bügeln. Vielleicht liegt es daran, daß diese Frauen selbst nie Kinder haben. Das ist eigentlich ein bißchen traurig, aber das ist wieder so eine Sache, die sich die Menschen hinein manövrieren, wieder so eine Art Abhängigkeit. (KRACHT, 2013a, p. 125).

³⁰⁴ BIRGFELD/CONTER, 2009, p. 253.

³⁰⁵ KRACHT, 2012b, p. 99.

³⁰⁶ KRACHT, 2012b, p. 90.

³⁰⁷ Großer Satan. (KRACHT, 2012b, p. 98; 115).

³⁰⁸ KRACHT, 2012b, p. 25-6, grifo do autor.

fracasso do *american way of life*, mostrando o grupo da festa como um grupo de pervertidos. Para garantir seu prazer de forma duradoura, os convidados recorrem às drogas e ao sexo incestuoso. À obscura profecia de que no futuro todas as pessoas serão obrigadas a fazer “penitência” (*Buße*) e “sacrifícios” (*Opfer*), porque “nós todos somos culpados, porque permitimos a América”, o narrador responde: “Está certo. Eu nem sei qual sacrifício eu posso fazer”³⁰⁹. O “mal”, que é incorporado pela “América”, haveria de ser vencido com a Revolução Islâmica, e no Irã começaria uma nova contagem de tempo, que estaria “fora do alcance da América”³¹⁰.

Claude Conter (2009) analisa a situação de interdependência entre os personagens em 1979 e a denomina como sendo de senhor-criado. Já antes da morte do personagem Christopher, parece que a relação dominante entre o narrador e seu companheiro até ali é desfeita: “Eu não aguento mais Christopher”³¹¹. A partir desse momento, o protagonista decide mudar sua vida: “Eu não quero continuar vivendo assim, eu pensei, assim não. Alguma coisa é preciso mudar”³¹². Entretanto, na sequência, o narrador segue Mavrocordato como havia feito com Christopher, e em seu caminho ao “lótus do mundo”³¹³ confia em um acompanhante de viagem que ele denomina exclusivamente de “meu guia”³¹⁴. Não há aqui, portanto, uma mudança real, pois o narrador apenas substitui um senhor por outro, Christopher por Mavrocordato. Apesar de, no início, parecer que haveria um desenvolvimento – “eu havia me libertado de tudo que não era importante, até mesmo dos conselhos de Mavrocordato, eu não queria mais nada, eu estava livre”³¹⁵ trata-se de um equívoco. A prisão pelos militares chineses é dessa forma “correta”, pois no campo de reeducação a relação senhor-criado é restabelecida³¹⁶. Segundo Stefan Hermes (2011, p. 198), a China do final dos anos 1970 é caracterizada no romance de Kracht como um regime de terror. O desejo do narrador por um copo de chá no campo chinês, depois de forte lavagem cerebral e o estudo da Bíblia de Mao, no final é considerado um “desejo burguês”³¹⁷. Por outro lado, a total submissão do herói europeu, que se concretiza na perda total da cultura e da humanidade do

³⁰⁹ Wir haben uns alle verschuldet, weil wir Amerika zugelassen haben. [...] Na ja, gut. Ich weiß gar nicht, welches Opfer ich bringen kann. (KRACHT, 2012b, p. 98).

³¹⁰ [...] außerhalb des Zugriffs Amerikas. (KRACHT, 2012b, p. 99).

³¹¹ Ich halte Christopher nicht mehr aus. (KRACHT, 2012b, p. 57).

³¹² Ich will so nicht mehr weiterleben, dachte ich, so nicht. Irgendetwas muß sich ändern. (KRACHT, 2012b, p. 79).

³¹³ Welt-Lotos. (KRACHT, 2012b, p. 114).

³¹⁴ mein Führer. (KRACHT, 2012b, p. 123).

³¹⁵ Ich hatte mich von allem Unwichtigen frei gemacht, selbst von Mavrocordatos Belehrungen, ich wollte nichts mehr, ich war frei. (KRACHT, 2012b p. 146).

³¹⁶ CONTER, 2009, p. 29-30.

³¹⁷ bourgeois Wunsch. (KRACHT, 2012b, p. 167).

personagem, “corresponde claramente ao inverso das práticas e fantasias de domínio colonial, sejam elas de natureza educativo-paternalistas ou belicista-genocidais”³¹⁸, e o aniquilamento acontece de forma drástica e brutal, oscilando entre determinação exterior e aceitação silenciosa.

O comissário africano, em *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, parece perambular pelas histórias do mundo representadas por pinturas no interior dos túneis, incluindo as primeiras imagens nas cavernas de sua infância na África, e seu ideal de sociedade igualmente terá um fim melancólico. Para essa abordagem, uma das cenas mais importantes do romance é o encontro do narrador com o pintor Nikolaus Roerich no interior do Réduit. Roerich, uma das várias figuras inspiradas na realidade, é um pintor russo nascido em 1874, cujas pinturas de montanhas coloridas podem ser consideradas uma arte artesanal, não ambiciosa; na ficção, ele é convidado para servir ao projeto da República Soviética Suíça: “Nosso amigo Roerich é artesão, o senhor sabe, ele auxilia a mostrar o Réduit. Aquilo que os gregos chamam de *techne*, portanto a criação, só o artesanato consegue. Nela, nas pinturas de Roerich, dessa maneira, realiza-se a verdade; a *aletheia* grega, o *wu* coreano, o *samadhi* hindustão”³¹⁹.

Birgfeld e Conter (2009, p. 265-6) lembram que Roerich, na vida real, não era somente artista, mas também um dos fundadores da associação teosófica Agni Yoga, um grupo comprometido com a criação de um novo homem, de um nível evolutivo mais elevado. Vemos no romance que no Réduit, durante o grande ataque aéreo dos inimigos a ele, Roerich, assim como Brazhinsky, simbolicamente, perdem sua vida. E fica evidente que não há armas milagrosas: “Nada funciona. Tudo é apenas propaganda, tudo está estragado há muito tempo. O bombástico do Réduit é um ritual mágico, um ritual vazio. Sempre foi vazio, sempre será vazio”³²⁰.

Christian Kracht cria a imagem do fim de uma civilização, do final das utopias, e já “não havia livros”³²¹. Um mundo em que a humanidade fracassa, um mundo onde não há seres humanos, pois as guerras globais os aniquilam. Na longa guerra, por exemplo, a República Soviética Suíça havia se estabelecido como um tipo especial de potência colonial:

³¹⁸ [...] entspricht [die totale Unterwerfung des europäischen Helden] offenkundig dem exakten Gegenteil kolonialer Herrschaftspraktiken und -phantasien, seien sie erzieherisch-paternalistischer oder bellizistisch-genozidaler Natur. (HERMES, 2011, 198).

³¹⁹ Unser Freund Roerich ist Kunsthandwerker, wissen Sie, er hilft dabei, das Réduit zu entbergen. Das, was die Griechen *Techne* nennen, also das Hervorbringen, schafft nur das Kunsthandwerk. In ihr, in Roerichs Gemälden, geschieht auf diese Art und Weise Wahrheit; die griechische *Aletheia*, das koreanische *Wu*, das hindustanische *Samadhi*. (KRACHT, 2012c, p. 118-9).

³²⁰ Nichts funktioniert. Es ist alles nur Propaganda, es ist alles schon lange kaputt. Das Bombastische des Réduits ist ein magisches Ritual, ein leeres Ritual. Es war immer leer, es wird immer leer sein. (KRACHT, 2012c, p. 127).

³²¹ [...] Bücher gab es nicht. (KRACHT, 2012c, p. 121).

Se enfileirava vitória atrás de vitória das tropas suíças. No sul e em Moçambique, elas estavam nas trincheiras frente aos Buros, no norte sua influência chegava até as fronteiras do império etíope. E lá, onde não havia mais guerra, eles construíam escolas, universidades e hospitais. Milhares de verstas de estradas foram abertas através da África Ocidental e trilhos de ferrovias foram colocados, vieram trabalhadores e engenheiros, cientistas e soldados, sempre mais soldados. [...] E quando uma rede civilizatória havia sido estendida sobre a África Oriental, quando energia elétrica alumbrava os barracos e as cidades nas fronteiras iluminavam os caminhos dos navios para dentro dos portos, quando trens levavam a colheita para o sul e levavam a medicina para o norte, quando finalmente reinava uma igualdade nunca vista, os suíços começaram com a construção das academias militares, para fazer dos africanos soldados e, com isso, finalmente ganharem a guerra justa, que assolava a pátria³²².

Na história de Kracht, esse núcleo de escuridão se encontra no centro da Europa, de maneira que o Velho Continente deixa de ser um polo cultural e político, e a África, até agora o lugar periférico, torna-se o centro. O continente do início da história da humanidade não é apenas o recomeço, ao final de um século de guerras, mas também uma despedida espacial das ideias da Europa e o fim dos bens de sua civilização. Ademais, a República Soviética Suíça se define pela negação do antissemitismo, do imperialismo e do fascismo que levaram à derrocada da Europa: “Não houve racismo, não era para ter havido”³²³, podendo esse romance, por isso, ser lido como um texto decididamente anticolonial, que encena os efeitos fatais da expansão violenta sobre as metrópoles³²⁴.

Stefan Hermes (2011) questiona se os três romances anteriores a *Imperium* podem ser lidos como continuação do pensamento colonial, no sentido de uma superioridade do homem europeu e conclui, mesmo levando em consideração o estilo irônico de Kracht, que tal relação hierárquica não se encontra em sua obra, pois “ele não concebe culturas homogêneas, que pudessem ser colocadas em uma relação direta umas com as outras, e seus narradores em

³²² Es reihte sich Sieg an Sieg der Schweizer Truppen. Im Süden und in Mozambique standen sie im Grabenkrieg den Buren gegenüber, im Norden reichte ihr Einfluss bis an die Grenzen zum äthiopischen Kaiserreich. Und dort, wo kein Krieg mehr herrschte, bauten sie Schulen, Universitäten und Krankenhäuser. Strassen wurden Tausende von Werst durch Ostafrika gezogen und Eisenbahnstrecken verlegt, es kamen Arbeiter und Ingenieure, Wissenschaftler und Soldaten, immer mehr Soldaten. [...] Und als ein zivilisatorisches Netz über Ostafrika gelegt war, als elektrischer Strom die Hütten erhellte und die Städte an den Küsten den Schiffen den Weg in die Häfen leuchteten, als Eisenbahnzüge die Ernte in den Süden und die Medizin in den Norden fuhren, als endlich nie gekannte Gleichheit herrschte, begannen die Schweizer mit dem Bau der Militärakademien, um die Afrikaner zu Soldaten zu machen und damit den gerechten Krieg, der in der Heimat wütete, endlich zu gewinnen. (KRACHT, 2012c, p. 76-7).

³²³ Es gab keinen Rassismus, es sollte keinen geben. (KRACHT, 2012c, p. 59).

³²⁴ HERMES, 2011, p. 199.

primeira pessoa se movem principalmente em ambientes híbridos”³²⁵, e que seus protagonistas, especialmente o de *Faserland*, manifestam um mal-estar no tocante à sua própria origem, expresso nas poucas lembranças que têm de sua infância na Europa. Entretanto, embora Christian Kracht coloque em dúvida todos os sistemas e não admita posicionamentos unívocos, observamos que a ideia do colonialismo presente na obra do autor não se refere apenas a nações imperialistas, mas se estende às relações pessoais de dominação, em que as hierarquias, de forma alguma, são suprimidas.

LINGUAGEM

A análise da obra de Kracht, frequentemente, está relacionada à linguagem. Clemens Setz (2017, p. 3-5) acredita que as trinta primeiras páginas do romance *Eu estarei aqui no sol e na sombra* fazem parte do que há de mais elevado na literatura contemporânea e que algumas palavras ou frases de Kracht em *Faserland* são tão impressionantes que podem deixar o leitor transtornado. A linguagem de Christian Kracht sempre confundiu os críticos, e um dos desafios da crítica é ler suas frases adequadamente, não apenas considerando a fase pop ou a prosa um tanto anacrônica de *Imperium*.

O interesse de Christian Kracht pela língua alemã não se restringe à literatura. Ele transparece em situações extraliterárias, como o autor revela na entrevista concedida a Jan Drees (2016), “que a literatura em língua alemã tem dificuldades, porque nas editoras se lê muito pouco em alemão”³²⁶, e que, por isso, é uma vantagem que seus livros passem a ser avaliados também quando escritos em outros idiomas, especialmente em inglês. Outro testemunho dessa preocupação de Kracht com o idioma percebe-se na publicação de um texto de John le Carré, em sua página no facebook, com a chamada na postagem “Thank you John Le Carré”, em 02 de julho de 2017, em matéria do jornal inglês *The Guardian*, sob o título “Why we should learn German?”. Le Carré fala de um professor de alemão de escola pública inglesa, Mr. King, que, em plena Segunda Guerra Mundial, “ao invés de juntar-se ao coro da propaganda antigermânica, preferiu, persistentemente, inspirar sua pequena classe com a

³²⁵ [weil] er überhaupt keine homogenen Kulturen konzipiert, die sich in eine eindeutige Relation zueinander setzen ließen. Seine Ich-Erzähler bewegen sich vornehmlich in Räumen des Hybriden. (HERMES, 2011, p. 188).

³²⁶ [...] dass deutschsprachige Literatur es ein wenig schwer hat da in den Verlagen nur noch wenig Deutsch gelesen wird. (DREES, 2016).

beleza da língua, da sua literatura e da sua cultura. Um dia, dizia ele, a Alemanha verdadeira retornará. E ele estava certo. E agora ela voltou”³²⁷.

Na literatura, percebemos que, desde *Faserland*, Kracht utiliza a imprecisão, ligada a uma grande quantidade de detalhes que, com frequência, causam estranhamento e confundem os leitores. Já no início do romance de estreia, a realidade apresentada é frágil e contraditória, com indícios de que o narrador não é confiável, ao dar informações ou externando opiniões pessoais. O romance inicia com a partícula “also”, dirigindo-se ao leitor, mostrando o ato de narrar como algo espontâneo, improvisado, que não se anuncia por uma exigência artística elevada, mas também prima pela ausência de um posicionamento: “Pelo menos eu acho que foi isso que aconteceu”³²⁸. O próprio narrador é um simulador, que, eventualmente, finge interesse, mas, na verdade, não tem certeza daquilo que está afirmando, como na frase: “Nigel tem um apartamento muito bonito em Pöseldorf, diretamente ao lado de Jil Sander, ou algo assim”³²⁹. Durante sua estadia em Heidelberg, o narrador estranha, quando o estudante Eugen e seus amigos o convidam para beber com eles em um bar, mas acredita “que ninguém está ironizando” e que talvez ele “esteja muito bêbado e não cuidadoso o suficiente. Talvez simplesmente não perceba a ironia”³³⁰. Em outra passagem do romance, quando o narrador fala de Bernard von Clairvaux ou Walter von der Vogelweide como sendo “pintores medievais”³³¹, ele demonstra falhas em sua formação no tradicional internato de Salem, de onde foi expulso. Esta é uma informação sobre a qual, seguramente, repousa uma autorreferência cultural, pois é o mesmo internato onde Christian Kracht estudou.

Além dessas imprecisões, o texto apresenta inúmeras incongruências e erros intencionais. Já no segundo parágrafo, aparece o plural da palavra “Scampis”, quando o correto seria “Scampi”. Recém-chegado à Suíça, em um bar, o narrador conta que “o garçom vem até a mesa e me pergunta o que eu quero, e eu respondo que quero uma cerveja com esse refrigerante vermelho dentro, que eu havia visto no outro café de rua. Ele não entende o que eu quero [...]. Essa bebida se chama cerveja com groselha. Uma ‘panache’, com ênfase no

³²⁷ Rather than join the chorus of anti-German propaganda, he preferred, doggedly, to inspire his little class with the beauty of the language, and of its literature and culture. One day, he used to say, the real Germany will come back. And he was right. Because now it has. (LE CARRÉ, 2017).

³²⁸ Jedenfalls glaube ich, daß es so war. (KRACHT, 2013a, p. 18).

³²⁹ Nigel hat in Pöseldorf eine sehr schöne Wohnung, direkt neben Jil Sander oder so. (KRACHT, 2013a, p. 29).

³³⁰ [Ich glaube,] keiner meint es ironisch [...]. [Vielleicht bin ich] aber auch zu betrunken und nicht mehr vorsichtig genug. Vielleicht merke ich die Ironie einfach nur nicht. (KRACHT, 2013a, p. 96).

³³¹ KRACHT, 2013a, p. 67; 108. A escola internacional Salem localiza-se a 11 quilômetros de Constança, no Sul da Alemanha; numerosas informações estão disponíveis na internet, como no site: <https://www.schule-schloss-salem.de/privatschule-internat/auf-einen-blick/zahlen-fakten.html>. Acesso em: 12 jun. 2017.

primeiro ‘a’³³². Além da linguagem aparentemente descuidada, Patrick Bühler e Franka Marquardt (2009, p. 85) observam que o correto seria “ein Panache”, ao invés de “eine”.

Em 1979, encontramos algumas expressões usadas de forma inadequada, como na descrição do estilo do hotel, considerado “perfeito e, sim, sexy”³³³ ou a afirmação que seu amigo “bebia *seriously*”³³⁴, que soa estranha. O romance traz, também, uma grande quantidade de nomes e detalhes, que, apesar de serem facilmente pesquisados, por vezes, são de difícil assimilação. Sua função no texto nem sempre é compreensível ao primeiro olhar, como, por exemplo, no segundo capítulo, a descrição do aparelho “Orgon”, uma espécie de acumulador de energia vital, inventado por Wilhelm Reich. Da mesma forma, permanece obscuro o sentido das referências indiretas a Joseph Beuys, nos capítulos 8 e 9, quando cita as vestimentas de feltro com que o narrador enrola os pés enquanto circunda o monte Kailasch, assim como a manteiga de iaque, um bovino nativo da região do Himalaia, usada para proteger os lábios³³⁵. Quando a linguagem não é suficiente para a compreensão, Kracht cria situações em que ela não é necessária, como no episódio em que o protagonista circundava o monte Kailasch com pessoas desconhecidas, em que “se fazia muitas bobagens, e, apesar de nós não nos entendermos, eu ria dos peregrinos o tempo todo”³³⁶.

No romance *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, a ortografia e o vocabulário empregados podem causar estranheza em grande parte dos receptores — a saber, os alemães. Trata-se da primeira publicação do autor que segue a convenção ortográfica suíça e, com isso, dispensa o uso da letra “ß”. Além disso, são usados muitos conceitos de origem variada, não traduzíveis, sendo, às vezes, impossíveis de serem explicados: a palavra “Beiz”³³⁷, significando bar, em alemão suíço, talvez seja compreensível em grande parte da Alemanha; mas isso não acontece com a palavra “Ibwatu”³³⁸, que denomina uma cerveja produzida no sul da África, com “Nsimá”³³⁹ ou com a denominação “chichewa”, para um mingau de arroz, feito na região de mesmo nome. Frases inteiras em escrita chinesa³⁴⁰ aparecem traduzidas,

³³² Der Kellner kommt an den Tisch und fragt mich, was ich haben möchte, ich sage, ich möchte so ein Bier mit dieser roten Brause drinnen, die ich vorhin in diesem anderen Straßencafé gesehen habe. Er versteht nicht [...]. Bier mit Grenadine heißt das Zeug. Eine Panache, mit der Betonung auf dem ersten A. (KRACHT, 2013a, p. 13; 149).

³³³ [...] perfekt und, nun, *sexy*. (KRACHT, 2012b, p. 33).

³³⁴ [...] *seriously* trank. (KRACHT, 2012b, p. 63, grifo do autor).

³³⁵ KRACHT, 2012b.

³³⁶ Es wurde viel Unsinn getrieben, und obwohl wir uns nicht verständigen konnten, mußte ich die ganze Zeit über die Pilger lachen. (KRACHT, 2012b, p. 145).

³³⁷ KRACHT, 2012c, p. 37.

³³⁸ KRACHT, 2012c, p. 37.

³³⁹ KRACHT, 2012c, p. 50.

³⁴⁰ KRACHT, 2012c, p. 30; 82; 91.

além de verstas³⁴¹, uma medida de comprimento russa, equivalente a 1.067 metros. Além de ser intencional, segundo Stefan Hermes (2011, p. 200), a linguagem do narrador tem um viés político e remete a um caráter cultural híbrido do estado, do qual o romance fala: “Um judeu, uma mulher e um negro, isto é a Suíça, isto é o novo mundo”³⁴² — um mundo, no qual “fondue de banana”³⁴³ foi promovido a prato nacional.

Em conversa com Kracht, Armin Kratzert elogia a “linguagem do romance”, ao que o autor responde que, como suíço, ele buscou “encontrar um tom suíço” e que usou “muitos helvetismos”, na esperança de que “agradasse aos suíços, e, sim, se agradar também aos alemães, é muito bom”³⁴⁴. O personagem tem consciência dessas inovações, que se expressam através da linguagem, mas se estendem a outros contextos, pois a própria guerra se encontra em um processo ‘evolucionista’, modificando as pessoas. Essa evolução está ancorada na chamada “comunicação sem fio”³⁴⁵, cujo sinal mais visível é o “desaprender a escrever”³⁴⁶. A língua é usada como instrumento de esquecimento, e ela “existe não apenas no espaço, ela é profundamente objetificada, ela é um *Noumenon*”³⁴⁷. Assim, o narrador é quem determina os fenômenos linguísticos, afinal, “nossa comunicação é uma realização da vontade humana”³⁴⁸.

TEATRO

O objetivo das práticas encenatórias é delimitar e identificar uma determinada posição do autor dentro do mercado literário, com ganhos de ressonância junto ao público, criando-se, muitas vezes, de parte dos leitores, uma espécie de aura em torno de sua figura. Atualmente, parte-se do princípio de que a apresentação pessoal dos autores nas mídias e o emprego de estratégias de autoestilização e de encenação, bem como a aproximação entre os níveis ficcionais e empíricos, incluindo meios drásticos de provocação, são performances, nas quais a distinção entre o que é real e o que é fingido é clara, pois figuras públicas encenam os efeitos que querem que os receptores de suas performances aceitem como “realidade”, mesmo que todos saibam que este tipo de atividade é meticulosamente preparado.

³⁴¹ KRACHT, 2012c, p. 54; 60; 62; 96.

³⁴² Ein Jude, eine Frau und ein Schweizer, das ist die Schweiz, das ist die neue Welt. (KRACHT, 2012c, p. 124).

³⁴³ Bananen-Fondue. (KRACHT, 2012c, p. 38).

³⁴⁴ [...] einen Schweizer Ton zu finden [und] viele Helvetismen benutzt [...] den Schweizern gefallen wird, ja und wenn es den Deutschen auch gefällt, dann ist es ja auch ganz gut. (LESEZEICHEN, 2015).

³⁴⁵ drahtlose Kommunikation. (KRACHT, 2012c, p. 42).

³⁴⁶ Verlernen des Schreibens. (KRACHT, 2012c, p. 43).

³⁴⁷ [...] existiert nicht nur im Raum, sie ist zutiefst dinglich, sie ist ein *Noumenon*. (KRACHT, 2012c, p. 44. Segundo pesquisa na internet, o vocábulo *Noumenon*, de origem grega, se encontra em relação ou em contraste a ‘fenômeno’, estando, com frequência, associado à Filosofia de Immanuel Kant).

³⁴⁸ [...] unsere neue Kommunikationsform ist eine Leistung des menschlichen Willens. (KRACHT, 2012c, p. 44).

Estudos antropológicos recentes reconhecem a importância da performance dentro de uma cultura, seja para reforçar os valores dessa cultura ou como um local para a expressão de estruturas e modelos de comportamento novos e alternativos de uma sociedade. O termo performance tem um emprego amplo e seu conceito é controverso. Pode ser entendido como a realização de atos de fala, a realização encenada de ações teatrais ou rituais, a concretização de mensagens no ato de escrever ou, ainda, como constituição imagética do ato de leitura. A expressão é utilizada com maior frequência no campo artístico e, geralmente, serve para análises de apresentações como malabarismo, mímica, mágica, teatro, canto e dança. Conforme Richard Schechner (2006, p. 30), nas artes, “realizar uma performance” é realizar com excelência um show, uma peça, uma dança, um concerto, enquanto, na vida cotidiana, “realizar uma performance” é exhibir-se, chegar a extremos, demonstrar uma ação para uma plateia. Erika Fischer-Lichte (2000a, p. 64-5) coloca que a performance é constituída por uma série de atos performáticos, que são por natureza voláteis e sujeitos a mudanças e “a identidade adquirida dessa forma só é válida enquanto durarem esses atos”³⁴⁹. Consequentemente, não existe nada inerente a uma ação que a transforme em uma performance ou que a desqualifique de sê-lo, pois isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico³⁵⁰.

Reconhecer que toda atividade humana e todo comportamento social é, de certa forma, “uma performance” e que relações sociais diferentes podem ser vistas como “papéis” não é uma ideia nova. Originada do idioma francês antigo, a palavra *performance* significa “desempenho em uma exibição” ou “evento geralmente improvisado em que o(s) artista(s) se apresenta(m) por conta própria”. Acompanhando sua popularidade, tem aumentado o número de escritos sobre a performance. Consideramos, aqui, entretanto, apenas os estudos de Erika Fischer-Lichte, *Encenação de autenticidade (Inszenierung von Authentizität, 2000a)* e *Teatro como modelo para uma cultura performática (Theater als Modell für eine performative Kultur, 2000b)*, Richard Schechner, *O que é performance?* (2011) e Marvin Carlson, *Performance: uma introdução crítica* (2010), como subsídios à encenação de Christian Kracht, vista sob o ângulo da performance. Com as reflexões de Dirk Niefanger (2004, p. 87), introduziram-se os estudos mais recentes sobre projetos de autoria “teatral” e autoencenações autopoéticas, que apresentam traços de uma performance com objetivo estético próprio.

³⁴⁹ [...] gilt die solcherart erworbenen Identität auch nur für die Dauer dieser Akte. (FISCHER-LICHTE, 2000a, p. 65).

³⁵⁰ SCHECHNER, 2006, p. 40.

No centro das colocações de Erika Fischer-Lichte na palestra *Teatro como modelo para uma cultura performática* (2000b), encontra-se a explanação de dois *performative turns*. Erika Fischer Lichte (2000b) localiza, nas primeiras décadas do século XX, o primeiro *performative turn*, que marcou a passagem da cultura europeia de uma cultura textual, formulada em textos e monumentos, para uma cultura predominantemente performativa, influenciada pelo grande desenvolvimento e pela popularização de novas mídias. A partir do primeiro *performative turn*, a metáfora da “cultura como texto” perde seu prestígio e a metáfora “cultura como performance” ganha destaque. Com ele, passam ao primeiro plano conceitos emprestados do teatro, como encenação, jogo, disfarce, espetáculo, incorporação.

Essa mudança não significa que a cultura europeia desde a Idade Média até o século XIX tenha sido apenas uma cultura textual. Pelo contrário, a cultura medieval era uma cultura performativa e, a partir da invenção da imprensa, criaram-se novos formatos do performativo. A cultura textual, ligada às elites, excluía de seu conceito de cultura tudo o que se referia ao corpo, enquanto a outra cultura, a que hoje chamaríamos performativa, referia-se à cultura medieval, às culturas “exóticas” não-europeias ou, ainda, à própria cultura popular, que se expressavam não através de textos, mas através de diferentes “encenações” em rituais, festas, cerimônias, jogos, disputas ou contação de histórias. Uma das grandes dificuldades enfrentadas no processo da passagem de uma cultura predominantemente textual para uma cultura performativa eram as diferenças entre a cultura da elite e da cultura popular, que representava a grande massa da população³⁵¹.

Analisando o caso da Alemanha, Erika Fischer-Lichte observa que, durante o desenvolvimento da nova cultura performativa, a vida pública nos anos 1920 assume um caráter teatral, visível, por exemplo, nas festas dos sindicatos, em festas de trabalhadores e esportistas, nas olimpíadas, na bênção das bandeiras; nos anos 1930, sua continuidade se manifesta no cerimonial dos jogos olímpicos e, especialmente, na criação e organização das festas e comemorações fascistas, que atingiram seu ponto alto nas convenções do Partido Nazista. Depois da Primeira Guerra Mundial, o *performative turn*, portanto, introduziu a teatralização em grande escala na vida pública, tendência que foi interrompida ao final da Segunda Guerra, por parecer excessivamente contaminada pela ideologia nazista.

Como reação a uma retomada de uma cultura textual, no início da década de 1960, aconteceu uma nova onda de performatividade em todas as artes, com o teatro desempenhando um importante papel nesse desenvolvimento. Esse processo de autoria e obra

³⁵¹ FISCHER-LICHTE, 2000b, p. 11.

conectados a fatores econômicos alcançou seu auge no final do século XX, já que o mercado literário em crescente medida era determinado pelos paradigmas de conteúdos e formas da economia de mercado. Nas últimas décadas do século XX e na virada para o século XXI, aconteceu o segundo *performative turn*, centrado nas Ciências Humanas e Sociais, que se orientou no modelo do teatro, que é, segundo Erika Fischer-Lichte (2000b, p. 8-9), uma arte do corpo, uma arte performativa por excelência³⁵².

Aplicada a tópicos literários, a performance não serve ao propósito de constituição de uma identidade, mas possibilita o processo de uma “encenação de si mesmo” (*Inszenierung eines Selbst*). Consequentemente, as autoencenações devem ser entendidas – no sentido da pesquisa recente em teatro – como formas de “teatralidade”, que abrem diversas perspectivas de interpretação. Sabemos que a necessidade da encenação já faz parte da literatura há muito tempo. A diferença é que autores e autoras jovens da atualidade se encenam mais e com mais coragem do que antes, aumentando seu capital simbólico e garantindo seu sucesso mercadológico. Na literatura em língua alemã, na época da popularização das mídias eletrônicas, observamos que os fatores preponderantes são a performance e a encenação, que transformam a literatura em um acontecimento ou um evento. Para isso, autores utilizam plataformas como a “leitura do autor” ou a entrevista, e seria irresponsável ignorar as declarações feitas por um autor sobre sua obra, o que não significa que o leitor ou intérprete deva esperar, ingenuamente, que neles ele conhecerá a verdade simples sobre os respectivos textos.

Através das leituras, o autor assume cada vez uma postura de estrela pop, inserido na indústria do entretenimento, que, originalmente, era exclusividade do pop audiovisual, como o cinema, a música e a propaganda, responsável por grande parte de seu sucesso junto ao público. Nos últimos anos, em viagens de leituras, escritores, especialmente os mais jovens, exercem conscientemente uma bem-sucedida performatividade extratextual, elaborada como evento literário (show), ou seja, a leitura se transforma em uma performance, todos podem ver o caráter teatralizado da apresentação do autor³⁵³. Para aproximar os livros de seus leitores, os autores utilizam estratégias adaptadas à época, estilizando o corpo e contando histórias, trocando inclusive o ambiente tradicional de bibliotecas e livrarias, passando a se apresentar em salas de cinema, clubes ou teatros, como podemos ver no anúncio das leituras do autor

³⁵² FISCHER-LICHTE, 2000b, p. 20.

³⁵³ GRIMM, 2008, p. 153.

Christian Kracht, após o lançamento de sua obra *Die Toten* (2016), publicada em sua página no *facebook*³⁵⁴, em 17 de outubro daquele ano:

19 de outubro: Frankfurt, Teatro (Schauspielhaus)
 22 de outubro: Colônia, Igreja da Cultura (Kulturkirche)
 23 de outubro: Göttingen, Teatro Alemão (Deutsches Theater)
 24 de outubro: Munique, Teatro de Câmara (Kammerspiele)
 25 de outubro: Hamburgo, Teatro (Schauspielhaus)
 26 de outubro: Berlim, Teatro Alemão (Deutsches Theater)
 27 de outubro: Luxemburgo, Rotondas (Rotondes)
 29 de outubro: Zurique, Museu (Landesmuseum)

No centro das “leituras clássicas de autor”³⁵⁵, estão o texto apresentado e a pessoa do autor, que lê o texto e, com isso, o interpreta, passando o foco da atenção muitas vezes a ser o autor, e não mais a obra. Nessa apresentação, eventualmente, a qualidade literária é secundária, pois, em primeira linha, o autor usará esse instrumento para relacionar-se diretamente com seu público leitor, podendo essa proximidade com o leitor, inclusive, levar a um aumento na venda dos livros. Gunter Grimm (2008, p. 162-7) destaca que os aspectos principais que motivam a “leitura do autor” seriam tanto os estéticos, os sociais, aqueles específicos da comunicação (tendo em vista o contato com o público leitor), bem como os pecuniários, especialmente em se tratando de autores desconhecidos do grande público, que são muitas vezes incentivados pelas próprias editoras. Grimm parte do princípio de que os escritores que gostam de “leituras de autores” são aqueles que “apreciam o colocar-se em cena” (*die sich gerne in Szene setzen*) e que há um público específico para esse tipo de evento.

As duas perguntas mais frequentes em leituras de autores são as referentes ao conteúdo autobiográfico e aos hábitos de escrita dos autores. Eventualmente, em busca de coincidências entre o conteúdo do texto e vivências ou características da pessoa do autor, primeiramente são usadas informações derivadas do conteúdo, a partir das declarações do autor. Uma leitura típica consiste de cinco partes: a fala (apresentação) do moderador, a leitura em si, a conversa com o público, os autógrafos e a confraternização final. Seguindo esse roteiro, Suzanne Gmür (2013, p. 117-119), descrevendo a cena da leitura do romance *Imperium*, relata que Kracht pisa no palco sob um aplauso amigável e senta-se silenciosamente à mesa, cuja toalha até o chão lhe oferece uma espécie de proteção. Vestido de maneira aparentemente despretensiosa, com paletó, camisa, calça clara, gravata, tudo relativamente tradicional e um tanto amassado,

³⁵⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/mr.christiankracht/>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

³⁵⁵ Klassische Autorlesung. Ao lado da “leitura clássica de autor”, Gunter Grimm (2008, p. 142-3) cita leituras de atores, tanto de textos de autores conhecidos, quanto de peças teatrais inéditas, além da *Poetry Slam* e do *Open Mike*.

Kracht cumprimenta o público: “Boa noite. Essa noite, eu vou ler do livro *Imperium* para os senhores”³⁵⁶.

Não houve moderação, nem perguntas do público. Em contrapartida, houve muitos autógrafos, aguardados em um silêncio reverencial. Segundo a descrição de Suzanne Gmür, Christian Kracht não se apresenta como um intelectual, mas como um jovem senhor sensível, um pouco intimidado, de poucas palavras, que lê as passagens escolhidas de maneira sóbria e com a voz clara. A escolha dos textos apresentados, provavelmente, é resultado da polêmica que antecede a leitura: a descrição minuciosa da situação em que o narrador conta com detalhes como um mosquito, com sua picada no pescoço do governador, lhe transmite a malária, ou a descrição da cena em que o narrador lembra da ascensão de Hitler. Não houve referência às acusações de Georg Diez relacionadas a *Imperium* e a seu autor³⁵⁷.

Na outra plataforma a que nos referimos acima, nas entrevistas, percebemos que, por vezes, Christian Kracht se comporta de forma segura e autoconfiante, em outras, parece oscilar entre associações afoitas e provocativas, alimentando propositalmente a incerteza para fornecer uma imagem difusa de sua vida e de sua obra, dando-lhes um forte caráter de encenação. Em entrevista com Denis Scheck, no programa de literatura *Druckfrisch*, pouco tempo depois da publicação do artigo de Georg Diez, apesar de Christian Kracht ter se esforçado para parecer autêntico, a conversa mais uma vez desemboca no costumeiro modelo de encenação do autor. Ele se mostra evasivo no conteúdo, expressando-se em frases incompletas e sinuosas, e com certa ironia nas respostas³⁵⁸. Questionado sobre sua postura em relação a entrevistas, Kracht diz que acha “muito difícil fazer entrevistas e falar, e essa timidez estranha muitas vezes é interpretada como arrogância”³⁵⁹. Em relação à sua trajetória de vida, o autor diz que não tinha a intenção de ser escritor, mas pintor, e que “talvez tivesse sido melhor ter ficado no meu cavalete”³⁶⁰, em uma alusão ao personagem Engelhardt e a Hitler, que são descritos como artistas frustrados em *Imperium*. E revela que, durante os seus estudos nos Estados Unidos,

[eu] sempre me vestia como um pintor. Portanto, eu usava um macacão, com manchas de tinta por tudo, que eu pintava com cuidado pela manhã, mas pintar mesmo eu não sabia. Assim, eu não sabia pintar no sentido clássico, eu mais representava um pintor, e isso os professores de pintura perceberam

³⁵⁶ Guten Abend, ich lese Ihnen heute aus dem Buch *Imperium* vor. (GMÜR, 2013, p. 117).

³⁵⁷ GMÜR, 2013, p. 118-9.

³⁵⁸ FISCHER, 2014, p. 66.

³⁵⁹ [Ich empfinde es als] sehr schwierig, Interviews zu führen und zu sprechen, und diese merkwürdige Schüchternheit wird mir dann oft als Arroganz ausgelegt. (DREES, 2016).

³⁶⁰ Vielleicht wäre ich lieber bei meiner Staffelei geblieben. (DRUCKFRISCH - ARD, 26.03.2012).

rapidamente, e me disseram que eu definitivamente não tinha talento e que não seria suficiente encenar um pintor, mas que era necessário aprender os valores másculos, brancos, europeus, e isso eu..., eu não sabia fazer isso³⁶¹.

Através da riqueza de detalhes, Kracht confere ao pintor, introduzido na conversa, maior importância do que ele teria inicialmente, além de construir uma ponte entre o romance e o autor, relacionando um motivo romanesco com a vida real do autor. Apesar de a entrevista supor uma garantia de autenticidade, com frequência, observamos que ela oscila entre o fato e a ficção, especialmente em se tratando de Christian Kracht. Se a “entrevista clássica de autor” (*klassisches Autoreninterview*) representava uma “comunicação secundária” (*Sekundärkommunikation*), tendo como objetivos a transmissão de informações e, especialmente, o autocomentário do escritor entrevistado, atualmente a entrevista avança para uma comunicação primária, às vezes para uma forma de arte autônoma, que se coloca horizontalmente ao lado de outros gêneros, como um jogo estético entre narração, diálogo dramático e encenação teatral, substituindo, às vezes, o texto literário. Por outro lado, sabemos que os paratextos, incluindo a entrevista, fazem parte da autoencenação, aumentando o capital simbólico do autor, proporcionando-lhe maior destaque no campo literário, contribuindo para facilitar a relação entre os aspectos jurídicos, estéticos, psicológicos, sociológicos e econômicos da autoria.

A entrevista não oscila apenas entre o texto e o paratexto, mas também entre oralidade e escrita, motivo por que ela deve ser incluída na análise da performance. Além de ser uma instância em que se fala sobre textos, ela pode ser transcrita e publicada, dando origem a um texto que, em alguns casos, se transforma em uma forma artística autônoma³⁶². Fabian Lettow vê o jogo fingido de Kracht com informações e lacunas em respostas estilizadas e intencionalmente confusas, como uma “instância de direcionamento consciente”³⁶³, pois também como figura “real”, o autor transmite a impressão de ser incompleto e intangível. O leitor atento percebe a postura irônica, e qualquer pretensão de acesso à sua opinião ou à obra do autor se mostra ilusória, como vemos na transcrição a seguir:

³⁶¹ [Und ich] hatte mich immer so angezogen, wie ein Maler. Also, ich hatte einen *Overall* an, mit Farbflecken überall, die ich mir sorgsam morgens aufgemalt habe, konnte aber nicht malen. Also, ich konnte nicht im klassischen Sinne malen, sondern ich war eher ein Malerdarsteller, das haben die Malprofessoren auch schnell durchschaut und haben mir dann gesagt, ich sei absolut untalentiert und es würde nicht reichen, einen Maler darzustellen, sondern man müsse sich auch an den männlichen, weißen [...] europäischen Werten schulen, und ich ..., das konnte ich nicht. (DRUCKFRISCH - ARD, 26.03.2012).

³⁶² WEGMANN, 2017, p. 77.

³⁶³ [...] bewusst[e] Steuerungsinstanz. (LETTOW, 2001, p. 301).

SCHECK: E na literatura? Nela existe também o perigo de se tornar um autor-ator...

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

SCHECK: Não, de forma alguma. Mas esse perigo existe.

KRACHT: Ah, ok. Eu temo, que sempre se é autor-ator. Portanto, para mim há... Não se pode separar isso, pois..., nesse sentido, os romances são também representações ou simulações, hum, tentativas, hum...³⁶⁴.

Como podemos observar, a performance faz parte da autoencenação do autor Christian Kracht. Mas, também em sua obra, encontramos diversas alusões ou referências diretas ao teatro. No último capítulo de *Tristesse Royale*, Christian Kracht e Joachim Bessing partem de Berlim, rumo à Ásia, onde eles se refugiam para “desaparecer”. No Café Brûlé, em Phnom Penh, frente a uma “tribuna de madeira”³⁶⁵, ignorando um “microfone preto encapado com pele”³⁶⁶, os autores discutem animadamente sobre esteticismo e morte, quando algo inesperado acontece em seu entorno:

Uma rua lateral parece estar se desfazendo naquele momento; tem-se a impressão de que se está sendo levado por uma ilusão de ótica, mas aí se reconhece que simplesmente uma parede de uma casa, que ainda há pouco parecia firme, é levada embora por ajudantes vestidos com macacões azuis, e como no vídeo sobre “Torn”, de Natalie Imbruglia, o fundo se dissipa e libera a visão sobre a verdadeira Phnom Penh. Estranhamente, ela parece igual ao cenário recém levado embora³⁶⁷.

Kracht e Bessing parecem estar sentados em um cenário de cinema no qual um diretor indiano faz as últimas tomadas de um filme, e ao lado deles, mais tarde, “será montada uma mesa para ser servido um cardápio da empresa vienense Do&Co”³⁶⁸. A retirada do cenário que acontece ali e que consta nas anotações de direção é comum em modernas encenações teatrais e, conforme Claude Conter (2009, p. 25-6), foi inspirada em Bertold Brecht. Os cenários levados não abrem a visão para algo inimaginável, proibido ou novo, mas para uma realidade que eles não conseguem distinguir, já que esses cenários substitutos na verdade

³⁶⁴ SCHECK: Und in der Literatur? Es gibt ja auch die Gefahr, zum Dichter-Darsteller zu werden...

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

SCHECK: Nein, nein. Auf keinsten Weise. Aber die Gefahr gibt es doch.

KRACHT: Ah. Ich fürchte, man ist eigentlich immer Schriftsteller-Darsteller. Also, für mich gibt es... Es kann es gar nicht trennen, also... Also, insofern sind die Romane auch Darstellungen oder Simulationen, äh... Versuche, äh... (DRUCKFRISCH - ARD, 26.03.2012).

³⁶⁵ Holztribüne. (BESSING *et al.*, 2009, p. 180).

³⁶⁶ Ein schwarzes, mit einem Fellmuff bezogenes Mikrofon. (BESSING *et al.*, 2009, p. 188).

³⁶⁷ Eine Seitenstraße scheint sich indes aufzulösen; man glaubt, einer optischen Täuschung zu erliegen, erkennt dann aber, daß lediglich eine eben noch stabil geglaubte Hauswand von Gehilfen in blauen Overalls weggetragen wird, und wie in Natalie Imbruglias Video zu “Torn” löst sich der Hintergrund auf und gibt den Blick frei auf das wahre Phnom Penh. Merkwürdigerweise sieht es genauso aus wie die eben weggetragene Kulisse. (BESSING *et al.*, 2009, p. 189).

³⁶⁸ [...] wird ein Catering-Tisch der Wiener Firma Do&Co aufgebaut. (BESSING *et al.*, 2009, p. 189).

apenas tomaram o lugar da realidade. Ou seja, aquilo que a retirada do cenário desvela é idêntico àquilo que tornaram invisível, fazendo com que o desaparecimento seja somente um processo transitório, no qual algo existente anteriormente apenas passa a existir em outro estado. Christian Kracht e Joachim Bessing percebem esse mundo como um simulacro, já que a simulação não possibilita estabelecer um limite em relação ao verdadeiro, real ou autêntico.

Claude Conter (2009, p. 40-1) observa que, ao lado dos bastidores de Phnom Penh citados acima, também no volume de fotografias *Die totale Erinnerung*, em cuja introdução Kracht apresenta a Coreia do Norte de Kim Jong Il como simulação de realidade, a imagem do mundo como bastidor de teatro chama especialmente a atenção. Já no prefácio da obra, o autor suíço traça um perfil fascinante da máquina de encenação comunista: “A República Popular de Kim Jong Il é uma instalação gigante, uma peça teatral maníaca, que serve para, em sua acribia hermética e sua perfeita potemkinização, simular um estado inteiro”³⁶⁹. Mesmo considerando que a obra de arte não está sujeita a juízos morais, na frase “Kim Jong Il escreveu vários livros extraordinários sobre o cinema”³⁷⁰, a utilização do adjetivo “extraordinário” em *A recordação total (Die totale Erinnerung)*, parece uma provocação.

Também nas obras que compõem o Tríptico temos a presença do teatro. No romance *Faserland*, encontramos referências explícitas à estética do primeiro *performative turn*, quando o personagem cita os filmes de propaganda nazista de Leni Riefenstahl. O protagonista se recorda de como ele, junto com sua turma de colégio, em Salem, tiveram que assistir *O encouraçado Potemkin* e *Triunfo da vontade*³⁷¹ e, próximo do final do romance, a estética da época também é lembrada: “Eu contaria sobre os alemães, dos nacional-socialistas com suas nuças bem escanhoadas, dos construtores de foguetes”³⁷².

Em outra passagem, desta vez no romance *1979*, identificamos alguns artifícios que Christian Kracht utiliza em seus textos desde o início, com o propósito de criar incertezas no leitor, por exemplo, o recurso que ele emprega na passagem em que o narrador, com uma câmera de vigilância, grava a si mesmo. Através de “um pequeno truque alquimístico” (*einen kleinen alchimistischen Trick*), o narrador e Mavrocordato boicotam o funcionamento de uma câmera de vigilância em uma via pública através de um arranjo técnico, de forma que a

³⁶⁹ Kim Jong IIs Volksrepublik ist eine gigantische Installation, ein manisches Theaterstück, das sich anschickt, in seiner hermetischen Akribie und seiner perfekten Potemkinisierung einen ganzen Staat zu simulieren. (KRACHT, 2006, p. 7).

³⁷⁰ Kim Jong Il hat mehrere großartige didaktische Bücher über die Filmkunst geschrieben. (KRACHT, 2006, p. 13).

³⁷¹ KRACHT, 2013a, p. 61.

³⁷² Von den Deutschen würde ich erzählen, von den Nationalsozialisten mit ihren sauber ausrasierten Nacken, von den Raketen-Konstrukteuren. (KRACHT, 2013a, p. 153).

câmera passa a observar a si mesma ao gravar, fazendo com que se criem “situações herméticas” (*hermetische Zustände*) e um ambiente de simulação³⁷³. Na tela do monitor “se podia ver agora o próprio pequeno televisor, em si mesmo cem vezes quebrado e picotado; ele se perdeu no meio da tela no infinito”³⁷⁴. A imagem gravada, alimentando monitores de controle em um circuito fechado, simultaneamente dá a impressão de que vai desaparecer, enganando os agentes de segurança iranianos que interpretam como realidade os sinais multiplicados por intermédio de um recurso tecnológico.

Para Andreas Schumann, na construção do romance *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, Kracht mais uma vez se serve da técnica do cinema para narrar sua história. Jogando com a ambiguidade, o autor busca

a convergência de projetos fantásticos com técnicas narrativas realistas, a obsessão pelo detalhe, que insinua possíveis informações ocultas, que no final não se concretizam, além da rápida sequência de episódios curtos, que são combinados e até montados exatamente como em um filme, a mistura conhecida de ação, surpresa, bizarrice, violência e pseudo-história³⁷⁵.

A representação do mundo como um teatro está presente já no primeiro capítulo do romance, na descrição do trajeto que o comissário do partido percorre para chegar ao trabalho, após a “primeira noite sem o longínquo fogo da artilharia [...], o caminho para a estação parecia todas as manhãs um bastidor de teatro”³⁷⁶. O comissário, andando “pelos bairros periféricos destruídos de Nova Berna” e observando através das “paredes de frente” e “fachadas” o que sobrou depois dos bombardeios, também tem essa percepção, como se lê na página 26 do romance: “Era novamente como se essas fachadas fossem bastidores de teatro, que alguém havia empurrado ou puxado para lá”³⁷⁷.

³⁷³ KRACHT, 2012b, p. 113.

³⁷⁴ Auf dem Monitor war jetzt der kleine Fernseher selbst zu sehen, in sich hundertmal gebrochen und verkleinert; er verlor sich in der Mitte des Bildschirms im Unendlichen. (KRACHT, 2012b, p. 110-1).

³⁷⁵ Die Zusammenführung phantastischer Entwürfe mit realistischen Erzählverfahren, die Detailbessenheit, die vermeintlich versteckte Informationen verheißt, aber ins Leere läuft, die schnelle Folge von kurzen Episoden, die in sehr filmischer Art kombiniert, ja geschnitten werden, der aus Film und Fernsehen wohlbekannte Mix aus Action, Überraschung, Bizarrerie, Gewalt und Pseudohistorie. (SCHUMANN, 2009, p. 163).

³⁷⁶ [Es war] die erste Nacht ohne das ferne Artilleriefeuer. [...] Der Weg zum Bahnhof schien jeden Morgen wie eine Theaterkulisse. (KRACHT, 2012c, p. 11; 13)

³⁷⁷ Ich lief einige Stunden durch die zerstörten Aussenquartiere Neu-Berns. [Bei einigen Häusern waren nur] Hausfronten [übriggeblieben], Fassaden. [...] Es war erneut, als seien diese ruinierten Häuser Theaterkulissen. (KRACHT, 2012c, p. 26).

6 *IMPERIUM*

6.1 APRESENTAÇÃO E RESUMO DO ROMANCE *IMPERIUM*

O romance *Imperium* de Christian Kracht, lançado no dia 16 de fevereiro de 2012, pela editora Kiepenheuer & Witsch, tornou-se uma das obras mais discutidas dos últimos anos e motivou uma grande polêmica nos diversos veículos de imprensa da Alemanha. Foram publicadas inúmeras resenhas e críticas, das quais as mais significativas estão compiladas na coletânea *Christian Kracht encontra Wilhelm Raabe: a discussão em torno de Imperium e o Prêmio Literário Wilhelm Raabe de 2012 (Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012)*, lançada em 2013 por Hubert Winkels.

Imperium narra a história de August Engelhardt (1875-1919), um excêntrico auxiliar de farmácia, nudista e vegetariano radical, natural de Nürnberg, que quer salvar a si mesmo e mudar o mundo inteiro, buscando a libertação pessoal sem limites, mas que termina solitário e autodestrutivo. No romance, August Engelhardt embarca, no início do século XX, para o Protetorado de Nova Guiné Alemã, para, naquele paraíso ensolarado, começar uma nova vida, dando as costas para a Europa e suas mazelas, levando consigo 1.200 livros — e seu idioma — o único vício do Velho Mundo com que pretende seguir. August Engelhardt, baseado em uma figura histórica real, viaja para a Oceania em um navio a vapor chamado *Prinz Waldemar*, com um grupo de fazendeiros alcoolizados, usando ternos tropicais e equipados com binóculos:

Sob as longas nuvens brancas, sob o magnífico sol, sob o céu claro, ouviu-se um apito longo e arrastado; então, o sino do navio chamou com urgência para o almoço, e um boy malaio passou pelo convés com passos suaves e silenciosos para acordar, com um leve toque no ombro, cada um dos passageiros que, logo depois do farto café da manhã, tinham voltado a dormir³⁷⁸.

Chegado a Herbertshöhe, a pequena cidade que é a sede administrativa do Protetorado, ele adquire da comerciante Emma Forsayth — baseada, igualmente, em uma figura histórica, considerada uma das mulheres de negócios mais marcantes do mundo colonial — a pequena

³⁷⁸ Unter den langen weißen Wolken, unter der prächtigen Sonne, unter dem hellen Firmament, da war erst ein langgedehntes Tuten zu hören, dann rief die Schiffsglocke eindringlich zum Mittag, und ein malayscher Boy schritt sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (KRACHT, 2013b, p. 11).

ilha Kabakon, localizada nas proximidades, hoje pertencente a Papua Nova Guiné. Com recursos encontrados na própria ilha e com a ajuda dos nativos, constrói para si uma casa, aprende a subir nos coqueiros e organiza em estantes seus livros trazidos da Alemanha. Instalado na ilha, dedica-se principalmente ao desenvolvimento de suas ideias de reforma de vida e ao cocovorismo, alimentação exclusiva de coco e seus derivados, não se preocupando seriamente com o sucesso econômico de seu empreendimento.

August Engelhardt é um personagem que não inspirou apenas Christian Kracht a escrever seu romance. Ao final de 2011, alguns meses antes da publicação de *Imperium*, Marc Buhl havia lançado *O paraíso de August Engelhardt (Das Paradies des August Engelhardt)*. Além desses dois romances, Engelhardt tornou-se conhecido através de fóruns sobre alimentação natural, através de artigos em jornais e pela internet. Também em 2011, estreou em Frankfurt uma peça de teatro multimidiática de Stéphane Bittoun, *Nu sob coqueiros (Nackt unter Kokosnüssen)*, que entrelaça quatro histórias sobre a busca do paraíso pelo homem civilizado, igualmente relacionadas a Engelhardt.

O escritor Marc Buhl, nascido em Freiburg, em 1967, em seu romance, se atém mais aos fatos históricos da época e a dados biográficos do protagonista, começando com sua chegada ao paraíso tropical. Em longos *flash backs*, Buhl conta a decisão de August Engelhardt de se aventurar para fugir do clima opressor do Império de Guilherme II. Kracht, desenvolvendo um panorama histórico a partir da presença de Engelhardt, também narra uma história fundamentada em referências históricas e fatos documentados, trazendo, entretanto, algumas partes inventadas, apresentadas, com frequência, de forma irônica. Mesmo sem ser considerado ruim pela crítica, o romance de Buhl passou quase despercebido, ao contrário da obra de Kracht, que se tornou um sucesso de público e teve forte eco na mídia. Segundo Richard Kämmerlings (2012), isso se deve ao fato de *Imperium* ser menos sério e mais leve, e que a coincidência de duas publicações quase simultâneas, partindo da mesma fonte, se justifica por

um espírito, uma aura, um maná, como se chama na Polinésia. Senão, provavelmente, não teríamos dois romances que se ocupam dele no intervalo de um ano – quase cem anos depois de sua vida miseravelmente frustrada. August Engelhardt [...] foi o primeiro hippie alemão, um dos maiores malucos da época da virada do século, que por acaso não era pobre em doidos³⁷⁹.

³⁷⁹ Einen Geist, eine Aura, ein Mana, wie es in Polynesien heißt. Sonst würden sich wohl kaum gleich zwei Romane innerhalb eines Jahres mit ihm beschäftigen - fast hundert Jahre nach seinem ausgesprochen kläglich gescheiterten Leben. August Engelhardt [...] war der erste deutsche Hippie, einer der größten Spinner der an Durchgeknallten nicht eben armen Jahrhundertwendezeit. (KÄMMERLINGS, 2012).

O “primeiro hippie alemão”³⁸⁰, que anseia por se libertar do mundo limitado da pátria e das obrigações que ele lhe impõe, inspirado pelo movimento de reforma de vida (*Lebensreform*) do final do século XIX e início do século XX, pretende fundar o “reino mundial frutífero”. Em sua ilha, Engelhardt pretende viver em conexão com a natureza, cultivando seu ideal de nudismo e vegetarianismo, para, livre de todas as amarras civilizatórias, homenagear o coco, pois acreditava que

quem se alimentasse exclusivamente dele (o coco), seria igual a Deus, se tornaria imortal. O maior desejo de August Engelhardt, sim, seu destino, era criar uma colônia de consumidores de coco, como profeta ele se via, e, ao mesmo tempo, também como missionário. Por esse motivo ele viajou à Oceania, que já havia atraído um número infinitamente grande de sonhadores com o chamado da sereia do paraíso³⁸¹.

August Engelhardt, além de se alimentar exclusivamente de coco, pretende ser um “reformador” do estilo de vida e dá um toque religioso a seu empreendimento, criando, para isso, a *Ordem do Sol (Sonnenorden)*, uma comunidade baseada no nudismo e na adoração ao sol, da qual, apesar da propaganda, ele permanece o único integrante. O professor Albert Meier (2013), em sua palestra na Universidade de Kiel, cita o Evangelho do Coco (*Kokosevangelium*), que foi publicado por Engelhardt e prega a alimentação exclusiva de coco. A fruta, que cresce mais próxima do sol e de Deus, seria o alimento mais completo, e seu consumo levaria o ser humano, por fim, ao estado de semelhança com Deus, e, “na verdade, era o gral teosófico”³⁸². Para assimilar ao máximo a luz e a energia do sol, a fonte divina de toda a vida, se justificaria a ausência completa de roupas e acessórios, como chapéus ou calçados. O protagonista de Buhl, ao chegar à praia, se livra de suas roupas: “Estava nu, levantou os braços para o sol”³⁸³. Kracht faz referência a uma fotografia para ilustrar o mesmo motivo, retratando Engelhardt ainda em sua pátria, perto de Nürnberg. Nela, ele está com “os braços levantados para o céu, para o sol”, com a informação adicional de que aquela fotografia, “obviamente, hoje, há muito tempo, está perdida”³⁸⁴.

³⁸⁰ [Als] den ersten deutschen Hippie. Assim denominado pelo professor da Universidade de Bayreuth Hermann Hiery. (Apud HORSTEN, sem data e KÄMMERLINGS, 2012).

³⁸¹ Wer sich ausschließlich von ihr ernährte, würde gottgleich, würde unsterblich werden. August Engelhardts sehnlichster Wunsch, ja seine Bestimmung war es, eine Kolonie der Kokovoren zu erschaffen, als Prophet sah er sich und als Missionar zugleich. Aus diesem Grunde fuhr er in die Südsee, die schon unendlich viele Träumer gelockt hatte mit dem Sirenenruf des Paradieses. (KRACHT, 2013b, p. 20).

³⁸² [...] in Wahrheit der theosophische Gral. (KRACHT, 2013b, p. 41).

³⁸³ Nackt stand er, hob die Arme zur Sonne. (BUHL, 2011, p. 5).

³⁸⁴ [...] die Arme zum Himmel, zur Sonne emporgereckt [...] heute freilich längst verschwunden ist. (KRACHT, 2013b, p. 51).

Segundo Michael Korfmann (2014), os dois autores provavelmente se reportam a um quadro do pintor Fidus, chamado *Oração de Luz (Lichtgebet)*, um ícone do Movimento da Juventude (*Jugendbewegung*), por volta de 1900. No romance de Marc Buhl, Fidus aparece como pintor de Anna Schwab. Fidus explica a Engelhardt que Anna “possui a elasticidade e a flexibilidade dos selvagens, bem como sua mobilidade natural, e que seu corpo possui o ritmo do homem natural não corrompido”³⁸⁵. O movimento de reforma do *Jungborn*, em torno do pintor Karl Wilhelm Diefenbach, citado por Buhl (2011, p. 61), aparece literalmente em *Imperium*, em uma descrição do novo estilo de vida de Engelhardt para seus amigos que permaneceram na pátria:

Ao médico naturalista Adolf Just, a seus amigos do Jungborn e àqueles das diversas colônias de nudistas da pátria ele confessou que as condições do tempo aqui (as chuvas torrenciais de todas as noites ele não citou nessas linhas) eram predestinadas, especialmente, a promover a satisfação e a perfeição do aficionado ao sol, afinal, a radiação tropical do astro-rei tinha um efeito tão positivo sobre a disposição da mente e do corpo, que ele, já a partir do segundo dia de sua estada, tem feito suas caminhadas pela capital do Protetorado com os pés descalços, vestido apenas com uma canga em torno do quadril³⁸⁶.

Como podemos observar, há paralelos no conteúdo dos dois romances, que não se restringem aos fatos encontrados nos documentos da época. Embora Marc Buhl evite falar em plágio, ele chegou a acusar Christian Kracht de haver se apropriado de elementos citados em *O Paraíso de August Engelhardt*, incorporando-os a *Imperium*, ainda que de forma levemente modificada. Na visão de Kämmerlings (2012), para além das diferenças entre ambos, os dois romances são instigantes: “Quem lê os dois, um depois do outro, aprende mais sobre conteúdo e forma, sobre verdade histórica e ficção do que em qualquer seminário de germanística. E, sim, apesar disso, se consegue chegar próximo desse francônio maluco, comedor de coco com insolação permanente”³⁸⁷.

³⁸⁵ [...] die Geschmeidigkeit und Biegsamkeit der Wilden habe, auch ihre natürliche Beweglichkeit, dass ihrem Körper der Rythmus der unverdorbenen Naturmenschen eingeboren ist. (BUHL, 2011, p. 62).

³⁸⁶ Dem Naturheilkunder Adolf Just, seinen Freunden beim Jungborn und in den verschiedenen Nudisten-Kolonien der Heimat eröffnete er, die hiesige Wetterlage sei (die allnachmittäglichen, sturzbachähnlichen Regenschauer ließ er in diesen Zeilen unerwähnt) gerade dazu prädestiniert, dem Sonnenfreunde zur Zufrieden- und Vollkommenheit zu gereichen, ja, die tropische Strahlung des Zentralgestirns wirkte sich so positiv auf Gemüt und körperliche Verfassung aus, daß er bereits ab dem zweiten Tage seiner Anwesenheit barfuß und nur mit einem Wickeltuch um die Lenden gekleidet seine Spaziergänge durch die Hauptstadt des Schutzgebietes unternommen habe. (KRACHT, 2013b, p. 54-5).

³⁸⁷ Wer sie nacheinander liest, der lernt mehr über das Verhältnis von Stoff und Form, von historischer Wahrheit und Fiktion als in jedem germanistischen Seminar. Und ja, man kommt ihm dennoch nahe, diesem verrückten fränkischen Nussknacker mit Dauersonnenstich. (KÄMMERLINGS, 2012).

O autor de *Imperium* introduz livremente no romance as visões e os projetos de Engelhardt, trocando soberanamente os tempos e os lugares, elaborando um panorama historicamente largo e diferenciado, com inúmeras referências aos clichês da história colonial do Império alemão, apresentados em uma linguagem atraente e em diálogos irônicos:

Então, a esse tempo remonta essa crônica, e se se quiser contá-la, assim deve-se manter em vista o futuro, pois esse relato se passa bem no início do século vinte, o qual até quase a metade de sua decorrência parecia tornar-se o século dos alemães, o século em que a Alemanha ocuparia seu lugar de honra e de direito no concerto das nações, o que sob a perspectiva do novo século iniciado há poucos anos prometia se realizar³⁸⁸.

Entre 1900 e 1919, época em que se passa o romance, a “reforma de vida” (*Lebensreform*) era uma tendência forte na Alemanha que se dirigia especialmente contra a supremacia da técnica, que, no entendimento dos adeptos desse estilo de vida, ameaçava mecanizar o ser humano. Apesar de somente na República de Weimar o movimento da “cultura do corpo livre” (*Freikörperkultur*), que se orientava na crença de que “a um espírito saudável pertence um corpo orgulhoso e saudável”³⁸⁹, ter se tornado um movimento de massa, um pequeno círculo da burguesia da época de Wilhelm II já era adepto do nudismo (*Nacktkultur*). Erika Fischer-Lichte (2000b, p. 7) associa esse movimento a uma mudança cultural ampla que acontece nessa época, em que a dicotomia entre uma cultura textual moderna elitista e uma cultura ‘primitiva’ performativa parece ter perdido sua utilidade e, no interior dessa cultura elitista, começam a surgir movimentos em torno da cultura do corpo, como o *Wandervogel*³⁹⁰ e o movimento da *Reforma de Vida*, que levam a um novo conceito de cultura, substituindo a cultura do intelecto pela cultura do corpo. Este deveria ser liberto da vestimenta limitante e deformadora.

Esse novo estilo de vida, também adotado pelo personagem August Engelhardt, tinha como um dos objetivos, mantendo os papéis tradicionais, a libertação sexual. Paradoxalmente,

³⁸⁸ Nun, in die Zeit fällt diese Chronik, und will man sie erzählen, so muß auch die Zukunft im Auge behalten werden, denn dieser Bericht spielt ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, welches ja bis zur knappen Hälfte seiner Laufzeit so aussah, als würde es das Jahrhundert der Deutschen werden, das Jahrhundert, in dem Deutschland seinen rechtmäßigen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde einnehmen würde, und es wiederum aus der Warte des nun wenige Menschenjahre alten, neuen Jahrhunderts durchaus so erschien. (KRACHT, 2013b, p. 18).

³⁸⁹ GEORGIEFF, 2005, p. 43; 58.

³⁹⁰ O movimento *Wandervogel* foi fundado por Karl Fischer em Berlim, por volta de 1900, preconizava o retorno à natureza, e se opunha ao autoritarismo de pais e professores. Disponível em: <<https://www.wasistwas.de/archiv-geschichte-details/zurueck-zur-natur-die-wandervogel-bewegung.html>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

a nudez só era tolerável se negasse rigidamente qualquer relação com a sexualidade³⁹¹. Antes de sua viagem, August Engelhardt, com o intuito de contar-lhe seu plano, visita seu amigo:

Bronzeado como mogno, ele está parado na frente da grade, sem chapéu, esbanjando força muscular, e logo ele oferece sua manzorra para o cumprimento a ambos os franzinos acadêmicos. Apesar de já ser setembro, tiram-se as roupas, senta-se numa mesa de madeira simples na frente do pátio, a boa esposa do agricultor traz pão, banha e presunto para seu marido e, para os dois visitantes, maçãs e uvas, e, ao destapá-las, seus peitos nus balançam sobre a mesa como pesadas abóboras³⁹².

De forma magistral, o romance mistura situações grotescas e aventuras, além dos exotismos e racismos do Império de Wilhelm II, combinados com figuras e cenários fictícios da literatura e de histórias em quadrinhos, personagens históricos e inventados. Desde sua ilha, Engelhardt chama a atenção de alguns conterrâneos para suas ideias através de propaganda em cartões postais, conseguindo atrair um número reduzido de pessoas para permanecerem algum tempo na ilha. O primeiro a aportar é o jovem Heinrich Auckens, proveniente de Helgoland. Ele não se adapta e, esgotado e desnutrido, vem a falecer em 1904. Max Lützow, um músico e compositor talentoso de Berlim, que sofre de diversas doenças civilizatórias imaginadas, chega à ilha em 1904, emagrece demais, adoece e acaba falecendo em sua viagem de retorno à Europa, um ano após sua chegada. No romance de Buhl, o pianista morre em uma viagem ao hospital de Herbertshöhe. Em *Imperium*, ele se casa de forma surpreendente com a empresária Emma Forsayth, para logo depois morrer de forma ridícula, esmagado pelo casco de um barco. As mortes inesperadas são indícios de dificuldades de relacionamento entre os “reformistas”, e conflitos entre eles se avolumam cada vez mais, pois, tanto o protagonista como os discípulos que o seguem, em pouco tempo, passam a sofrer de irritabilidade confusa, causada pela nutrição insuficiente, agravando as desavenças. Além de Aueckens e Lützow, o romance apresenta uma série de outras figuras históricas da virada do século, dentre elas, ocupando uma função central da administração de Nova Guiné Alemã na cidade de Herberstshöhe, o ali radicado governador Albert Hahl.

A técnica de escrita de Kracht em *Imperium*, de reportar-se àquilo que já existe, permite, por intermédio de uma intrincada interligação de diferença e repetição, uma visão

³⁹¹ GEORGIEFF, 2005, p. 29.

³⁹² Mahagonibraun steht er vor ihnen am Gatter, hutlos, vor Muskelkraft strotzend, schon reicht er den beiden schwächtigen Studierten zum Gruß die kräftige Pranke. Obgleich bereits September, zieht man sich die Gewänder aus, nimmt Platz am einfachen Holztisch vor dem Hof, die brave Ehefrau des Bauern bringt ihrem Mann Brot, Fett und Schinken und den beiden Besuchern Äpfel und Trauben, beim Aufdecken pendeln ihre nackten Brüste wie schwere Kürbisse über dem Tisch. (KRACHT, 2013b, p. 80).

aguçada sobre acontecimentos reais, documentados historicamente, e sua ligação com ficções e projeções. Escrever, para Kracht, sempre significa *sobrescrever* os textos, mesclando fatos e ficções, colagens, motivos e pastiches, sem fazê-los desaparecer completamente. O autor admite que, em seu processo de escrita, incorpora elementos de diversas fontes, movendo, distorcendo, desmontando e remontando o que encontra. Assim, além de aparições-relâmpago de personalidades históricas, temos, de forma recorrente, referências à história da literatura e da cultura, não limitadas à Europa.

August Engelhardt conhecia literatura, e, tanto no romance de Buhl como no de Kracht, citações literárias permeiam as narrativas, de forma, às vezes, explícita e, em outras, implícita. Em *Imperium*, Thomas Mann, Franz Kafka e Hermann Hesse aparecem de relance, incógnitos, mas facilmente identificáveis, como personagens quase históricos. Em uma entrevista com Christian Kracht, em 2012, Denis Scheck lembra que o nome do navio *Prinz Waldemar*, no início do romance, é baseado na realidade, assim como a maioria das figuras. O entrevistador pergunta ao autor se essa inclusão foi proposital ou acidental, e Kracht responde:

KRACHT: Sim, quase tudo existiu, realmente. O Governador Hahl, e todas as figuras que lá aparecem, existiram, sim. De forma que, na verdade, é um grande jogo com as figuras que aparecem, que somem e retornam.

SCHECK: O senhor se diverte, como autor, com aparições-relâmpago, quando deixa aparecer Herman Hesse de relance, em Florença, por exemplo.

KRACHT: Hesse em Florença... Mas é preciso dizer que tudo está um pouco deslocado, as pessoas que aparecem nem poderiam ter estado naquele momento naqueles lugares. Hesse não estava em Florença, portanto. Mann não estava nas *Kurischen Nehrungen*, ele não estava com Katia Pringsheim naquela época. Portanto, há sempre um leve deslocamento, que distrai um pouco³⁹³.

³⁹³ KRACHT: Es gab fast alles wirklich, ja. Gouverneur Hahl, und auch alle Figuren, die dort auftreten, die gab es wirklich, ja. So ist es eigentlich ein großes Spiel mit auftauchenden Figuren, die eintauchen, und wieder auftauchen.

SCHECK: Haben Sie so vergnügen, als Autor, so Cameoauftritte, Herman Hesse mal kurz aufblitzen lassen, in Florenz, zum Beispiel.

KRACHT: Hesse in Florenz, ist... Wobei man sagen muss, dass alles leicht verschoben ist, also, äh, die Menschen, die auftauchen, können zu dem Zeitpunkt gar nicht dort gewesen sein. Also, Hesse war nicht in Florenz, Mann war nicht auf den Kurischen Nehrungen, und war auch nicht mit Katia Pringsheim zusammen zu dieser Zeit. Also, es ist eine leichte Verschiebung, die etwas ablenkt. (DRUCKFRISCH - ARD, 26.03.2012). Com o dinheiro recebido pelo Prêmio Nobel de Literatura, em 1929, Thomas Mann construiu uma casa de veraneio em Nidden, mas pode apenas desfrutar de seu refúgio durante três temporadas, devido à ascensão do Nazismo. Atualmente, a casa é um museu. Disponível em: <<http://www.dw.com/de/italienblick-an-der-ostsee-thomas-manns-sommerhaus-in-nidden/a-40272676>>. Acesso em: 29 ago. 2017. O navio denominado *Prinz Waldemar* foi citado na obra *Memórias de um missionário renano (Lebenserinnerungen eines Rheinischen Missionars)*, de Albert Hoffmann, em que ele relata uma viagem de Sydney para a Nova Guiné Alemã, iniciada em 6 de julho de 1904.

O caminho de Engelhardt foi cruzado por Hermann Hesse, em uma situação improvável, enquanto o encontro com Franz Kafka é reservado a seu personagem antisemita e irmão de Ordem temporário, Aueckens, que, depois uma longa caminhada pela parte alta de Helgoland, teria visto, enquanto descansava em uma casa de chá, um homem jovem

cuja orelhas de abano, seus olhos escuros, rasgados e uma palidez estranha parecia não combinar com aquele lugar. [...] Esse estranho o teria deixado louco de desejo, relatou o rapaz de Helgoland a seu mentor Engelhardt, que, por sua vez, inclinou a cabeça compreensivamente, mas ao mesmo tempo procurava, com algum esforço, esconder de Aueckens seu desgosto em relação à homossexualidade exposta tão abertamente³⁹⁴.

Além disso, Aueckens contou que depois de o rapaz haver voltado à presença de seu tio entendeu que o motivo era o fato de ele ser judeu, “um peludo, pálido, sujo, mensageiro levantino do não-germânico”³⁹⁵. Aos olhos de Engelhardt, essa visão inicialmente causou repúdio, pois não partilhava dessa aversão aos semitas, que o “horível Richard Wagner, com seus escritos e sua música cômico-bombástica, se não iniciou, pelo menos tornou aceitável em todos os ambientes”³⁹⁶. No final da narrativa, o próprio “Engelhardt havia se tornado, de repente, um antisemita; como a maioria de seus contemporâneos, como todos os participantes de sua raça mais cedo ou tarde, também ele enxergava na existência dos judeus um motivo certo para qualquer desgraça sofrida”³⁹⁷.

Apesar de *Imperium* não ser considerado um romance pop, em que a música tem papel de destaque, neste romance, ela exemplifica o contraste entre a alta cultura e a cultura popular, mostrando que o povo não faz distinção entre os dois níveis. Os habitantes de Herbertshöhe “riam e se alegravam por não estarem em Rabaul, mas entre pessoas cujos ouvidos destreinados não sabiam diferenciar Liszt de Satie, mas que, mesmo assim,

³⁹⁴ [...] dessen abtenden Ohren, dunkle, kimmerische Augen und sonderbare Bläßheit so gar nicht dorthin passen wollte. [...] Dieser Fremdling habe ihn rasend vor Lust gemacht, berichtete der Helgoländer seinem Mentor Engelhardt, der seinerseits verständnisvoll nickte, dabei aber mit einiger Mühe versuchte, seine Abneigung gegenüber so offen vorgetragener Homosexualität vor Aueckens zu verbergen. (KRACHT, 2013b, p. 125).

³⁹⁵ [...es sei nämlich ein Jude gewesen] ein behaarter, bleicher, ungewaschener, levantinischer Sendbote des Undeutschen. (KRACHT, 2013b, p. 126).

³⁹⁶ Was für ein schrecklicher Unsympath dieser Aueckens war. Engelhardt teilte nicht jede aufkommende Mode der Verteufelung des Semitischen, die der fürchterliche Richard Wagner mit seinen Schriften und seiner schwülstig-komischen Musik wenn nicht initiiert, dann aber allerorten salonfähig gemacht hatte. (KRACHT, 2013b, p. 127).

³⁹⁷ Ja, so war Engelhardt unversehens zum Antisemiten geworden; wie die meisten seiner Zeitgenossen, wie alle Mitglieder seiner Rasse war er früher oder später dazu gekommen, in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen. (KRACHT, 2013b, p. 225).

consideravam a música como algo absolutamente excepcional”³⁹⁸. E o músico Lützow, todas as noites

era mais arrastado que solicitado a sentar-se ao piano do Clube Alemão, para entreter os ali reunidos fazendeiros e suas esposas com um repertório composto de peças de música da moda. Eles pediam a ele sucessos melosos, e ele tocava tudo o que desejavam no instrumento que soava horivelmente, mas também tocava Donizetti e Mascagni, mas principalmente o pegajoso Bizet³⁹⁹.

O contraponto às referências à música clássica e à biblioteca de autores germânicos que Engelhardt leva para a ilha é feito pelas histórias em quadrinhos e por empréstimos da literatura de viagem do início do século XX sobre a região onde está ambientado o romance. Nele, aparece uma série de figuras, cuja existência pode ser comprovada e que são re combinadas por Kracht. Uma delas é a do italiano Hugo Pratt, com sua história de aventura mais importante que, em alemão, se chama *Balada da Oceania* (*Südsee-Ballade*, 1967), que é popular até hoje, e a obra *O segredo do capitão Stien* (*Das Geheimnis des Kapitän Stien*), de Theodor Pussel, por exemplo⁴⁰⁰.

O personagem principal na obra de Hugo Pratt é Corto Maltese que, por um lado, é uma espécie de pirata ou contrabandista e, por outro, é uma pessoa decente. Coincidentemente, foi nas Ilhas Salomão que, em 1913, o fictício Corto Maltese foi descoberto em uma jangada, e também foi lá que os soldados norte-americanos, que realmente estavam estacionados na região depois do fim da Segunda Guerra Mundial, encontraram Engelhardt. Além dele, temos o Capitão Slütter, que é um oficial alemão, de espírito aventureiro, que também aparece no romance de Kracht, como um personagem secundário no entorno de Engelhardt, que, no final, é assassinado a tiros. Sua enigmática acompanhante, a jovem Pandora, que desempenha um papel central na *Balada da Oceania*, também é transportada para dentro do romance, assim como o tatuado maori Koro Apirana e o Senhor November. Sobre Apirana, encontramos em várias páginas da internet que ele viveu entre 1874 e 1950 e foi o primeiro nativo da Nova Zelândia que logrou fazer carreira como deputado. Na obra de Hugo Pratt, há um personagem maori, com o rosto totalmente tatuado. Na foto da internet, não há vestígio algum de tatuagens

³⁹⁸ [Sie] lachten und freuten sich, nicht in Rabaul zu sein, sondern unter Menschen, deren ungeschulte Ohren Liszt zwar nicht von Satie unterscheiden konnten, die aber gleichwohl die Musik als etwas ganz und gar Außerordentliches empfanden. (KRACHT, 2013b, p. 158).

³⁹⁹ (wurde der Junge) eher gezerrt als gebeten, um die dort versammelten Pflanzer und ihre Gattinnen mit einem aus Versatzstücken modischer Musik zusammengewürfelten Repertoire zu unterhalten. Sie verlangten von ihm rührselige Schlager, er spielte alles wie gewünscht auf dem schrecklich klingenden Instrument, sowie Donizetti und Mascagni und vor allem den klebrigen Bizet. (KRACHT, 2013b, p. 152-3)

⁴⁰⁰ SCHÜTZ, 2013, p. 44; MAIER, 2013.

em seu rosto, ou seja, ao nome da figura histórica não corresponde a descrição do personagem que encontramos no romance. Nesse emaranhado de personagens e empréstimos, aparece o Senhor November, inspirado em outra história em quadrinhos, que, por sua vez, inspirou a ilustração da capa.

Outra passagem interessante do romance é o encontro de Engelhardt com o jovem naturalista americano Halsey, que parece ser sua alma gêmea. Entretanto, Engelhardt não se deixa convencer pela ideia inovadora de uma pasta vegetariana com fermento. A ironia da história é que Halsey, com sua pasta *Vegemite*, criou um alimento até hoje muito difundido no mundo anglo-saxão, enquanto o cocovorismo de Engelhardt foi esquecido.

Apesar de, aparentemente, ser um leve romance de aventuras sobre o período colonial da Alemanha, *Imperium* não está livre de ideologia. Indubitavelmente, o império se refere ao nacional-socialismo e ao estado totalitário do Terceiro Reich. Os paralelismos entre August Engelhardt e Adolf Hitler, apesar da discrepância temporal, são facilmente identificáveis, pois

será representativamente contada a história de somente um alemão, de um romântico, que como muitos dessa espécie era um artista frustrado, e se, dessa forma, às vezes, vêm à consciência paralelos com um alemão romântico e vegetariano posterior, que talvez tivesse preferido permanecer no seu cavalete, isso é certamente intencional, adequado e, desculpe, *in nuce* também coerente⁴⁰¹.

Ao reconstruirmos a história da recepção do romance, a partir de seu lançamento em 2012, percebemos que sua ressonância está associada, em parte, ao potencial de escândalo do livro. O artigo do crítico literário Georg Diez, *O método Kracht (Die Methode Kracht, 2012)*, que foi publicado no encarte de literatura da revista semanal *Der Spiegel*, teve uma repercussão como jamais uma única crítica literária havia tido. Para Diez, não convém entender as inclinações de Kracht apenas como um jogo provocativo, analisando o autor e sua obra apenas sob a abordagem de sua produção literária, pois a literatura de Kracht não revelaria sua posição ideológica. Em sua crítica, Diez coloca expressões e comportamentos apresentados no romance na mesma linha de comportamentos e opiniões do autor, sugerindo que a questão do imperialismo e do racismo é tratada como se fosse inofensiva. O crítico acusa Kracht de ser adepto da ideologia fascista, de assumir posições políticas de direita, de transmitir uma visão de mundo totalitária, que poderia escorregar para o antissemitismo.

⁴⁰¹ (So) wird nun stellvertretend die Geschichte nur eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der so viele von dieser Spezies verhandelter Künstler war, und wenn da manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewußtsein dringen, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre, so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, *in nuce* auch kohärent. (KRACHT, 2013b, p. 18-9, grifo do autor).

Ainda, segundo Diez, no exemplo de Kracht, “se pode ver como o pensamento antimoderno, antidemocrático, totalitário, encontra seu caminho para o *mainstream*”, colocando-se “bem conscientemente aquém do discurso democrático”⁴⁰².

Para fundamentar suas acusações, o crítico da revista baseia-se tanto nas aparições de Kracht nas mídias quanto nos textos, especialmente nas mensagens do autor em *Five Years*, obra publicada em 2011 pela editora Wehrhahn. Nela, se encontram e-mails que autor e o artista performático americano David Woodard trocaram entre os anos 2004 e 2007, editados pelos germanistas Johannes Birgfeld e Claude D. Conter. Nessa correspondência, que Kracht quis que fosse publicada, o autor promete entregar a Woodard os livros da biblioteca de seu avô sobre o enclave de imigrantes alemães no Paraguai, Nueva Germania, onde nem em sonho ele pensava em morar.

Em defesa de Christian Kracht, Helge Malchow argumenta que as citações dos e-mails estão colocadas de forma inadequada no *Spiegel*, ignorando a diferença entre a vida e a arte. Em sua visão, Diez trabalha com suposições e deturpa a perspectiva dos personagens e da narração, pois os editores do volume *Five Years*, no prefácio, o classificam como literatura. Na mesma linha, Joe Kroll (2013, p. 107-108) entende que o crítico não considera a diferença entre uma troca de correspondência e uma obra literária, que inclusive é tematizada em *Five Years*. Embora Christian Kracht reflita sobre muitos temas citados por Georg Diez, nesse caso, haveria de se considerar

se Georg Diez não havia deduzido, das declarações disparatadas, às vezes provocativas, às vezes fortes, [...] uma agenda política, para colocá-las como apoio incontestável a sua interpretação do romance, deturpando-o como um escrito propagandístico. Assim, se transforma a crítica literária em tentativa de segregar um dos mais talentosos escritores em língua alemã, e de uma resenha sobre um livro faz-se uma denúncia⁴⁰³.

Volker Weidemann (2013, p. 123-7) faz a leitura que, para Kracht, Nueva Germania “é uma ideia, uma imagem, a imagem de uma Alemanha não destruída sob o sol sul-americano. Isso faz parte da temática de sua escrita desde o início: uma Alemanha inocente, uma

⁴⁰² [An seinem Beispiel] kann man sehen, wie antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken seinen Weg findet hinein in den Mainstream. [...] sehr bewusst außerhalb des demokratischen Diskurses. (DIEZ, 2012).

⁴⁰³ [...] wenn Georg Diez nicht aus den disparaten, manchmal provokativen, manchmal heftigen Äußerungen [...] eine abwegige politische Agenda herauspräparierte, um diese dann als stählernen Interpretationsdeckel über den Roman zu stülpen und so diesen zu einer Propagandaschrift zu verzerren. So wird aus Literaturkritik der Versuch der Ausgrenzung eines der begabtesten deutschsprachigen Schriftsteller, und aus einer Buchbesprechung wird eine Denunziation, gegen die das Opfer sich nun rechtfertigen muss. (MALCHOW, 2013, p. 62).

Alemanha sem Nacional-socialismo, guerra, destruição”⁴⁰⁴. Weidermann coloca que o lado escuro de Kracht, as acusações que se fazem contra ele desde que escreve, a sua beligerância (*Kriegssehnsucht*), a sua admiração por Nueva Germania e a sua simpatia pelo regime comunista de Kim Jong-Il, da Coreia do Norte, e pelo líder do Taliban, Mullah Omar, na verdade, não interessam e devem ser desconsideradas⁴⁰⁵.

Ainda no dia da publicação da crítica de Georg Diez, a editora Kiepenheuer & Witsch, em um comunicado à imprensa, defende o romance. Poucos dias depois, segue uma carta aberta, endereçada ao redator-chefe da revista, assinada por dezessete escritores e escritoras, dentre eles Daniel Kehlmann, Monika Maron, Elfriede Jelinek, Kathrin Schmidt e Feridun Zaimoglu. Segundo a defesa da editora, ninguém encontra insinuações sobre racismo e pensamentos totalitários em *Imperium*, apesar de ser um romance que praticamente traz o tema racismo e sistemas totalitários em quase todas as páginas. Jan Süselbeck (2013, p. 84) questiona até que ponto os que assinaram a carta para o *Spiegel* podem exigir para si a necessária independência, pois o local da publicação é a própria página da editora na internet. Na réplica às críticas recebidas, Georg Diez (27.02.2012) afasta-se mais ainda da análise do conteúdo e do aspecto estético de *Imperium* do que havia feito no artigo inicial, e segue apoiando-se em *Five Years*, sem fazer qualquer contextualização, utilizando-se do artifício de que o termo “direita” é usado para nomear uma posição legítima no âmbito do discurso intelectual⁴⁰⁶.

Neste contexto, Iris Radisch aponta para dois aspectos: por um lado, esquecer o antigo pressuposto da crítica literária, de que se deve distinguir a fala do personagem, do narrador e do autor de um romance, e que seria um erro hermenêutico responsabilizar o autor por posicionamentos assumidos pelo narrador de uma obra de ficção. Por outro lado, ela questiona quanto política a crítica literária pode ser, e se é permitido mobilizar argumentos a favor ou contra um romance, como se eles fossem imanentes ao texto. Posicionando-se contra a limitação da liberdade da crítica literária em desempenhar seu papel, Iris Radisch afirma que a fala do personagem, a ironia, o disfarce e a “liberdade da arte” não tornam o romance e seu autor inatacáveis, afinal, eles não seriam uma muralha estética, inacessível ao olhar crítico⁴⁰⁷. Iris Radisch afirma ainda que Christian Kracht faz um jogo irônico-divertido em seu romance *Imperium*, mas essa talvez seja

⁴⁰⁴ [Für ihn] ist es eine Idee, ein Bild, das Bild von einem unzerstörten Deutschland in der südamerikanischen Sonne. Das gehört ja zu den Motiven seines Schreibens, von Anfang an: ein unschuldiges Deutschland, ein Deutschland ohne Nationalsozialisten, Krieg, Zerstörung. (WEIDERMANN, 2013, p. 126).

⁴⁰⁵ WEIDERMANN, 2013, p. 123-4.

⁴⁰⁶ KROLL, 2013, p. 108-9.

⁴⁰⁷ RADISCH, 2013, p. 69-70.

uma brincadeira com fogo para ser levada a sério. Talvez seja apenas um jogo absurdo com as cinzas de um, há muito encerrado, incêndio mundial. Se por detrás dos véus da ficção cômica um resto ideológico sinistro do pré-modernismo ou algo bem novo se desenha no horizonte ou não — discutir sobre isso, essa é nossa função como críticos⁴⁰⁸.

Embora a despedida do narrador em primeira pessoa, que encontramos nos três primeiros romances, não tenha conseguido proteger o autor Christian Kracht dos ataques dirigidos a ele, Jan Süselbeck (2013) avalia que Georg Diez, apesar dos possíveis equívocos na sua análise de *Imperium*, teria o mérito de haver conscientizado o público leitor e trazido à discussão um lado obscuro de um autor cujos textos “de forma sedutora jogam com mensagens racistas”⁴⁰⁹. Joe Paul Kroll (2013) avalia que *Imperium* não mostra, de forma alguma, a “proximidade do autor com o pensamento de direita”, como afirmado na revista *Der Spiegel*, mas reconhece que o questionamento se justifica pelos meios empregados por Kracht para formular suas ideias e pelos paralelos entre o personagem sonhador, que odeia a civilização moderna, e que no final se transforma em um antissemita fanático. Para ele, a indignação sobre o tom colonialista e nacionalista da figura do narrador é válida, mas não pode ser projetada sobre Kracht. Na visão de Ralf Klausnitzer (2013, p. 111; 114), a questão sobre as intenções de Kracht deveria ser colocada a partir da leitura de seus textos, antes de mais nada, como textos literários, ressaltando que é importante chamar a atenção para a necessidade de distinguir entre autor e narrador, especialmente quando o sentido estético próprio de uma obra é tão mal interpretado como no artigo de Georg Diez. Klausnitzer questiona, ainda, se o autor é responsável pelas consequências de seus escritos e se as atitudes assumidas no texto devem ser avaliadas eticamente, afinal os fatos colocados no romance não são reais, mas imaginados.

A polêmica em torno de *Imperium* reacendeu o debate sobre as diferenças entre autor, narrador e personagem, bem como o argumento de que há muitas formas de se ler um livro, o que mostra que uma separação hermética das categorias obra e autor nem sempre é possível. Apesar da validade dessa discussão, indubitavelmente, o mais interessante em *Imperium* são os meios com os quais o autor formula suas ideias, seus mecanismos estéticos, e o romance merece ser lido, antes de mais nada, como um texto literário e ser avaliado sob esse prisma.

⁴⁰⁸ [...] ein ernst zu nehmendes Spiel mit dem Feuer. Vielleicht ist es aber auch nur ein absurdes Spiel mit der Asche eines längst erloschenen Weltbrandes. Ob hinter der Schleier der komödiantischen Fiktion ein sinister ideologischer Restposten der Vormoderne oder etwas ganz Neues am Horizont aufscheint – darüber zu streiten, sind wir Kritiker da. (RADISCH, 2013, p. 70).

⁴⁰⁹ [...] in aufreizender Weise mit rassistischen Botschaften hantieren. (SÜSELBECK, 2013, p. 89-90).

Neste sentido, Umberto Eco (2000, p. 294) atribui ao texto um papel relevante na formação da estrutura de interpretação, reconhecendo que o texto produz seus próprios efeitos, e sua intenção pode não ser imediatamente apreensível. Às vezes, no entanto, pode ser interessante recorrer às intenções do autor empírico, se ele for vivo, e perguntar-lhe se ele, como pessoa empírica, considerou todas as possibilidades de interpretação que seu texto provocou. Entretanto, sua resposta não deve justificar um julgamento sobre as interpretações de seu texto, podendo, todavia, mostrar quão grandes podem ser as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto, pois interpretar pressupõe uma complexa interação entre a bagagem linguística e cultural do leitor e a intenção desse texto.

Relevante, sob o ponto de vista literário, é que a narrativa é entremeada de referências a fatos históricos e a outras fontes, que são modificados e ficcionalizados. Há detalhes na narrativa que, eventualmente, irritam o leitor, como o grão de areia que entra no relógio, que começa a atrasar. Esse grão de areia é um sinal de que algo já não funciona bem com Engelhardt, insinuando que ele não vive mais exatamente em sua época ou que seu mundo começa a desmoronar, já que, em sua ilha, o tempo segue seu próprio ritmo: “O grãozinho havia se acomodado no interior do relógio, entre a mola e uma das centenas de rodinhas rumorejantes, e agora causava, por ser feito de esqueleto de coral duro e moído, uma desaceleração mínima no andar do tempo de Kabakon”⁴¹⁰. Engelhardt não se interessa pelas novas técnicas nem por aquilo que acontece no resto do mundo, afinal, “ele se encontrava em vias de se afastar, não apenas da Modernidade que iniciava por toda parte, mas de tudo aquilo que os agnósticos denominam progresso, como, certo, a civilização. Engelhardt deu um passo decisivo para frente, em direção à praia — na verdade, era um passo de volta à mais profunda barbárie”⁴¹¹.

Paradoxalmente, o início do século XX, com suas possibilidades técnicas, parece ecoar no âmbito da narrativa que é apresentada em *Imperium*, repetindo, assim, um princípio com o qual Christian Kracht trabalha já em outras situações: a representação através do filme. Inicialmente apresentado como onisciente, no decorrer da história, o narrador se perde em um “nevoeiro de incerteza narrativa”⁴¹² e uma viagem de trem de Engelhard, contada em

⁴¹⁰ Das Körnchen hatte es sich im Inneren der Uhr, zwischen Feder und einem der hundert surrenden Rädchen gemütlich gemacht und bewirkte nun, da es aus hartem, zermalenem Korallenskelett bestand, eine minimale Verlangsamung im Voranschreiten der Kabakonschen Zeit. (KRACHT, 2013b, p. 94).

⁴¹¹ [...] ja gerade auf dem Weg war, sich nicht nur der allerorten beginnenden Moderne zu entziehen, sondern insgesamt dem, was wir Nichtgnostiker als Fortschritt bezeichnen, als, nun ja, die Zivilisation. Engelhardt tat einen entscheidenden Schritt nach vorne auf den Strand – in Wirklichkeit war es ein Schritt zurück in die exquisiteste Barberei. (KRACHT, 2013b, p. 67).

⁴¹² [verschwindet] im Nebel der erzählerischen Unsicherheit. (KRACHT, 2013b, p. 130).

flashback, transforma-se de repente em uma projeção cinematográfica, insinuando que toda a história pode ser um filme sobre a vida do protagonista:

Uma engrenagem já não engata mais na outra, as imagens em movimento projetadas lá na frente sobre um tecido de linho se aceleram confusamente, sim, por um instante elas não correm mais para frente ad aeternitatem, como previsto pelo Criador, mas solavancam, se contorcem, rodam para trás. [...] cada vez mais intensamente lampejam feixes de luz do projetor, ele estala e crepita, e agora tudo fica, de uma hora para outra, sem forma⁴¹³.

August Engelhardt faleceu em 1919, mas, apesar de a Alemanha, entre 1919 e 1945, estar no centro das atenções de grande parte do mundo, da vida do protagonista, nesse período, não ficamos sabendo de nada. No romance, o autor acrescenta aos fatos uma possível sobrevida a Engelhardt, sendo transformado em personagem de um filme de Hollywood, prolongando, simbolicamente, sua vida até 1945. Apoiando-se em diversos indícios de que o romance pode ser visto como um filme ou uma encenação, como uma história alternativa, essa versão ganha força pelo fato de Engelhardt ser encontrado vivo pelos Fuzileiros Navais norte-americanos no final da Segunda Guerra Mundial, contrariando o que seria a biografia do protagonista. Sobrevivente de um império que há muito acabou, como se lê no último capítulo, o “estranhamente forte idoso”⁴¹⁴ mostra como o novo império encontra um alemão remanescente do império destruído, o emagrecido Engelhardt, curado “como por milagre”⁴¹⁵ da lepra. Este novo império é representado por uma garrafa de vidro, que contém “um líquido marrom escuro, açucarado e realmente gostoso” e por “uma música fortemente ritmada, mas que de jeito nenhum soa desagradável” e por uma “salsicha untada com um molho supercolorido, em uma cama de pão macia como um travesseiro de plumas”⁴¹⁶. Segundo Albert Meier (2013), temos aqui claramente uma alusão irônica à ceia cristã de pão e vinho, precedida por uma reflexão do jovem Engelhardt sobre a eucaristia, que substitui sua dieta baseada no coco.

Imperium encerra com a apresentação da primeira cena do filme, que, por sua vez, repete a primeira cena do livro: os passageiros de um navio sendo despertados por um jovem

⁴¹³ Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere, die dort vorne auf dem weißen Leintuch projizierten, bewegten Bilder beschleunigen sich wirr, ja sie laufen für einen kurzen Augenblick nicht mehr vorwärts, wie vom Schöpfer ad aeternitatem vorgesehen, sondern holpern, zucken, jagen rückwärts. [...] immer stärker flimmert der Lichtstrahl des Projektors, es knackt und knistert, und nun wird alles augenblicklich formlos. (KRACHT, 2013b, p. 47-8).

⁴¹⁴ sonderbar kräftigen Alten. (KRACHT, 2013b, p. 239).

⁴¹⁵ wie durch ein Wunder völlig verheilt sei. (KRACHT, 2013b, p. 239).

⁴¹⁶ [...] eine dunkelbraune, zuckrige, überaus wohlschmeckende Flüssigkeit [...] stark rythmische, doch überhaupt nicht unangenehm klingende Musik [...] ein mit quietschbunten Soßen bestrichenenes Würstchen, welches in einem daunenkissenweichen, länglichen Brot liegt. (KRACHT, 2013b, p. 240).

empregado malaio. Essa possibilidade é reforçada no fim do romance, quando sua cena inicial é apresentada como uma filmagem da vida de Engelhardt, com “centenas de projetores cintilantes” fechando o círculo:

A câmera se aproxima, um apito, o sino do navio anuncia o meio-dia, e um figurante mulato (que não aparece novamente no filme) caminha no convés com passos suaves e silenciosos para acordar, com um leve toque no ombro, aqueles passageiros que, logo depois do farto café da manhã, haviam voltado a dormir⁴¹⁷.

O filme já havia sido anunciado pelo antigo governador do Protetorado, Albert Hahl, quando, de retorno a uma Berlim invernial, já não tão esfuziante como em anos anteriores, se junta a um grupo de resistência contra Hitler⁴¹⁸. Hahl se dedica a escrever suas memórias e cartas para personalidades da época, entre elas o filósofo Edmund Husserl. Nelas, ele explica que “nós, homens, viveríamos em uma espécie de filme de cinema ou uma peça de teatro altamente complexos, mas não teríamos a menor noção do fato, pois a ilusão é encenada com perfeição pelo diretor”⁴¹⁹. Assim, o coco, cujo óleo Engelhardt pretendia enlatar e que seria sua redenção, acaba significando sua destruição, e, como uma metáfora, a história de sua derrocada se transforma em filme, ou seja, em acontecimentos enlatados.

Kracht assume, em uma entrevista a Denis Scheck, no programa *Druckfrisch* (2012), veiculada no canal de televisão alemã ARD, que o que o interessa na temática em torno de Engelhardt é “o panorama geral. [...] A Oceania, a região do Pacífico e, naturalmente, também o mar e a areia”⁴²⁰, e que tanto Engelhardt quanto Hitler “se inspiram no panorama esotérico dessa época como um todo”⁴²¹. August Engelhardt, portanto, representa o panorama da época, apesar de todos os fatos estarem levemente deslocados (*verschoben*) e a cronologia dos eventos citados no texto ser inexata, como mostra Johannes Birgfeld (2012, p. 469).

Além de todos os aspectos abordados até aqui, *Imperium* pode ser visto, também, como uma leitura interessante sobre a aventura colonial da Alemanha, iniciada em 1884, pelo imperador Guilherme I. Seu sucessor, Guilherme II, que subiu ao trono em 1888, era

⁴¹⁷ Die Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag, und ein dunkelhäutiger Statist (der im Film nicht wieder auftaucht) schreitet sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (KRACHT, 2013b, p. 242).

⁴¹⁸ MAIER, 2013.

⁴¹⁹ [...] wir Menschen würden in einer Art hochkomplexem Kinofilm oder Theaterstück leben, aber nichts davon ahnen, da die Illusion vom Regisseur so perfekt inszeniert sei. (KRACHT, 2013b, p. 237).

⁴²⁰ CK: [...] das Gesamtpanorama [...] die Südsee, der Pazifische Raum und, äh, und natürlich auch das Meer und der Sand. (DRUCKFRISCH - ARD, 26.03.2012).

⁴²¹ [Engelhardt und Hitler] aus dem esoterischen Gesamtpanorama dieser Zeit schöpfen. (KRACHT, 2012).

favorável à sua expansão, cogitando, inclusive, formar um “império mundial”⁴²². As colônias alemãs acabaram em 1918, ao final da Primeira Guerra Mundial, e representam um episódio pouco conhecido da história do país. Via de regra, de um império se esperava poder, fama e riqueza nacional, e as colônias eram símbolo de prestígio nacional e internacional⁴²³, mas, tanto na África quanto no Pacífico Sul, as colônias alemãs eram áreas que haviam sobrado da divisão de territórios entre as outras potências coloniais europeias, especialmente a França e a Inglaterra, e apresentaram resultados econômicos insignificantes.

Mesmo que política e economicamente as colônias alemãs não tenham tido grande relevância, literariamente Christian Kracht agora lhes dá destaque, inserindo-as no contexto alemão do início do século XX. Apesar de as intenções civilizatórias dos nativos não terem sido, primordialmente, o objetivo da política colonial alemã, para essas populações as consequências e os efeitos colaterais de poder e influência do colonizador foram evidentes, com a absorção por essas sociedades de elementos da civilização europeia⁴²⁴. Chegando pela primeira vez em sua ilha Kabakon, Engelhardt se põe de joelhos na praia, imaginando que aos nativos ele devesse parecer “um piedoso homem da Igreja, que rezasse ali em frente deles, enquanto a nós, civilizados, talvez lembrasse uma representação da chegada do conquistador Hernán Cortés à praia virgem de San José de Ulúa, embora pintado, caso isso, afinal, seja possível”⁴²⁵. Mais tarde, em meio a gargalhadas dos moradores da ilha que recém estão deixando de ser antropófagos, Engelhardt, na tentativa de tirar da mão da mulher o caco de vidro com que haviam matado o porco, “escorregou junto a um pedaço de intestino e caiu de barriga na poça de sangue cheia de areia”⁴²⁶. Essas cenas se tornam ainda mais cômicas pela mistura da religião, da brincadeira canibal e da comédia vulgar, expressas no estilo pomposo e irônico de escrita de Kracht.

As Missões tiveram grande influência na transmissão da cultura europeia para os povos das colônias e sua contribuição para a dominação dos povos nativos pela metrópole é tematizada em *Imperium*, às vezes, de forma velada e, outras, de forma explícita. Apesar de serem representantes culturais do “homem branco”, para grande parte dos missionários os povos colonizados não deveriam ser apartados ou eliminados, mas sua identidade deveria ser

⁴²² ZELLER, 2008, p. 238-43.

⁴²³ STRANDMANN, 2009, p. 10.

⁴²⁴ HEMPENSTALL, 1982, p. 234.

⁴²⁵ [...] ein frommer Gottesmann, der dort vor ihnen betete, während es uns Zivilisierte vielleicht an eine Darstellung der Landung des Konquistadoren Hernán Cortés am jungfräulichen Strande von San Juan de Ulúa erinnert, allerdings gemalt, falls dies denn möglich wäre. (KRACHT, 2013b, p. 66).

⁴²⁶ [...] rutschte er bei einem Stück Darm aus und fiel bäuchlings in die sandige Blutlache. (KRACHT, 2013b, p. 71).

protegida⁴²⁷. Essa convivência forçada levou a um sincretismo religioso entre as crenças desses povos e o cristianismo:

A este fetiche, que lhe havia sido entregue festivamente por uma representação de trabalhadores em uma pequena cerimônia, faltava uma orelha, de forma semelhante como ao diretor do hotel, Hellwig — o resultado de uma amputação, que há mais de vinte anos havia sido realizada por um missionário embriagado, na tentativa desesperada de aproximar os ilhéus do arquipélago de Neulauenburg da fé católica, destruindo seus ídolos com um machado. O mesmo padre foi reencontrado, mal havia se refeito de sua embriaguez, assassinado com o próprio machado, sendo depois suspenso em uma árvore para sangrar e a seguir cortado em pequenas porções sobre uma pedra cerimonial, das quais aquelas especialmente escolhidas foram servidas ao antigo dono da imagem, um chefe tribal influente, defumadas e enroladas em folhas de pândano⁴²⁸.

As Missões, portanto, tinham funções paralelas à administração colonial, contribuindo para fornecer uma estrutura ideológica como suporte para o poder dos brancos e como justificativa de determinadas medidas do governo. Além de atingir objetivos religiosos, havia o desejo de participar da educação dos nativos, tendo em vista especialmente “educar a população para o trabalho”, cabendo a elas papel de destaque na história do Imperialismo alemão⁴²⁹. Nesse encontro entre a cultura nativa e a civilização europeia, o aprendizado da língua pelos nativos ocupava papel preponderante:

Makeli, cujos conhecimentos de Alemão faziam progressos incomuns (todas as noites Engelhardt agora lia para ele do *Lenz*, de Büchner, depois do *Grünem Heinrich*, de Keller), relatou a eles que o chefe tribal havia ordenado lá no seu povoado que se construísse para ele um piano de rafia em tamanho original, e que ele mesmo havia começado, na praça central, sob o estrelado céu noturno e acompanhado da melodia de centenas de cigarras, a imitar de forma teatral os movimentos das mãos de Lützow no teclado (que havia sido pintado com pedaços de carvão e pasta de calcário, intercalando o preto e o branco), enquanto, empolgado, cantava de forma bastante melodiosa e, ao mesmo tempo, improvisada⁴³⁰.

⁴²⁷ BADE, 1982, p. 18.

⁴²⁸ Diesem Fetisch, den ihm eine Abordnung seiner Arbeiter bei einer kleinen Zeremonie feierlich überreicht hatte, fehlte im übrigen auf ganz ähnliche Weise wie dem Hoteldirektor Hellwig ein Ohr — das Ergebnis einer Amputation, die vor gut zwanzig Jahren ein betrunkenen Missionar beim verzweifelten Versuch vorgenommen hatte, den Insulanern des Neulauenburg-Archipels den katholischen Glauben dadurch näherzubringen, daß er mittels eines Beiles ihre Idole schändete. Selbiger Padre fand sich, kaum hatte er den Rausch ausgeschlafen, von seinem eigenen Beil erschlagen wieder, hernach zum Ausbluten an einen Baum gehängt und anschließend auf einem Zeremonialstein in kleine Stücke portioniert, von denen die ausgesuchtesten dem damaligen Besitzer der Figur, einem einflußreichen Häuptling, gedämpft und in Pandanusblätter gewickelt, serviert wurden. (KRACHT, 2013b, p. 120-1).

⁴²⁹ STRANDMANN, 2009, p. 241-242.

⁴³⁰ Makeli, dessen Deutschkenntnisse ungewöhnliche Fortschritte machten (Engelhardt las nun allabendlich aus Büchners *Lenz* vor, hernach aus Kellers *Grünem Heinrich*), berichtete ihnen, der Häuptling habe drüben in

Segundo Edward Said (2011, p. 39), “num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros”, e o termo empregado para designar “a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o ‘colonialismo’, sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes”⁴³¹. No romance de Kracht, o próprio governador da colônia resume as funções da seguinte maneira:

Mas apesar de tudo e no final das contas essa era uma colônia. E o conceito de colônia contém afinal os termos *plantar, cultivar, ocupar, urbanizar, tornar produtivo*, sim, *tornar útil*. Essas seriam as ordens com as quais ele trabalha. Seu posto, que em primeira instância lhe é outorgado para representar os interesses do povo alemão, o autoriza a exercer poder legal e racional a fim de manter a colônia⁴³².

As interpretações sobre o colonialismo, atualmente, são bastante contraditórias. Críticos do colonialismo veem nele derrotas e domínio político injusto, exploração econômica, perda dos direitos sociais dos nativos e imposição cultural de parte do colonizador. Segundo Edward Said, “o principal objeto da disputa no imperialismo é, evidentemente a terra”⁴³³, enfatizando que a cultura é a fonte de identidade de um povo. Nesse sentido, “Slütter se admira com o jovem Makeli, que se tornou tão alemão a ponto de julgar sua raça como o faria um funcionário colonial”⁴³⁴. Assim, o romance sobre August Engelhardt possibilita visualizar um amplo panorama da época colonial alemã, sobre um episódio tão obscuro quanto estranho, especialmente porque perspectivas completamente diferentes são colocadas lado a lado, sem determinar previamente formas de leitura ou interpretações ideológicas. É possível criticar no romance que a problemática do imperialismo e do racismo seja menosprezada, já que o autor

seinem Dorf angeordnet, ihm ein Klavier aus Bast in Originalgröße nachzubauen, und er habe daselbst auf dem Dorfplatz, unter dem nächtlichen Sternenhimmel und dem begleitenden Gesumme Hunderter Zikaden, begonnen, die Lützowschen Handbewegungen auf der Tastatur (die man mit Kohlestückchen und Kalkpaste abwechselnd schwarz und weiß bemalt hatte) theatralisch nachzuahmen und dabei inbrünstig, durchaus melodiös und gleichsam gänzlich improvisiert zu singen. (KRACHT, 2013b, p. 158, grifo do autor).

⁴³¹ SAID, 2011, p. 41. Pelas suas características, portanto, as chamadas “colônias” no Rio Grande do Sul, de Santa Catarina e outros lugares do Brasil ou do Paraguai, por exemplo, não se inseriam na política “colonial” oficial do Império e são, nesse sentido, equivocadamente denominadas “colônias”.

⁴³² Aber nichtsdestotrotz und schlußendlich sei dies eine Kolonie. Und der Koloniebegriff beinhalte nun einmal die Termini *anpflanzen, bearbeiten, besiedeln, erschließen, ertragreich machen, ja, nutzbar machen*. Das seien die Ordnungen, mit denen er arbeite. Sein Amt, welches ihm zuvorderst die Interessen des deutschen Volkes zu vertreten auftrage, befähige ihn zur Ausübung gesetzlicher, vernunftvoller Macht, um die Kolonie zu erhalten. (KRACHT, 2013b, p. 205, grifo do autor).

⁴³³ SAID, 2011, p. 11.

⁴³⁴ Slütter wundert sich über den jungen Makeli, der so sehr zum Deutschen geworden ist, daß er seine Rasse so ähnlich beurteilt, wie es ein Kolonialbeamter täte. (KRACHT, 2013b, p. 222).

não deixa claro se tudo é intencional e se tudo é apenas uma ironia, criando espaço para interpretações controversas. O interesse de Christian Kracht por sistemas totalitários ou as descrições de situações de violência sem demonstrar nenhuma empatia, de certa maneira, justificam algumas afirmações de Diez, como foi demonstrado anteriormente. Se o romance busca provocar a reflexão do leitor ou se serve apenas como bom entretenimento, fica em aberto, como tantos outros questionamentos, seja em relação ao conjunto da obra de Christian Kracht, seja especificamente em relação a *Imperium*.

6.2 IMPERIUM COMO CONTINUAÇÃO DO TRÍPTICO

Depois da publicação dos três romances que compõem o *Tríptico*, *Faserland*, 1979 e *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, Christian Kracht encerra uma etapa. A possibilidade de ler *Imperium* como continuação dos três romances se justifica pelas semelhanças e continuidades que analisaremos a seguir, embora neste romance existam diferenças no estilo narrativo e outras características dissonantes em relação às obras que o precedem, além de não haver autorreferências a Kracht. Considerando a discussão em torno do nome e da obra de Christian Kracht, em relação a *Imperium*, a questão que se coloca é de que forma este romance se insere no conjunto da obra e como a autoencenação, sua imagem de provocador e dândi pós-moderno são responsáveis pela polêmica a ele relacionada. O autor, que nos seus textos anteriores desenhou cenários sombrios de totalitarismo e de decadência, em um jogo que oscila entre desilusão política e recomeços, agora escreve uma história, na qual são apresentados, além de inúmeros personagens da crônica colonial alemã, figuras de histórias em quadrinhos. Kracht modifica e distorce fatos contidos em fontes, tanto históricas quanto ficcionais, e a época colonial da Alemanha é tratada como uma história imperialista encenada. Segundo Denis Scheck, que entrevistou Kracht logo após o lançamento da obra, no inverno de 2012, *Imperium* é o romance mais interessante e o mais prazeroso do autor: “Um livro que, com mão incrivelmente leve, domina um conteúdo que pesa toneladas”⁴³⁵.

Nos três romances iniciais de Kracht, encontramos referências intertextuais que se entrecruzam, e que, eventualmente, produzem efeitos engraçados e irônicos, além de termos narradores em primeira pessoa que estão constantemente em fuga das convenções, cansados da sociedade e da cultura em que estão inseridos e que “nas últimas páginas desaparecem em

⁴³⁵ Ein Buch, das mit unglaublich leichter Hand tonnenschwere Stoffmassen bewältigt. (DRUCKFRISCH - ARD, 26.03.2012).

um destino incerto”⁴³⁶. Verificamos que todos os protagonistas de Kracht, a rigor, são anti-heróis e que todos se encontram constantemente em viagens. Além disso, os protagonistas de Kracht são principalmente homens com dificuldades de relacionamento, muitos deles com tendências homo ou bissexuais. O narrador um pouco ingênuo e fútil, dominado por uma dor existencial e por um vazio existencial, que, em *Faserland*, circula pelas festas e se esvanece no meio Lago de Zurique; em *1979*, atravessa o Irã e a China, para ter seu corpo dividido ao meio e destruído no campo chinês; em *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, cruza uma Suíça comunista fictícia e vai ao encontro de seu futuro incerto nos povoados africanos, agora deu lugar a um narrador em terceira pessoa, que, com um discurso indireto mantido, praticamente, do início ao fim, acompanha o personagem August Engelhardt, o objeto do romance. Como nos romances que formam o *Tríptico*, em *Imperium* temos um viajante, August Engelhardt, no centro dos acontecimentos. Igualmente, a história do herói de *Imperium* é uma história de derrocada, que transcorre paralela à vida morbidamente decadente de Herbertshöhe, na qual o tédio é enfrentado com frivolidades e bebida alcoólica. Mas *Imperium* narra não só o desaparecimento de um personagem, que se perde nas suas utopias, mas de um império destruído pela guerra, e a conseqüente supremacia de outro. Kämmerlings (2012) vê a continuidade de personagens de forma irônica:

Engelhardt é, antes de mais nada, um parente daqueles narradores de seus primeiros livros, cansados da sociedade, inimigos da humanidade, que sofrem com a própria consciência. O excêntrico é o irmão do dândi, que realizou a despedida das convenções, ainda no âmbito da cultura desprezada. Agora, temos o traje de Adão ao invés do casaco Barbour, coco ao invés de cocaína⁴³⁷.

Já no início do romance, em um discurso marcado pelo colonialismo e pela ironia, encontramos August Engelhardt viajando a bordo do navio Prinz Waldemar, em companhia de fazendeiros grosseiros e vulgares, que se encontram no “zênite mundial” de sua influência e sonham com “meninas negras marrom-escuras com os seios descobertos”⁴³⁸. Vestindo ternos brancos encardidos, eles haviam sido anunciados em *Faserland*, assim como a Alemanha imperialista:

⁴³⁶ [...] auf den letzten Seiten in ein ungewisses Schicksal verschwindet. (BIRGFELD, 2012, p. 466).

⁴³⁷ [Sein] Engelhardt ist vielmehr ein Verwandter der gesellschaftsmüden, menschenfeindlichen, am eigenen Bewusstsein leidenden Erzähler seiner ersten Bücher. Der Exzentriker ist der Bruder des Dandys, der den Abschied von der Konvention noch im Rahmen der verachteten Kultur vollzog. Jetzt heißt es Adamskostüm statt Barbourjacke, Kokos statt Koks. (KÄMMERLINGS, 2012).

⁴³⁸ [...] borstige, vulgäre; Welt-Zenit; barbusigen dunkelbraunen Negermädchen. (KRACHT, 2013b, p. 12-3).

A espreguiçadeira para fumar ópio chinesa, conta Rollo, é de Chiang Dao, que antigamente se chamava Tschingdau, e pertencia à Alemanha. Seu bisavô era um alto funcionário da administração local, e antes ele esteve em umas ilhas do Pacífico, que também eram alemãs. Ilhas Bismarck, elas se chamavam, acredito eu. Pois então, essa espreguiçadeira, nela também já esteve deitado o bisavô de Rollo, e eu fico pensando como terá sido sua aparência, e se ele usava um terno branco todos os dias, e em quantas vezes o homem tinha que trocar sua camisa por dia, por causa do calor⁴³⁹.

Na obra de Kracht, o Oriente e as ilhas da Oceania podem ser considerados como uma projeção das fantasias europeias do paraíso, e Engelhardt foi considerado “o primeiro hippie alemão”⁴⁴⁰. Em diferentes contextos, Kracht se expressa de maneira pejorativa sobre os hippies, que, com seu modo de vida inusitado e sua rebeldia, foram transgressores e criativos, mas acabaram sendo vistos como símbolos de decadência. Já no romance de estreia, eles transmitem certo tédio com o estilo de vida que levam: “Rollo estudou em uma escola Waldorf ao lado do Lago de Constança. Seus pais são um tanto quanto hippies. Isso acontece com pessoas bem ricas, quando elas se prestam para serem hippies”⁴⁴¹.

Na mesma linha de crítica aos valores da sociedade em que vivem, mas de forma irônica, Govindarajan é introduzido na narrativa de *Imperium*. August Engelhardt conheceu o falso guru, em um trem no Ceilão, a caminho da antiga cidade real Kandy⁴⁴². Depois de enganá-lo e roubar-lhe seu dinheiro, Govindarajan foge. Anos mais tarde, eles se reencontram nas Ilhas Fidji, onde, para iludir seus “seguidores”, o guru alega não necessitar de alimentos, nutrindo-se apenas da luz do sol. Esse personagem, igualmente, lembra uma figura de *Faserland*:

O pai de Rollo é o sócio majoritário de um Aschram do Sul da Índia, perto de Bangalore. Sócio majoritário, porque ele subvenciona o guru e as instalações Aschram de lá com bastante dinheiro, com quase 500 000 marcos por ano. E porque ele já faz isso há uns 20 anos, esse Aschram não precisa se preocupar nem um pouco com dinheiro⁴⁴³.

⁴³⁹ Die chinesische Opiumliege, so erzählt Rollo, ist aus Tsing Tao, das früher Tschingdau hieß und zu Deutschland gehörte. Sein Urgroßvater war ein hoher Beamter in der dortigen Administration, und vorher war er auf irgendwelchen Inseln im Pazifik, die auch einmal deutsch waren. Bismarckinseln hießen die, glaube ich. Na ja, und diese Liege, da hat eben schon Rollos Großvater drauf gelegen, und ich denke daran, wie er wohl aussah, und ob er jeden Tag einen weißen Anzug getragen haben mag, und daran, wie oft am Tag der Mann sein Hemd wechseln mußte, wegen der Hitze. (KRACHT, 2013a, p. 117).

⁴⁴⁰ [Als] den ersten deutschen Hippie. Assim denominado pelo professor da Universidade de Bayreuth Hermann Hiery. (Apud HORSTEN, sem data).

⁴⁴¹ Rollo war am Bodensee auf der Waldorfschule. Seine Eltern sind nämlich ziemliche Hippies. (KRACHT, 2013a, p. 121). Em *Der gelbe Bleistift*, Kracht refere-se a eles como o ‘hippie-dândi’ (*Hippie-Dandy*) e o ‘vagabundo-dândi’ (*Penner-Dandy*, KRACHT, 2012a, p. 92).

⁴⁴² KRACHT, 2013b, p. 36; 132.

⁴⁴³ Rollos Vater ist das Hauptmitglied des Südindischen Aschrams in der Nähe von Bangalore. Hauptmitglied deshalb, weil er den dortigen Guru und die Aschram-Anlage mit ziemlich viel Geld unterstützt, mit fast 500 000

Em sua ilha, Kabakon, August Engelhardt sofre um revés atrás do outro: de vegetariano se torna canibal, de humanista se transforma em antissemita, de senhor de sua ilha passa a ser sua vítima. A decadência física e psicológica de Engelhardt está emoldurada pela temática do nojo, que já aparece em *Faserland* na enumeração dos excrementos, que retorna em *1979*, através do personagem Christopher, com secreções nas pernas, e no campo de trabalhos chinês, com a criação das larvas para o consumo humano. Ele está, também, em *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, na presença do sebo humano no travesseiro, e retorna em *Imperium*, nas pernas feridas do personagem August Engelhardt, que, como as de Christopher, liberam secreções “nojentas”. Engelhardt passa por uma situação constrangedora quando, em visita ao governador do Protetorado, de sua “orelha pingava morno, depois descia um pequeno arroiozinho quente, ele virou a cabeça para o lado, para verificar o que lhe corria tão subitamente sobre o ombro, sua túnica logo estava toda manchada de amarelo da cera do ouvido, que havia se soltado fluidamente”⁴⁴⁴. Igualmente a ingestão indireta dos excrementos, que acontece pelas larvas criadas pelos prisioneiros do campo chinês de *1979*, retorna em *Imperium* através de uma referência a Nietzsche, que teria, “perto de seu fim, depois de sua crise em Turim, comido seus próprios excrementos, que seria o grande círculo, a faixa de Möbius, a roda de fogo, a kalachakra — só que Nietzsche, em sua confusão mental não pôde pensar a coisa até o final, ele não teve que viver nunca essa fome ininterrupta”⁴⁴⁵. Em *Imperium*, temos, ainda, o retorno da repulsa ao leite, quando Engelhardt, “depois de negar, com gesto enojado, o leite de vaca fresco que o médico que viajava no trem havia lhe alcançado para auxiliá-lo, entregou-lhe para beber uma caneca de suco de maçã escuro”⁴⁴⁶, que já havia aparecido em *1979*.

Se, em *1979*, o narrador afirma não haver chegado ao ponto de ter “consumido carne humana”⁴⁴⁷, durante uma conversa com Aueckens, Engelhardt “havia tentado retirar um pouco de casquinha de sua coxa e secretamente empurrar para dentro da boca (uma infecção

Mark im Jahr. Und weil er das schon seit fast zwanzig Jahren macht, braucht sich dieser Aschram überhaupt keine Geldsorgen zu machen. (KRACHT, 2013a, p. 122).

⁴⁴⁴ [Aus Engelhardts] Ohr tropfte es derweil warm, dann träufelte ein kleines heißes Bächlein herab, er drehte den Kopf zur Seite, um nachzusehen, was ihm da so unvermittelt auf die Schulter rann, sein Gewand war mit einem Mal ganz gelb befleckt von einer Ladung Ohrenschmalz, die sich fließend gelöst hatte. (KRACHT, 2013b, p. 171-2).

⁴⁴⁵ [Auch Nietzsche habe] gegen Ende, nach dem Zusammenbruch in Turin, seine eigenen Ausscheidungen gegessen, es sei der große Kreis, das Möbiusband, das Feuerrad, die Kalachakra — nur habe Nietzsche in seiner Umnachtung die Sache nicht zu Ende denken können, er habe niemals diesen Jahre andauernden Hunger erleben müssen. (KRACHT, 2013b, p. 221).

⁴⁴⁶ [...] nachdem er mit angewiderter Geste die frische Kuhmilch verweigert, die ihm der mitreisende Arzt fürsorglich gereicht, ihm einen Schoppen naturtrüben Apfelsaft zu trinken gegeben. (KRACHT, 2013b, p. 89).

⁴⁴⁷ Ich habe nie Menschenfleisch gegessen. (KRACHT, 2012b, p. 183).

que começava? Ou será que ele havia se cortado em algum lugar?)”⁴⁴⁸. Como visto anteriormente neste trabalho, há uma alusão ao canibalismo, que já se insinua no costume de colocar o dedo na boca, que Engelhardt trazia da infância: “Este se coçava pensativamente nas feridas, agora abertas, de sua coxa e então empurrou o dedo na boca”⁴⁴⁹. O protagonista, por se alimentar somente de coco, acaba consumindo seu próprio dedo para suprir suas necessidades de proteína: “E Engelhardt pega a tigela de coco, na qual ele conservou seu polegar, afasta cuidadosamente o sal do pedaço cortado e morde, triturando o osso com os dentes”⁴⁵⁰. E não se limitou ao dedo:

Enquanto Engelhardt rapidamente ainda atacava com a tesoura o dedo do meio do pé esquerdo (suas unhas ele roía, e esta era, às vezes, a única proteína animal que ele ingeria, e nós não teríamos problema em perdoar-lhe essa pequena forma de autoantropofagia e, principalmente, não citá-la, se não fosse por ela ser expressão precoce de certa simbologia)”⁴⁵¹.

Como nos romances do *Tríptico*, observamos que, também em *Imperium*, Christian Kracht se refere diretamente à questão do uso da língua alemã. Aqui, o autor faz menção à hipercorreção e ao uso afetado da língua alemã, seja referindo-se à Madame Forsyth, que, apesar de mestiça (*Halbblut*), utilizava o idioma de forma exageradamente precisa, ou a Makeli, que falava alemão com fluência⁴⁵². Por outro lado, nas vezes em que o próprio narrador torna-se personagem, ele se expressa através de uma voz que nem sempre tem uma visão clara dos acontecimentos, como nos exemplos: “O velho século se inclina incrivelmente rápido para seu final (eventualmente o novo século já começou)” ou quando informa que o narrador se infectou de lepra, mas que “na verdade, nosso amigo, naturalmente, já se infectara

⁴⁴⁸ [...] hatte Engelhardt versucht, etwas Schorf von seinem Schienbein zu pulen und heimlich in den Mund zu schieben (eine beginnende Infektion? Hatte er sich gar irgendwo geschnitten?) (KRACHT, 2013b, p. 127).

⁴⁴⁹ Dieser kratzte sich nachdenklich an einer der inzwischen offenen Wunden an seinem Schienbein und schob den Daumen in den Mund. (KRACHT, 2013b, p. 166).

⁴⁵⁰ Und Engelhardt greift zur Kokosschale, darin er seinen Daumen verwahrt hat, entfernt sorgfältig das Salz von dem abgetrennten Stück und beißt hinein, den Knochen mit den Zähnen zerknackend. (KRACHT, 2013b, p. 221).

⁴⁵¹ Während sich Engelhardt mit der Schere schnell noch über den mittleren Zeh seines linken Fußes hermachte (seine Fingernägel knabberte er ab, dies war mitunter das einzige tierische Eiweiß, das er zu sich nahm, und wir würden ihm diese kleine Form der Auto-Anthropophagie ruhig nachsehen und vor allem unerwähnt lassen, wenn sie nicht eine gewisse Symbolhaftigkeit frühzeitig zum Ausdruck brächte. (KRACHT, 2013b, p. 151). Segundo Johannes Birgfeld (2012, p. 465, nota de rodapé), o significado do nojento nos romances de Kracht, como meio de distanciamento do leitor dos personagens e com isso funcionando como instrumento de direcionamento da recepção, foi pouco tematizado nos estudos do processo narrativo dos romances do autor. Ademais, Birgfeld, apoiado em Winfried Menninghaus, observa que a vivência do nojo seria uma metáfora para uma proximidade que não é desejada, e por isso é afastada, como contraponto ao sentimento do amor, do desejo e do apetite, como proximidades desejadas. O nojo seria, destarte, uma forma de distanciamento dos leitores dos personagens, como uma forma de negação de sua presença.

⁴⁵² KRACHT, 2013b, p. 57; 158.

há anos”⁴⁵³. Engelhardt, voltando a Kabakon após um curto afastamento, se sentia desorientado, pois a capital havia mudado de lugar, de Herbertshöhe para Rabaul. Na nova cidade, apesar de ter sido construída reproduzindo a anterior, as pessoas, “ao invés de irem para a esquerda para chegarem a Chinatown, agora tinham que ir para a direita, e se sentia a falta de árvores, que antes existiam em determinados lugares, sim, era desorientador, para além de todas as medidas”⁴⁵⁴. Nesse caso, a imprecisão pode ser atribuída à confusão mental que acomete Engelhardt, causada pelo isolamento e pela desnutrição.

Quando Nagel, um amigo de Engelhardt, tem vontade de fugir da Alemanha, onde se sente deprimido, a ponto de duvidar de si mesmo, ele expressa sua rebeldia por meio do uso particular da língua. Ele se propõe a “seguir escrevendo com letra minúscula, a abster-se definitivamente da escrita maiúscula e minúscula, a escrever tudo sempre em minúsculas, assim: gustav nagel. Essa deverá ser sua revolução”⁴⁵⁵. Para Joe Kroll, “o método Kracht”, atribuído ao autor por Georg Diez, se expressa através da linguagem, com a produção de um “véu de névoa”⁴⁵⁶, em que nem sempre o leitor identifica se se trata de erros grosseiros ou de efeitos de estranhamento introduzidos conscientemente. No próprio romance, sugere-se que o ponto de vista determina como a realidade será percebida: “Assim a posse da ilha Kabakon parecia bem diferente para nosso amigo, conforme o ponto de vista do qual se observava o cenário, e quem se era realmente”⁴⁵⁷.

Muitas vezes, o tom supostamente rebuscado que Kracht utiliza em *Imperium* apenas consiste em uma sequência de clichês e ditados arcaicos. Helge Malchow descreve o romance como

uma construção altamente sutil, artística e também artificial, é um mundo feito de linguagem. Isso se refere primeiramente ao próprio narrador, que ora fala como numa paródia igual a Thomas Mann ou Heinrich von Kleist [...] Ora flutua acima dos acontecimentos, acelera ou desacelera e comenta os fatos, ora se encontra — quase — dentro da cabeça dos personagens, não apenas do protagonista historicamente real August Engelhardt, mas também na cabeça daqueles que cruzam o caminho deste excêntrico na cidadezinha

⁴⁵³ Das alte Jahrhundert neigt sich unwirklich rasch seinem Ende zu (eventuell hat das neue Jahrhundert auch schon begonnen). (KRACHT, 2013b, p. 77). In Wahrheit hat sich unser Freund natürlich schon Jahre zuvor infiziert. (KRACHT, 2013b, p. 190).

⁴⁵⁴ [...] nun links hinunter zur Chinatown zu gehen, anstatt rechts, und man vermifste Bäume, die vormalig an bestimmten Stellen gestanden hatten, ja es war über alle Maßen desorientierend. (KRACHT, 2013b, p. 137-8).

⁴⁵⁵ [...] fortan seinen Namen klein schreiben, überhaupt auf Groß- und Kleinschreibung verzichten, alles immer klein schreiben, so: gustaf nagel. Das soll seine Revolution sein. (KRACHT, 2013b, p. 82-3).

⁴⁵⁶ Nebelschleier. (KROLL, 2013, p. 104).

⁴⁵⁷ So sah die Besitznahme der Insel Kabakon durch unseren Freund ganz unterschiedlich aus, je nachdem von welcher Warte aus man das Szenario betrachtete und wer man tatsächlich war. (KRACHT, 2013b, p. 66).

colonial alemã Herbertshöhe no Pacífico Sul, afetados por desconfiança, desprezo ou até simpatia⁴⁵⁸.

Paralelamente à incorporação de um estilo pomposo, encontramos algumas quebras, como as cenas dramáticas contadas em estilo informal, e o emprego de vocabulário não idiomático, ou seja, expressões como “sem cerimônia” (*zeremonienlos*, p. 130), uma palavra, provavelmente, proveniente do inglês “*unceremonious*”, que eventualmente soa como uma tradução desajeitada. O colega Joachim Bessing acredita que Christian Kracht se refugia em “esteticismos e palavras vazias de conteúdo como o abominável ‘excelente’ (*ausgezeichnet*), porque (ele) não quer dizer mais nada sobre nada, porque (para ele) tudo é muito vergonhoso, porque tudo já foi dito”⁴⁵⁹. Assim, a inovação, a “criatividade”, como sintoma de algo novo, tão central para a encenação biográfica como para a produção artística, na atualidade, viria acompanhada da ideia de que no futuro, pelo menos no que tange às artes, pode-se criar algo novo apenas de forma condicionada.

Nesse sentido, ao receber, em 2013, o prêmio *Wilhelm-Raabe*, o autor descreveu, em sua fala de agradecimento, as técnicas que emprega para escrever seus textos: os autores a que ele se reporta em suas obras seriam incorporados como se ele, Kracht, fizesse um bolo com os mesmos ingredientes, mas cuja crosta parecesse sempre nova. O autor menciona, ainda, o medo de que seja revelada toda a mentira e os empréstimos de sua literatura, apontando-o como impostor. Ele tem consciência de que nada mais pode surpreendê-lo e tudo o que se apresenta é *remade*, reprisado, requentado: “Se os senhores — portanto nós, leitores — soubessem que tudo em mim é sempre emprestado, feito sob influência, apropriado, roubado, copiado, escrito em reverência a [...], os senhores me diriam: ‘Ah, Christian Kracht, toda literatura é tomada de empréstimo!’”⁴⁶⁰.

A postura irônica de Kracht, citada com frequência na análise de sua literatura e de sua encenação, traz consigo o perigo de que nada do que ele diz seja levado a sério, afinal, tudo

⁴⁵⁸ (Das hier) ist eine höchst raffinierte künstlerische und das heißt auch künstliche Konstruktion, eine Welt aus Sprache. Das betrifft zuvorderst den Erzähler selbst, der mal wie eine Parodie auf Thomas Mann oder Heinrich von Kleist [...] Mal schwebt er über dem Geschehen, beschleunigt oder verlangsamt es und kommentiert, mal sitzt er — fast — im Kopf seiner Figuren, nicht nur in dem des historisch tatsächlich verbürgten Protagonisten August Engelhardt, sondern auch im Kopf derer, die dem Aussteiger dort in dem deutschen Kolonialstädtchen Herbertshöhe in der Südsee mit Misstrauen, Herablassung oder auch Sympathie begegnen. (MALCHOW, 2013, p. 58).

⁴⁵⁹ [...] in Ästhetizismen und aussagslose Worte wie dieses bescheuerte ‘ausgezeichnet’, weil (du) zu gar nichts etwas sagen willst, weil (dir) alles zu peinlich ist, weil alles schon gesagt ist. (BESSING *et al.*, 2009, p. 181).

⁴⁶⁰ Wenn Sie — also wir Leser — wüssten, dass bei mir alles immer geborgt ist, appropriiert, beeinflusst, gestohlen, kopiert, verneigt vor... Sie würden mir sagen: ‘Ach, Christian Kracht, alle Dichtung ist doch übernommen!’. (Apud WINKELS, 2013, p. 16). Embora alegasse não dar valor a honrarias, os amigos de Christian Kracht sabiam que ele esperava já há alguns anos ganhar algum prêmio literário relevante. (NIERMANN, 2009, p. 182).

pode ser lido como ironia, o que faz com que os textos corram o risco de se tornarem vazios e desinteressantes do ponto de vista literário. Jedediah Purdy, em *A miséria da ironia (Das Elend der Ironie, 2002)*, caracteriza a ironia como “um distanciamento malicioso, que evita levar algo ou alguém a sério”⁴⁶¹, que seria uma maneira de se manter longe de todas as coisas reais e de se evitar a confrontação com o mundo à volta. Nessa mesma linha, Matthias Kalle (2016) afirma que a ironia é uma postura ou uma maneira de aliviar o peso da realidade opressora e sugere que, embora não se comprometa com qualquer posicionamento claro, a ironia deve ser levada a sério.

Purdy (2002, p. 47) observa que a ironia expõe a resistência do irônico a se deixar dominar pela desilusão por não haver nada que ainda possa empolgá-lo, movê-lo, entusiasmá-lo ou chocá-lo. Nos anos 1990, o cantor pop Jarvis Cocker postulava o fim da ironia, através do slogan “*Irony is over — bye, bye!*”. Christian Kracht tornou esse slogan popular, ao citá-lo na capa do volume *Mesopotamia (2001)*⁴⁶². A edição original dessa coletânea traz o subtítulo *História séria no final do milênio (Ernste Geschichte am Ende des Jahrtausends)* e na quarta capa encontramos impressa, não apenas a citação, mas também textos, que poderiam ser lidos como comentários irônicos, paradoxalmente, sobre o fim da ironia.

Ainda segundo Jedediah Purdy, com frequência, profissionais das mídias e da escrita são desafiados a vencer a dificuldade que significa atribuir um sentido maior a fatos simplesmente banais da vida diária, que não merecem maior atenção ou registro. Esse desafio leva autores a criarem imagens como forma de transgressão: como tomada de consciência para chocar e provocar o leitor, empregando, em todos os sentidos, aquilo que se opõe ao gosto, como o feio em oposição ao belo esperado. Purdy acredita que encontramos mais facilmente essa forma de expressão, ou uma alternância entre ironia e seriedade, “em pessoas jovens que conhecem as mídias. Quanto mais tempo se frequentou o colégio e quanto mais cara foi a escola, tão maior é a tendência à ironia”⁴⁶³, que não seria mais do que uma tentativa de fuga da banalidade inescapável, de um mundo no qual somos apenas peças substituíveis de uma fantasia alheia, irreal e que não deveria ser verdadeiramente levada a sério. Moritz Baßler e Heinz Drügh (2017, p. 9) desaprovam a postura da crítica literária que, ao desconsiderar a atualidade da estética de Kracht, com a inclusão do mercado e das mídias,

⁴⁶¹ [Die zeitgenössische Einstellung] einer hämischen Distanziertheit, die es vermeidet, irgendetwas oder irgendjemanden ernst zu nehmen.” (PURDY, 2002, p. 206).

⁴⁶² KALLE, 2016.

⁴⁶³ [Am ausgeprägtesten ist sie] bei mediengewieften jungen Leuten. Je länger man zur Schule gegangen ist und je teurer die Schule war, desto größer ist die Neigung zur Ironie. (PURDY, 2002, p. 23).

classifica tudo o que não corresponde aos conceitos tradicionais como ironia, o que seria um equívoco, pois a ironia, na prosa de Kracht, desde o início, se mostraria indeterminada.

Sem dúvida, a abrangência retórica da ironia é ampla e controvertida. Ela pode ser lida, também, “como uma forma de falar que é semelhante a outros atos de fala autorreferenciais, como, por exemplo, a citação”⁴⁶⁴, presente na obra de Kracht, como ele confessou em seu agradecimento referido acima. Segundo Umberto Eco (1985, p. 10), esse procedimento não é novidade na literatura e “não se pode mais falar inocentemente” sobre este tema, afinal, todos os escritores sempre souberam que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada. Isso já sabia Homero, já sabia Anosto, para não falar de Rabelais ou de Cervantes”⁴⁶⁵. Assim, não surpreende que um aspecto importante para a apresentação pública dos autores seja a orientação em uma figura histórica. Muitos poetas alemães do passado, em busca de um exemplo, orientavam-se em Goethe, não se limitando à imitação espiritual, mas até detalhes externos, como seu estilo de escrita ou a pose, eram copiados⁴⁶⁶. Sobre suas influências literárias em *Imperium*, em entrevista para o Programa *Druckfrisch*, do canal ARD da Televisão Alemã, Christian Kracht revela, a Denis Scheck, que Erich Kästner é um autor “que eu admiro muito, e que, no romance, eu emulo, pode-se dizer isso? [...] Eu tentei escrever no estilo de Kästner”⁴⁶⁷.

Erich Kästner (1899-1974), além de reconhecido autor de obras de literatura infanto-juvenil, é um autor bastante festejado nos últimos anos, apesar de não aparecer ao lado de nomes famosos como Franz Kafka, Thomas Mann ou Robert Musil. Sua obra é considerada inovadora no que tange aos conteúdos, sendo constantes o motivo do sócia (*Doppelgänger*) e a psicanálise. Uma das estratégias estéticas utilizadas por Erich Kästner é o emprego das multimídias, o rádio, o filme e as artes plásticas, adaptando-os e incorporando-os em seus textos literários. Sven Hantschek (2014) cita igualmente estratégias como a técnica da montagem, as quebras na construção dos personagens e da dramaturgia como elementos importantes a serem considerados para a análise da obra de Erich Kästner, e que se aplicam a Christian Kracht. Hantschek destaca que

a elegância do estilo de Kästner tornou sua ‘lirica utilitária’ atemporal. Seu efeito se produz através de sua linguagem sóbria e clara, bem como pela sua rima, através de certa afinidade com a linguagem coloquial e seu gesto

⁴⁶⁴ [sie ist als eine Sprechweise lesbar], die anderen selbstreferentiellen Sprechakten, wie zum Beispiel dem Zitieren, verwandt ist. (DEGLER, 2008, p. 108).

⁴⁶⁵ ECO, 1985, p. 20.

⁴⁶⁶ GRIMM, 2005, p. 6.

⁴⁶⁷ Den ich ja sehr schätze, und den ich ja auch im Roman sehr emuliere kann man das sagen? [...] Ich habe versucht, kästnerisch zu schreiben. (DRUCKFRISCH - ARD, 26.03.2012).

autobiográfico, que sugere autenticidade, mas que é uma estratégia estética. Kästner critica e satiriza o espírito político da época, e ele cita amplamente ambivalências de sentimentos nos relacionamentos amorosos⁴⁶⁸.

Além de Erich Kästner, para *Imperium*, Thomas Mann fornece o modelo principal, tanto no estilo um tanto antiquado, como no emprego de frases longas, aparecendo, inclusive, como personagem na ficção. Mann surge como denunciante vivo, na passagem do romance em que os policiais são alertados sobre a presença de Engelhardt, nu na praia, revelando traços da cultura da época e do conservadorismo do próprio Mann. No trem, voltando a Munique, Mann percebe, “de repente, os ombros estreitos quase como de um garoto, do homem jovem que ontem estava estirado nu na areia, e ele reconhece naquele momento o motivo real por que ele registrou a ocorrência, e que toda sua vida futura será coberta por um doloroso autoengano”⁴⁶⁹, apontando para a vida dupla que se atribui a Thomas Mann.

Já na primeira página do romance, encontramos uma referência ao autor, quando, no café da manhã no navio que levava Engelhardt para a Oceania, é servida a cerveja Porter, da mesma marca daquela que animava Hans Castorp em *A montanha mágica*. Mais adiante, na passagem em que o mosquito, ao “pousar na sua nuca escanhada e penetrá-lo com uma picada catártica em *crescendo*, antes que houvesse experimentado o libertador crepúsculo dos deuses da palma da mão de Hahl”⁴⁷⁰, lhe transmitiu a febre da água negra (*Schwarzwasserfieber*), temos uma alusão clara à ópera de Richard Wagner. August Engelhardt, por sua vez, havia contraído a lepra ao levar o dedo à boca, após encostar no teclado do piano de Max Lützow, o músico e compositor talentoso de Berlim, que sofria de diversas doenças civilizatórias imaginadas, chegou à ilha em 1904, adoeceu e acabou falecendo em sua viagem de retorno à Europa, um ano após sua chegada. Esses episódios do romance, igualmente, remetem a Thomas Mann, insinuando

o nexos entre a música e a infecção, mas principalmente a ambição de incorporar a desgraça alemã sob apenas uma imagem: aqui August

⁴⁶⁸ Die Eleganz von Kästners Stil hat seine ‚Gebrauchslyrik‘ zeitlos gemacht. Sie wirkt durch ihre nüchterne, klare Sprache und den Reim, durch eine gewisse Afinität zur Alltagssprache und ihren autobiographischen Gestus, der Authentizität suggeriert, aber eine ästhetische Strategie ist. Kästner kritisiert und satirisiert den politischen Zeitgeist, und er benennt freizügig Gefühlsambivalenzen in Liebesbeziehungen. (HANUSCHEK, 2014).

⁴⁶⁹ [Er wird] plötzlich der fast knabenhaft schmalen Schultern des gestern am Strande liegenden, nackten jungen Mannes gewahr, und er erkennt in diesem Augenblick den eigentlichen Grund, weswegen er Anzeige erstattet hat, und daß sein gesamtes zukünftiges Leben von einer schmerzhaften Selbstlüge überlagert sein wird. (KRACHT, 2013b, p. 87).

⁴⁷⁰ [...] ausrasiertem Nacken anzulanden und ihn mit einem kathartischen, crescendohaften Biß zu penetrieren, bevor sie die erlösende Götterdämmerung der Hahlschen Handfläche erfahren hatte. (KRACHT, 2013b, p. 53, grifo nosso).

Engelhardt, lá Adrian Leverkühn. [...]. A loucura de Engelhart inicia como tentativa de tornar-se saudável em corpo e alma, o que, por princípio, incluiria todo o mundo; na prática, entretanto, é tratada como uma trajetória diferenciada, terminando em catástrofe. A história de Engelhardt, como Kracht a conta, é, em primeiro lugar, uma história de enfermidade⁴⁷¹.

Em *Tristesse Royale*, perguntado por Joachim Bessing por que ele não leva seus pensamentos até o final, interrompendo as frases ao meio, Kracht esclarece:

Essa afetação é basicamente a única estilização que eu pude salvar em mim. Há na *Montanha Mágica*, de Thomas Mann, um personagem que se chama Mynheer Pieter Peeperkorn, que não pode e não quer nunca falar suas frases até o fim. Ele é o sanguíneo e na verdade a única carne neste livro sem carne — e ele conquista também Clawdia Chauchat, por quem Hans Castorp se consome por sete anos — e ele vê águias circulando sobre si e grita: ‘Oh, a águia! Como é — como é grande’ — e coisas do gênero. E assim eu me vejo⁴⁷².

Para além da apropriação de características narrativas de outros autores, um aspecto que chama a atenção na técnica de escrita de Christian Kracht é a construção dos textos em camadas, que pode ser observada desde os romances iniciais. Oliver Jahraus (2009) e David Fischer (2014) trilharam um caminho metodologicamente semelhante em suas reflexões sobre os princípios estéticos dos romances de Kracht. Tanto Jahraus quanto Fischer identificaram três camadas de complexidade ou três sistemas de recepção, subordinados hierarquicamente, comunicando a mensagem codificada em uma complexidade diferenciada, com um nível de recepção também distinto.

David Fischer (2014, p. 80) denomina como *Out-Group* o círculo de receptores que reconhece a encenação de Kracht como forma de representação não conformista, cuja mensagem poética, no entanto, se resume àquilo que ela supostamente mostra. A observação do *Out-Group* desconsidera a classificação da comunicação poética em um contexto, sucumbindo a modelos de interpretação autobiográficos. Esses receptores igualam o autor empírico ao autor performativo, tendo como consequência que esse grupo não seja atingido

⁴⁷¹ [...] etwa der Nexus zwischen Musik und Infektion, vor allem aber der Anspruch, das Verhängnis Deutschlands anhand einer einzelnen Gestalt darzustellen: hier August Engelhardt, dort Adrian Leverkühn. [...] Engelhardts Wahn beginnt als Versuch, an Leib und Seele zu gesunden, ein Anspruch, der prinzipiell die gesamte Welt einschließt, praktisch aber als Sonderweg fortgeführt wird und in der Katastrophe endet. Engelhardts Geschichte, wie Kracht sie erzählt, ist zunächst eine Krankengeschichte. (KROLL, 2013, p. 105).

⁴⁷² Diese Affektiertheit ist im Grunde die einzige Stilisierung, die ich an mir retten konnte. Es gibt in Thomas Manns *Zauberberg* eine Figur, sie heißt Mynheer Pieter Peeperkorn, der kann und will seine Sätze nie zu Ende sprechen. Er ist der Sanguiniker und eigentlich das einzige Fleisch in diesem fleischlosen Buch — er bekommt ja auch Clawdia Chauchat, nach der sich Hans Castorp sieben Jahre lang verzehrt — und sieht Adler über sich kreisen und schreit: >>Oh, der Adler! Wie — wie groß — << und solche Sachen. So sehe ich mich. (BESSING *et al.*, 2009, p. 181).

pela complexidade da estratégia de encenação. O *In-Group*, em contrapartida, domina o *habitus* exposto por Kracht, suas reproduções, em forma de citações, de formas culturais vigentes e a adaptação de bens culturais como afirmação e ironização de *standards* sociais do Ocidente. Esse grupo reconhece o jogo de referências com os símbolos que representam e suas associações possíveis, que lhe permite identificar o caráter irônico dessas referências⁴⁷³. O denominado *Inner-Group* (*inner* = no centro da mensagem) pode ser visto como instância de interpretação máxima. Ele reflete a encenação como função poética dominante, reconhece o processo intertextual estetizante como arte pela arte e tematiza o jogo de referências, tanto no nível material, quanto no nível estrutural do paratexto, percebendo os entrelaçamentos de realidades superficiais reais e fictícias. Além disso, “o *Inner-Group* desvela a encenação do autor como performance, considerando suas múltiplas interpretações e sua estrutura de comunicação autorreferencial, chamando a atenção para a função poética de uma declaração”⁴⁷⁴.

Esses níveis são perceptíveis se considerarmos que a literatura de Christian Kracht está impregnada de referências, relacionadas, sobretudo, aos meios audiovisuais modernos, como a música e o filme, mas tem como grande fonte de inspiração a própria literatura. A maioria de seus heróis são intelectualizados e demonstram isso através de referências a livros e à alta cultura. Sob um olhar mais atento, indispensável para uma interpretação mais profunda, percebemos que o autor insere, em suas obras, os motivos e estilos dos clássicos da literatura, não somente da alemã. Citações de nomes de autores são empregadas como álibis, percebidas nas camadas mais profundas do texto, como as já citadas referências a Erich Kästner e Thomas Mann, assim como a literatura de viagem, já que podemos observar o amadurecimento dos heróis em suas viagens, encontrem-se eles em terras estranhas ou em ambientes incomuns. Além disso, as obras revelam uma estratégia autorreferencial no nível da ação, pois os heróis dos primeiros romances de Kracht não pertencem apenas à esfera do mundo dos produtos e do consumo (como o clichê apregoa), mas eles são apresentados como filhos da burguesia e são socializados literariamente.

Expressos em imagens de superficialidade e profundidade, não são mostrados apenas os objetos de desejo do mundo das mercadorias, mas também a violência que os acompanha, que, ao mesmo tempo, nega e preenche o clichê da imagem dominante de uma literatura de ricos e belos, em textos aparentemente livres de violência. Fazendo uma leitura mais atenta da

⁴⁷³ FISCHER, 2014, p. 80.

⁴⁷⁴ Zudem deckt die *Inner-Group* die Autorinszenierung als Performanz mit Mehrdeutigkeitskalkül und selbstreferentieller Kommunikationsstruktur auf und macht auf die poetische Funktion einer Äußerung aufmerksam. (FISCHER, 2014, p. 80-1).

realidade social das classes pequeno-burguesas, retratada, por exemplo, em *Faserland* e em *1979*, percebe-se que se trata de um gesto irônico, de uma constatação sóbria dos acontecimentos. Kracht mostra que os heróis de hoje, em uma sociedade globalizada, são doentes devido às suas funções na sociedade, que se refletem de forma negativa na saúde física e mental. Segundo Frank Degler (2008, p. 101), literariamente, as retroprojeções patológicas de cobranças econômicas, comumente, são acessadas por meio de metáforas do corpo, com destaque para a alimentação, que, para os personagens de Kracht, usualmente, é um campo patológico. Afinal, os corpos idealizados pelas mídias devem ser bonitos, isto é, magros, para serem aceitos. Diferentemente dos tempos de Thomas Mann, em que a doença crônica era um luxo de uma camada burguesa elitista, que podia se permitir essa sumptuosidade e cultivá-la na zona exclusiva da *Montanha Mágica*, ela agora perde sua nota aristocrática. Como já observamos anteriormente, aparecem nos textos diversos distúrbios alimentares, que descrevem a negação à assimilação do alimento, com detalhes nojentos sobre excreções de alimentos já ingeridos. A representação literária dessa anomalia envolve especialmente os líquidos corporais — o vômito, as fezes, as lágrimas, o sangue. A “situação normal”, nestes casos, não é uma ingestão continuada e prazerosa dos alimentos apropriados, mas sua eliminação logo após serem ingeridos, acompanhada de sentimentos de culpa, o que mostra o afastamento do clichê de uma literatura superficial e asséptica.

Segundo Helge Malchow (2017, p. 35), *Faserland*, com a abordagem dos temas característicos da literatura pop, escancara os abismos existenciais causados por esses fenômenos de cultura de massa. Fica claro que Christian Kracht se ocupa com os fenômenos da contemporaneidade, e o faz com refinamento literário, através, por exemplo, da construção de um narrador singular, com baixo grau de confiabilidade. Logo após seu lançamento, uma obra superficial e ingênua, sob um olhar mais cuidadoso, o romance revela que a violência é vista como uma possibilidade de fuga ou saída. O personagem Rollo, a título de exemplo, que teve todos os seus desejos satisfeitos, viu, como única saída para sua vida vazia de sentido, o salto para dentro da água, não como uma surpresa, mas como consequência de um desenvolvimento, um desfecho que era previsto pela ação. No último capítulo, o narrador segue em busca do túmulo daquele alemão que, segundo as próprias declarações, e como comprova a história de sua recepção, como nenhum outro autor, significava a “Alemanha melhor” na época da Guerra e no Pós-guerra, o escritor Thomas Mann. Aproximando-se em sua análise da semântica do texto de *Faserland*, Jahraus observa que:

A partir desse pano de fundo, a viagem do narrador em primeira pessoa pela Alemanha assume outro peso. Fica claro que ela acontece em pelo menos três níveis: primeiro, no nível do real, dos acontecimentos descritos; segundo, no nível de outra Alemanha projetada e terceiro, em um nível no qual os fatos reais ganham mais um significado, exatamente por esse princípio estético da projeção⁴⁷⁵.

Ainda segundo Jahraus (2009, p. 18), no final do romance, esses níveis ficam claros, apesar de se tratar de uma tentativa de associação bastante complexa. Aqui, a Suíça, idealizada como o “novo Sion”⁴⁷⁶, é encenada através de um jogo duplo, ou seja, na busca de “uma espécie de estado utópico, desejável”⁴⁷⁷, o sonho helvético de uma vida feliz no idílio alpino, realizado ao lado de Isabella Rossellini. Em outro prisma, temos o pai narrando um idílio familiar, exageradamente idealizado. Sob outra perspectiva, o que é contado nesse idílio pode ser associado aos nazistas e aos pedófilos que vão para a Tailândia, negando essa imagem idealizada. Além do mais, como “todo mundo sabe”, a Suíça é um Estado cuja artilharia está, constantemente, “aguardando o caso sério”, afinal, não apenas “atrás dessas portas nas montanhas”, se faz manobras “também no domingo”⁴⁷⁸.

No romance *1979*, o narrador em primeira pessoa é homossexual, mas esse fato é irrelevante para o enredo. Para contar sua história, Kracht se apoia nos acontecimentos políticos e culturais como testemunhas. *1979* é a sociedade iraniana sob o regime do Xá, que ainda procura disfarçar sua decadência e sua derrocada atrás de palácios, do consumo de drogas e de festas, e mesmo assim é eliminada violentamente. Como reação à situação a que são expostos, os heróis de Kracht tendem a ficar paralisados, ou, eventualmente, tomar medidas drásticas, como o protagonista de *1979*, que reage aliviado aos maus tratos explícitos no campo de reeducação comunista. Sua realização definitiva acontece quando o narrador, depois das torturas da fome, suspira, “finalmente, finalmente”, e suas costelas e os ossos do quadril apontam “para longe do corpo [...], como eu sempre havia desejado. Eu pensei em Christopher, pensei que eu sempre havia me sentido muito gordo, e eu estava feliz, por

⁴⁷⁵ Vor diesem Hintergrund gewinnt nochmals die Deutschland-Reise des Ich-Erzählers von *Faserland* ein anderes Gewicht. Es wird deutlich, dass sie mindestens auf drei Ebenen stattfindet: zum ersten auf der Ebene der realen, geschilderten Geschehnisse, zum zweiten auf der Ebene eines projizierten anderen Deutschlands und zum dritten auf einer Ebene, in der reale Geschehnisse gerade über das ästhetische Prinzip der Projektion eine weitere Bedeutung gewinnen. (JAHRAUS, 2009, p. 17).

⁴⁷⁶ das neue Zion. (KRACHT, 2012d, p. 163).

⁴⁷⁷ eine Art utopischer, erhaltenswerter Zustand. (KRACHT, 2012d, p. 172).

⁴⁷⁸ [...] wie jeder weiß [...] den Ernstfall erwartend [...] auch diese Türen in den Bergen, wohinter [...] auch am Sonntag. (KRACHT, 2012d, p. 166-7).

finalmente emagrecer *seriously*⁴⁷⁹. Para Paul Michael Lützener (2009, p. 112-3), não faz muito sentido dizer que um romance como *1979* se enquadra no “Orientalismo” de Edward Said, pois o autor não se prende irrefletidamente a clichês negativos sobre o Oriente ou o Oriente Médio, nem faz uma defesa ou até uma glorificação de posições ocidentais no sentido do eurocentrismo. Muito mais evidente se mostra o posicionamento do autor sobre os fatos e a crítica à política pró-ocidental do Xá e de seu sistema policialesco. A decadência dos ingênuos turistas da alta sociedade ocidental, cujo horizonte não passa do prazer particular e da maximização do luxo, é colocada lado a lado com a queda do Xá e de seu sistema político.

Observada sob outro ângulo, temos, no romance, uma história de dominação e de violência, pois o protagonista experimenta, sob diversas constelações, e independente de ideias políticas e culturais, sua imutável condição de criado. Afinal, o narrador apenas substitui um senhor por outro, Christopher por Mavrocordato, que ele em breve reconhece como nova instância de autoridade. Ironicamente, Mavrocordato carrega o nome do guerreiro da independência grega, e o caminho do narrador ao “lótus do mundo”⁴⁸⁰, como uma espécie de purgatório, para realizar um sacrifício, deverá também purificá-lo do capitalismo decadente. Quando o narrador finalmente atinge a montanha, forma-se na neve uma figura gigantesca, uma suástica, como um monumento nazista produzido pela natureza. Não por acaso, o protagonista denomina seu acompanhante de viagem exclusivamente de “meu guia”⁴⁸¹, até ser levado pelos soldados chineses ao campo de trabalhos forçados.

Eu estarei aqui no sol e na sombra é contado por um “subalterno”, um africano preto, que se reconhece como produto de um programa de educação colonialista da República Soviética Suíça, e que acaba fugindo dela. O Réduit, anteriormente percebido “como uma gigantesca premonição de pedra”⁴⁸², foi construído por pessoas que são castigadas por sua falta de conformidade com o sistema com um ano de trabalhos forçados nos profundos túneis das montanhas suíças, que lembram os campos de trabalhos forçados chineses em *1979*. Johannes Birgfeld e Claude Conter (2009, p. 263-4) constatam que a ideia de derrocada da humanidade foi colocada por Kracht tanto no nível da ação, quanto através de um sistema de referências, e que o romance, por mais elegante que seja sua formulação, e apesar de toda sua beleza, mostra um século que permanece totalmente bélico, sem insinuar que o desfecho pudesse ter sido outro.

⁴⁷⁹ [meine Rippen und die Hüftknochen, die] endlich, endlich weit vom Körper weg heraustraten, wie ich es immer schon gewollt hatte. Ich dachte an Christopher, daran, daß ich mich immer zu dick gefühlt hatte, und ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen. (KRACHT, 2012b, p. 166).

⁴⁸⁰ Welt-Lotus. (KRACHT, 2012b, p. 114).

⁴⁸¹ mein Führer. (KRACHT, 2012b, p. 123; CONTER, 2009, p. 29-32; JAHRAUS, 2009, p. 19).

⁴⁸² wie ein gigantisches, steinernes Menetekel. (KRACHT, 2012b, p. 137).

Imperium pode propiciar ao leitor uma crítica quanto ao posicionamento político e, ao mesmo tempo, cativá-lo, através de longas passagens, pelo tom agradável, elogioso, exótico, de um imitador de Thomas Mann. Neste romance, também encontramos alguns momentos em que Christian Kracht parece se libertar de sua pose, longe da ironia e do seu comportamento de dândi, expressando de forma autêntica sua opinião. O antissemitismo do protagonista August Engelhardt é criticado como irracional, pois, como aconteceria à maioria de seus contemporâneos, “mais cedo ou mais tarde, ele havia passado a enxergar na existência dos judeus um motivo adequado para todas as injustiças sofridas”⁴⁸³. Quando o narrador compara Engelhardt e Hitler, como “românticos e vegetarianos”, que antes tivessem “permanecido em seus cavaletes”, ou quando emprega a primeira pessoa do singular, “eu”, referindo-se à convivência de sua família com o Holocausto, ocorre uma mudança repentina do tom do narrador, livre da ironia, que atravessa o texto como um todo. Ele se recorda da indiferença de seus avós, que, ao verem os judeus serem deportados, desviam o olhar e

continuam caminhando com passos apressados, assim, como se não tivessem visto absolutamente nada, quando, ali, na estação Dammtor, homens, mulheres e crianças, carregados com malas, foram transportados em trens e mandados para o leste, para fora, para os limites do império, como se agora já fossem sombras, agora já fumaça cinzenta⁴⁸⁴.

O romance mostra também como o corpo e o espírito de August Engelhardt são representativos para aquilo que aconteceu entre 1900 e 1945 na e através da Alemanha, e como o cocovorismo do protagonista e o nacional-socialismo de Adolf Hitler se desenvolveram concomitantemente, a partir da doutrina do esoterismo emergente por volta de 1900. A transformação da utopia em inferno, que ocorre no romance, é previsível, “uma vez que esses infernos preferencialmente aparecem onde a vida deve seguir os parâmetros da arte”⁴⁸⁵, ideia que foi expressa pelo próprio Engelhardt, quando ele se pergunta se sua vida não é uma obra de arte, pois

⁴⁸³ [...] war früher oder später dazu gekommen, in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen. (KRACHT, 2013b, p. 225).

⁴⁸⁴ (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. (KRACHT, 2013b, p. 231). Algumas vezes, o autor emprega “nosso” (*unser*), incluindo o leitor em referências ao protagonista, como no início último capítulo, quando o narrador se dirige diretamente ao leitor, quando, no final da Segunda Guerra Mundial, os soldados americanos encontram Engelhardt na ilha. “E nosso amigo mais que confuso, nosso filho difícil?” (Und unser mehr als verwirrter Freund, unser Sorgenkind? KRACHT, 2013b, p. 239).

⁴⁸⁵ [...] insofern solche Höllen bevorzugt dort entstehen, wo das Leben nach Maßgaben der Kunst gestaltet werden soll. (KROLL, 2013, p. 102-3).

ele sentia uma profunda admiração diante de artistas e suas capacidades, sentia quase inveja por não possuir nem o talento nem a disciplina para fazer algo realmente artístico. Apertando os olhos enquanto buscava o horizonte, ele refletia sobre o fato se sua estada em Kabakon eventualmente poderia ser considerada uma obra de arte. Repentinamente, lhe veio à mente que possivelmente ele mesmo poderia ser seu próprio artefato artístico, e que talvez as pinturas e as esculturas que se expunham em museus, ou as apresentações de óperas famosas partiam de um conceito de arte antiquado, sim, que simplesmente pela sua existência, a de Engelhardt, o abismo entre arte e vida seria superado⁴⁸⁶.

Encontramos esse procedimento de sobreposição ou decomposição em camadas de interpretação não apenas nos romances do autor, mas, igualmente, no filme *Finsterworld* (2013), uma alusão ao lado sombrio (*finster*) da Alemanha e ao sobrenome da diretora Frauke Finsterwalder, e cujo roteiro foi escrito por ela e por Christian Kracht, seu esposo. *Finsterworld* enfoca a história da Alemanha em todos os núcleos narrativos, trazendo o passado do país de forma direta, bem como a questão da culpa pelo Holocausto com que, segundo a diretora, “se é confrontado constantemente no Exterior”⁴⁸⁷. O crítico literário Ijoma Mangold conversou com Christian Kracht na época de lançamento do filme. Na entrevista, publicada no semanário *Die Zeit* de 10 de outubro de 2013, é abordada a relação do filme com outras obras do escritor e com os fantasmas do passado da Alemanha.

No filme, como Kracht revela nessa entrevista, há um empenho em desfazer as camadas de cimento históricas, que foram sobrepostas umas às outras. Os calos nos pés de uma senhora idosa são usados como metáfora para o passado da Alemanha, onde tudo o que “mexe desagradavelmente nas coisas é simplesmente enterrado, escondido e ignorado”⁴⁸⁸. O podólogo Claude, que, com sua máquina, vai retirando as calosidades, revelando que o que está oculto sob a superfície, de certa forma, seria o avatar de Kracht:

ZEIT: E isso não é uma pista falsa, quando o senhor diz que Claude é seu avatar? Nós conhecemos Christian Kracht como um dândi, o podólogo Claude é o contrário disso.

⁴⁸⁶ Er verspürte eine tiefe Hochachtung vor Künstlern und ihren Fähigkeiten, fast grenzte es ihm an Neid, daß er weder das Talent noch die Disziplin aufbringen konnte, so etwas wie wirkliche Kunst zu schaffen. Während er die Augen zukniff und dabei den Horizont anvisierte, dachte er darüber nach, ob nicht sein Aufenthalt auf Kabakon eventuell auch als Kunstwerk angesehen werden könne. Unversehens erschien ihm der Gedanke, daß er möglicherweise selbst sein eigenes künstlerisches Artefakt sei und daß vielleicht die Gemälde und Skulpturen, die man in Museen ausstellte, oder die Aufführungen berühmter Opern von einem veralteten Kunstbegriff ausgingen, ja daß lediglich durch seine, Engelhardts, Existenz die Kluft zwischen Kunst und Leben aufgehoben wurde. (KRACHT, 2013b, p. 156-7).

⁴⁸⁷ [Für etwas] mit dem man im Ausland ständig konfrontiert wird. (WALTER, 2013).

⁴⁸⁸ Alles, was unangenehm an Dinge rührt, wird einfach begraben, versteckt und ignoriert. (MANGOLD, 2013).

KRACHT: Primeiro, isso não é uma pista falsa, e, segundo, o dândi é só a imagem pública que o senhor tem de mim, que não tem absolutamente nada a ver comigo.

ZEIT: Mas isso não é grave, dândi não é um xingamento.

KRACHT: Sim, é, sim, um xingamento. Um dândi é uma pessoa perfumada, que perambula enojado por calçadas e se salva do envelhecimento através de declarações espirituosas. Agora, também já afirmaram que na descrição do aluno esnobe do internato eu mesmo me inscrevi no filme.

ZEIT: Sim, pela fisionomia, Maximilian lembra o senhor.

KRACHT: A ideia com o Maximilian era criar o mal absoluto em um personagem, um fascista, que tinha que ser tão bonito que se goste dele.

ZEIT: Por que Maximilian é um fascista?

KRACHT: Ele tem prazer na humilhação e na destruição dos outros⁴⁸⁹.

Outra forma de aproximação da obra de Christian Kracht é possível por meio dos paratextos. Gérard Genette incorporou à sua teoria de análise de obras literárias, denominada *Paratextos* (1989), elementos que acompanham a obra, que fazem com que um texto se torne um livro e, como tal, se apresente ao leitor, bem como para o público em um sentido mais geral, incluindo tudo o que um escritor diz ou escreve sobre sua vida, seu entorno ou sua obra. O paratexto é a soma resultante do peritexto e do epitexto. *Peritextos* são os paratextos que pertencem ao *corpus* do livro, constituídos pelos próprios textos literários e, excetuando as imagens de capa ou ilustrações, são, geralmente, de natureza escrita, como dedicatórias, motes, títulos, influências autorais ou não-autorais sobre o peritexto do editor, prefácios e pós-escritos, anotações ou formas de escrita específicas. O *epitexto* é constituído por entrevistas do autor, palestras ou colóquios, todos os testemunhos orais, escritos ou performativos, que um autor dá sobre si, sua vida e sua obra “em algum lugar fora do livro”, hoje em dia incluindo a internet. As informações fornecidas pelo próprio autor merecem ser tratadas como mais um epitexto, bem como as práticas de encenação, em que os textos literários são importantes, mas não precisam, originalmente, estar ligadas à escrita. Além disso, epitextos podem – pelo menos na situação concreta de fala, como leituras de autor – estar

⁴⁸⁹ ZEIT: Und das ist keine Nebelkerze, wenn Sie sagen, Claude sei Ihr Avatar? Christian Kracht kennen wir als Dandy, der Fußpfleger Claude ist das Gegenteil davon.

KRACHT: Erstens ist das keine Nebelkerze, und zweitens ist der Dandy nur Ihr öffentliches Bild von mir, das hat mit mir absolut überhaupt nichts zu tun.

ZEIT: Ist ja nicht schlimm, Dandy ist doch kein Schimpfwort.

KRACHT: Doch, das ist schon ein Schimpfwort. Ein Dandy ist ein parfümierter Mensch, der angeekelt durch Fußgängerzonen streicht und sich mit Bonmots vor dem Älterwerden rettet. Es wurde jetzt auch schon behauptet, ich hätte mich in der Figur des Maximilian, dieses snobistischen Internatsschülers, selber hineingeschrieben in den Film.

ZEIT: Ja, schon, physiognomisch erinnert Maximilian an Sie.

KRACHT: Die Idee bei Maximilian war, das absolut Böse zu erschaffen in einer Figur, einen Faschisten, der so gut aussehen musste, dass man mit ihm geht.

ZEIT: Warum ist Maximilian ein Faschist?

KRACHT: Er empfindet Freude an der Erniedrigung und Vernichtung anderer. (MANGOLD, 2013).

acompanhados de elementos não linguísticos, como vestimenta, gestos, mímica e aspectos ritualísticos.

Considerando as autoencenações como sendo formas especiais de paratextos, Dirk Niefanger (2004, p. 89) verifica que a relação de reciprocidade de autoencenações e textos literários contribui para a análise desses textos e para determinar suas funções poéticas. Ambas as formas de expressão estão intimamente ligadas entre si, através do nome do autor, dos contextos sociais e através do discurso. Para esse estudo, focamos o olhar em estruturas organizadas dentro das obras, como a capa, o título, as ilustrações, as fotos ou as quartas capas, nos quais se escondem mensagens de encenação codificadas que, seja de forma explícita ou implícita, compõem a apresentação do autor Christian Kracht no peritexto. Ademais, analisamos algumas possíveis intenções do autor e os sinais de que ele se serve para produzir sua imagem, além de reações da mídia a seu projeto, especialmente relacionadas ao romance *Imperium*. Isso posto, o conceito dos paratextos de Genette parece especialmente apropriado para a análise da obra de Kracht, porquanto a realização de seu conceito de autor e de sua concepção como mensagem poética, de suas codificações estéticas, culturais e intertextuais se expressam, em grande parte, através do paratexto.

O local, o conteúdo e a disposição de um elemento paratextual são determinados por uma escolha mais ou menos livre, que é feita a partir de uma ampla lista de alternativas possíveis, dentre as quais uma será eleita, excluindo-se as outras. Um título, uma dedicatória, um prefácio ou uma entrevista podem ter vários objetivos, que são próprios de cada tipo de elemento⁴⁹⁰. Na maioria das capas de livros, tradicionalmente elaboradas pela editora, o nome do autor é posicionado em uma relação de imagem com o título – atualmente a preferência recai sobre a colocação do nome do autor acima do título. Para textos literários, em geral, a indicação de gênero, através da palavra “romance”⁴⁹¹, aparece abaixo do título principal na página três ou, mais raramente, já na capa, valendo como garantia de ficcionalidade do texto em questão.

Amparado em Gérard Genette (1989), Dirk Niefanger (2002) observa que um elemento paratextual pode trazer uma simples informação, por exemplo, o nome do autor ou a data de publicação da obra. A função do nome do autor como paratexto deve ser vista, em primeira linha, como literário-pragmática, funcionando como acesso ao texto principal, informando sobre o criador do texto ou aquele que detém seus direitos autorais. O nome do autor corresponde, também, a uma “introdução” ao texto principal, direcionando a uma determinada

⁴⁹⁰ GENETTE, 1989, p. 18-9.

⁴⁹¹ DÖRING, 2009, p. 184.

forma de recepção. David Fischer (2014, p. 79) coloca que a figura do autor é uma instância de referência recíproca entre o receptor e a obra, que, junto com a capa e a sinopse, constituem o primeiro contato entre a obra, o autor e o público, antes mesmo que o “conteúdo” propriamente dito se transforme em leitura. O autor é uma criação artificial, que sugere uma unidade, por motivos econômicos e político-culturais, que, entretanto, nem sempre garante uma unidade de textos, já que a imagem do artista pode sofrer transformações no decorrer de diferentes fases de produção.

Enquanto a apresentação da capa é assumida, via de regra, pela editora, a escolha do título de um livro pode acontecer como sugestão do autor, da editora ou de um acordo entre ambos, visando à sintonia com a concepção ou realização da obra, “pois a responsabilidade pelo título sempre é dividida entre o autor e a editora”⁴⁹². Do ponto de vista funcional, pode-se distinguir de maneira superficial entre os títulos que possuem uma relação direta com o interior do livro, que se revelam expressamente informativos, e aqueles que, de maneira consciente, despistam ou deixam no ar o conteúdo do livro. Segundo Genette, “um bom título diria o suficiente para despertar a curiosidade, mas seria insuficiente para satisfazê-la”⁴⁹³. Ademais, em se tratando de títulos, especialmente de obras literárias, Jörg Döring chama a atenção para um fato que não foi aventado por Genette: que aquela pessoa a quem se dirige o título não é, necessariamente, a mesma a quem se dirige o texto, “pois o texto é objeto de leitura, mas o título é [...] objeto de circulação”⁴⁹⁴.

O nome do autor, o título e as citações da sinopse formam um conjunto coeso, e se complementam reciprocamente, assim como, em um somatório, complementam o interior do livro. Para os elementos gráficos da capa, generalizando, podemos afirmar que eles podem se apresentar de forma descritiva ou intencionalmente codificada em relação ao conteúdo do livro. Seu valor não deve ser subestimado, na medida em que “para o primeiro contato do potencial leitor do livro, muitas vezes essa relação especial de comentário de título e elementos gráficos da capa é mais importante do que a relação do peritexto e do texto”⁴⁹⁵, que se torna transparente somente após a leitura.

⁴⁹² [...] daß die Verantwortung für den Titel immer zwischen Autor und Verleger geteilt ist. (GENETTE, 2009, p. 75).

⁴⁹³ Ein guter Titel würde genug aussagen, um die Neugier zu wecken, doch zu wenig um sie zu stillen. (GENETTE, 1989, p. 92).

⁴⁹⁴ [d]enn der Text ist Gegenstand einer Lektüre, der Titel aber [...] ist Gegenstand einer Zirkulation. (GENETTE, 1989, p. 77).

⁴⁹⁵ Für den Erstkontakt des potentiellen Buchlesers ist dieses gesonderte Kommentierungsverhältnis von Titel und grafischen Umschlagelementen häufig noch wichtiger als das (erst nach der Lektüre durchsichtig werdende) Verhältnis von Peritext und Text. (DÖRING, 2009, p. 185).

No caso de *Imperium*, a importância do peritexto está, principalmente, na apresentação externa da obra, enquanto a relevância do epitexto se justifica pela ressonância que a obra alcançou nas mídias à época de seu lançamento, especialmente a partir da crítica de Georg Diez, e de seu desdobramento em entrevistas e na defesa do autor pela editora Kiepenheuer & Witsch. A unidade entre capa, encadernação e texto de *Imperium*, além de valorizar esteticamente o romance, apresenta outras evidências. Dominante do ponto de vista ótico é o título, logo abaixo do nome do autor, em letra relativamente grande. Apesar de a palavra *Imperium* aparecer, de relance, apenas duas vezes quase ao final da obra, referindo-se, respectivamente, à Alemanha nazista, e significando outro império — não mais o da cerveja Porter, mas o da Coca cola —, que seria o verdadeiro, o império político e cultural norte-americano⁴⁹⁶, o título acaba por assumir outros significados: o império alemão tardio; de certa forma a Alemanha histórica, incluindo sua cultura; o Terceiro Reich, anunciado por meio de alusões a Hitler; e à ilha da qual Engelhardt é o governante supremo. Contudo, o “império” remete também ao próprio autor, pois, da mesma forma que o personagem August Engelhardt se considera senhor da terra e, com isso, pode decidir sobre o que fazem ou deixam de fazer seus habitantes, Kracht é o senhor do seu romance e o livro é seu território, onde ele governa absoluto sobre tempos, personagens e ações. Para Kämmerlings (2012), *Imperium* é “um império mundial da literatura”.

Em outro elemento do paratexto, na quarta capa, aparecem, além da sinopse, algumas citações elogiosas, publicadas em periódicos alemães, como *Die Welt* e *Die Zeit*, que são mantidas em letra relativamente pequena. Ademais, iniciando embaixo à esquerda, há um campo de texto para o ISBN, o preço de livraria e o código de barras como elementos do peritexto, que permanecem claramente exteriores aos outros elementos; localizado à direita, temos o nome e o símbolo da editora. Há duas epígrafes em *Imperium*, que são relevantes para o significado da obra. A primeira epígrafe, em francês, de *O tratado de Narciso*, de André Gide, que é uma manifestação do compromisso do autor com a vida, com seu engajamento pela prevalência da verdade e a busca do aprendizado constante. Gide, que precisava escrever para viver e considerava-se investido de uma missão, teria proclamado com orgulho ao se engajar na carreira de escritor, que “todos nós devemos representar”⁴⁹⁷, que se encaixa no perfil de escritores que se destacam por sua encenação. A segunda epígrafe, por sua vez, em língua inglesa, é uma frase atribuída a Mark Twain, que faz alusão à nudez de August Engelhardt, mas pode ser entendida também como a irrelevância de pessoas simples

⁴⁹⁶ KRACHT, 2013b, p. 231; 240.

⁴⁹⁷ Apud GOULET, 2003, p. 196.

na sociedade⁴⁹⁸. A dedicatória é, simplesmente, “para Hope” (*Für Hope*), a filha de Kracht com sua esposa Frauke Finsterwalder. Kracht fala de Hope na entrevista a Jan Drees (2016) para justificar um ferimento em seu dedo. O Professor Albert Maier se refere ao assunto em sua palestra sobre o romance *Imperium*, na Universidade de Kiel, em 2013. Ele não menciona a filha de Kracht e presume que a dedicatória se refere a uma menina inglesa, chamada Hope, que tinha falecido.

A imagem da capa esconde, em sua composição, uma simbologia complexa, e um entrecruzamento semelhante que caracteriza *Imperium* como romance. Temos, efetivamente, uma montagem de citações de histórias em quadrinhos que falam da Oceania, nas quais Christian Kracht ou o ilustrador da editora Kiepenheuer & Witsch tomou sua inspiração. Para a ilustração da capa, segundo Albert Maier, explicitamente, Kracht usou como modelo o original da história em quadrinhos francesa de Frank Le Gall e Yann, *O destino de Maria Verità* (*Das Schicksal der Maria Verita*), de 1888, que desde 1991 também está disponível na Alemanha. Assim como, anteriormente, Kracht modificara a história de August Engelhardt, não simplesmente transcrevendo-a a partir dos documentos históricos, mas incluindo fontes que não eram originais e manipulando esse material, aqui, o autor lança mão de algo que já existe como obra artística e o modifica. Maier afirma que, por esse motivo, houve um problema legal, pois a editora não citou a fonte, nem sequer informou que existia esse original, tendo sido notificada judicialmente. Entretanto, não encontramos informações sobre o desdobramento do caso.

A capa mostra uma situação descrita na viagem e, de certa forma, se justifica, pois uma imagem desse lugar foi usada por Engelhardt como propaganda para atrair seguidores para a ilha. Na cena, vislumbra-se a exuberância de Kabakon e um navio que se aproxima, emoldurado pelos coqueiros da ilha, enquanto no original francês é um veleiro que parte. A paisagem, de resto, é semelhante, com pequenas mudanças, como a presença de um lagarto em uma árvore, que observamos apenas na imagem original, e no voo dos pássaros, que não é exatamente igual⁴⁹⁹. Visualizamos, nos dois casos, em primeiro plano no centro da capa, um crânio, escondido sob folhas de coqueiros. No decorrer do romance, a paralelização do homem e do coco é destacada, pois, para Engelhardt, parece que é “a fruta do coco, dentre todas as plantas, a que mais se parece com a cabeça de uma pessoa”⁵⁰⁰, e é o único alimento que Engelhardt se permite, além da ingestão de suas próprias partes de seu corpo. A caveira,

⁴⁹⁸ Naked people have little or no influence on society. (KRACHT, 2013b, s. p.).

⁴⁹⁹ MAIER, 2013.

⁵⁰⁰ [...] die Kokosfrucht, die von allen Pflanzen dem Kopf des Menschen am meisten ähnelte. (KRACHT, 2013b, p. 40).

segundo Joe Paul Kroll (2013, p. 103), nos remete exatamente à temática do romance, anunciando a tragédia que se pode esperar do navio que se aproxima no horizonte, e a ilha Kabakon que se transforma, para Engelhardt, em seu cemitério.

A encenação está presente, portanto, em estruturas textuais organizadas como em sumários, em anexos ou em quartas capas, nos quais, seja de forma explícita ou implícita, se encontram mensagens de encenação codificadas. E se nas encenações artísticas do século XX a intenção, muitas vezes, era apropriar-se de espaços ainda não ocupados, atualmente, segundo Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser, (2011, p. 16), autores estão presentes no nosso dia a dia, seja como ganhadores de prêmios, como nomes nas listas de mais vendidos, como autores de roteiros para filmes e para programas de TV, como participantes em programas de entrevistas ou como palestrantes em eventos culturais. Dessa perspectiva, tanto os textos ficcionais quanto as atividades do autor são instâncias de atuação complementares da produção de uma mesma subjetividade, que, por isso, não podem ser pensadas isoladamente.

Christine Künzel (2007, p. 10-11) faz ressalvas à abordagem que considera o conceito de Genette como forma exclusiva de aproximação a uma análise da autoencenação de autores, porque ele desconsidera o aspecto corporal, no seu sentido performativo e discursivo. Por mais que se veja o autor como uma figura artística, não deve ser esquecido que, em primeiro lugar, se deve enxergar o autor como uma pessoa que tem “um corpo”, que é incluído nas práticas de encenação e estilização, afinal, sempre houve autores que buscaram destacar-se pela apresentação externa para chamar atenção para si e, através disso, marcar o status de sua distinção, como Stefan George, Else Lasker-Schüler ou Thomas Mann, como vimos anteriormente⁵⁰¹. Ao aspecto visual, além da apresentação gestual e de mímica, pertencem a vestimenta e o cabelo, que alguns autores ainda usam longo, um hábito remanescente de uma época em que autores pretendiam demonstrar uma liberdade que os distinguiu da burguesia e que os identificava como conectados a uma atividade cultural.

Assim, observamos que o aspecto das práticas de encenação do *habitus* expande o conceito de paratexto de Genette, e torna possível um acesso às práticas de encenação dos atores em diversas perspectivas. Objeto de referência dessas práticas não é necessariamente apenas o texto literário, mas o espaço de referência da encenação é muito mais um “estilo de vida” específico, que não é constituído apenas de recursos filológicos. Entretanto, o “estilo de vida”, neste caso, não é apenas um detalhe biográfico, mas relevante apenas na medida em

⁵⁰¹ GRIMM, 2008, p. 151.

que é parte integrante das práticas de encenação do autor, como uma interpretação encenada para o público, cujos componentes são perceptíveis como sinais de um posicionamento e de uma orientação social.

Um exemplo de funcionamento do marketing de literatura e de autores é o *Quinteto Pop-cultural (Popkultureller Quintett)* de *Tristesse Royale*⁵⁰². Ali é explicitado o ambiente de experimentação literária como exemplo de “estilo de vida” (*Lebensstil*), na medida em que a encenação fornece, ao leitor e ao espectador, uma reflexão adicional, através de uma provocação exagerada e distanciada do ideal estético dominante ou o esvaziamento lúdico do sentido de modelos convencionais. O “estilo de vida” aqui não é entendido como detalhe biográfico, mas é considerado apenas tendo em vista que é parte da prática de encenação dos autores⁵⁰³.

⁵⁰² BESSING *et al.*, 2009.

⁵⁰³ JÜRGENSEN/KAISER, 2011, p. 13.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1 A ENCENAÇÃO DE CHRISTIAN KRACHT NAS MÍDIAS

A autoencenação se modifica conforme as épocas, as culturas e as mídias de que os autores dispõem. Observamos que, na época das “mídias”, no discurso que se emprega no entorno das obras, houve uma mudança em relação ao que acontecia na Antiguidade, na Idade Média e na época do Classicismo, quando os textos muitas vezes circulavam em estado quase rudimentar, em forma de manuscritos, sem qualquer fórmula de apresentação⁵⁰⁴. Enquanto autores, antes da era da rede mundial de computadores, utilizavam notas pessoais, diários ou congressos como palco público e privado de suas expressões para além do texto, com a popularização de mídias eletrônicas, criou-se mais um ambiente para a autoencenação. A importância das mídias audiovisuais em comparação ou em conexão com a literatura se revela de várias maneiras. Afinal, os conteúdos das novas mídias têm papel de destaque, pois criam celebridades e, acima de tudo, determinam a percepção do mundo e das vivências, bem como a forma de expressão. Ademais, muitos escritores utilizam a nova realidade modificada pelas mídias como fundamento para seus textos.

Na literatura contemporânea, encontramos autores que dominam com maestria o jogo de “colocar-se em cena”, em que assumem determinados papéis, conscientemente escolhidos. Com isso, a discussão sobre as ferramentas que eles utilizam para delimitar os materiais híbridos de vida e de encenação, inevitavelmente, inclui o debate sobre a “autenticidade” e sobre a “encenação”. Observando com olhar crítico, verifica-se que essas denominações são apenas etiquetas, que facilitam a aceitação dos textos pelo mercado e pelas mídias, pois, embora vise, também, a vantagens econômicas, incrementando a venda de livros, a autoencenação é importante para melhorar a imagem do autor no âmbito literário. Sua atitude de indiferença em relação ao mercado literário, alegando não precisar dele, faz parte do jogo, chamando a atenção exatamente para aquilo que, aparentemente, despreza.

Essa apresentação pode acontecer em revistas literárias *online*, em vídeos, em entrevistas ou em leituras de autores, além de novos formatos de televisão. Com o advento da internet não apenas surgiu uma nova mídia para concorrer com as outras, mas uma mídia que promete assimilar todas as outras, como uma mídia universal, provocando reações dentro e fora do espectro literário. Em princípio, podemos distinguir dois tipos básicos de literatura

⁵⁰⁴ Paradoxalmente, segundo Genette (1989, p. 14), há paratextos sem textos, por exemplo, textos perdidos ou fracassados, como numerosas epopeias gregas, depois de Homero, ou tragédias gregas clássicas, das quais nós conhecemos apenas fragmentos.

relacionada à internet, quais sejam, por um lado, a literatura digitalizada e, por outro, uma literatura produzida genuinamente de forma digital. O primeiro tipo usa a rede de computadores simplesmente como um novo local para a publicação ou para a reprodução de textos, que, sem perda de suas características estéticas, poderiam ser impressos em papel, não estando atrelados a novos conceitos de autoria. Para o novo modelo, que poderia ser denominado “literatura de rede” (*Netzliteratur*), é característico não apenas o fato de estar na rede, mas, principalmente, sua ligação à mídia digital como condição para sua existência⁵⁰⁵.

Uma das plataformas utilizadas pelos autores da literatura em língua alemã dos anos 1990 e do início do século XXI, sejam eles literatos pop ou não, é a internet, já que uma característica comum a esses autores é sua naturalidade em lidar com a rede mundial de computadores, utilizando-a, sem restrições, para atingir seus objetivos. Afinal, essa mídia é apropriada para tratar de temas relacionados à contemporaneidade, além de ser acessível a uma larga faixa de público. Neste cenário, tão importante quanto o estilo da apresentação é a inclusão da própria biografia, mesmo que de forma fragmentária, em inserções na *Wikipédia*, no *Twitter* e em sites personalizados da web. Christian Kracht também utilizou esta mídia, como palco, supostamente, autêntico, para dar sustentação a sua criação literária, em sintonia com os projetos de suas atividades “mundanas” de autor, que são denominadas como epitextos, no sentido de Gérard Genette.

Embora Kracht utilize a rede mundial de computadores para sua encenação e como meio para alcançar seu público leitor, sua literatura não é concebida para ser publicada na internet. Respondendo à questão que nos propusemos nesta pesquisa, relacionada à forma de encenação do autor, de suas apresentações nas mídias, considerando as práticas encenatórias e sua performance, é importante destacar que as declarações e atitudes controversas de Kracht podem ser consideradas parte de sua encenação, pois a fascinação da obra provém, em grande parte, de suas manifestações extraliterárias, em entrevistas, em fotos e em seu perfil no *Facebook*, como extensão ambígua dos próprios textos. Para compreender os efeitos da presença midiática massiva sobre a autoencenação de Christian Kracht, é preciso apresentar sua figura, suas posições como autor e sua relação com sua imagem, daí decorrentes, junto ao público. Para Christian Kracht, sua presença na internet é um jogo que lhe permite posicionar-se no meio literário e, ao mesmo tempo, aumentar o mistério em torno de sua figura.

Um exemplo dessa tentativa de chamar a atenção é o caso ocorrido no final dos anos 1990, na recém-lançada revista *Literaturen*, em que Aram Lintzel, um crítico da literatura pop

⁵⁰⁵ JÜRGENSEN, 2011, p. 407.

e de seus autores, havia feito uma referência negativa à revista *pool*. *Pool* era uma revista eletrônica, fundada em junho de 1999, organizada por Elke Naters e Sven Lager, que contava com aproximadamente 35 colaboradores, primordialmente autores da chamada literatura pop, dentre eles Christian Kracht. Segundo Frank Fischer (2007, p. 276-7), que relata esse episódio, Lorenz Schröter, um dos autores da revista *pool*, comenta o relato de Lintzel, falando “algo sobre arrogância e que Christian Kracht comprou um sobretudo de pele por 6800 marcos”, acrescentando um comentário sobre o quanto essa revista seria supérflua⁵⁰⁶. Christian Kracht responde a Lorenz que “preventivamente, [eu] mandei registrar o domínio www.literaturen.de” e que, se Sigrid Löffler quisesse fundar uma revista com esse nome, pode comprar o registro dele: “O preço: 6800 marcos. O sobretudo masculino até o chão [...] com folga, já estará pago”⁵⁰⁷. Efetivamente, o domínio “literaturen.de”, na época de seu registro, já havia sido usado, e os editores tiveram que buscar outro. Algumas semanas depois do episódio do sobretudo de pele, a revista *kressreport* descobriu que esse domínio não pertencia oficialmente a Kracht, nem tinha nenhuma relação com ele. Segundo Frank Fischer, Kracht deve ter se divertido com a história, e tudo não passava de uma encenação, uma forma irônica de reagir a uma crítica.

Outro fato sobre o autor e sua relação com as mídias eletrônicas é relatado por Eckhard Schumacher (2009, p. 198-9). Na avaliação de Schumacher, o sucesso da aparição de Kracht no programa de televisão *Harald Schmidt Show*, de 12 de outubro de 2001, disponível no *youtube*⁵⁰⁸, levou a editora Kiepenheuer & Witsch a lançar a propaganda do livro seguinte, *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, não mais em folhetos impressos, mas em forma de vídeo, concebido para ser lançado em alguns cinemas, mais especialmente para a internet. O trailer tem roteiro e direção de Frauke Finsterwalder, e a narração é feita pelo próprio autor. Na época da publicação, o vídeo podia ser encontrado na página inicial de Kracht, www.christiankracht.com, tendo sido, mais tarde, transferido para o link “film”. Apesar dessa apresentação nas mídias, Christian Kracht seguiu lançando seus livros em versões impressas, usando a internet apenas para aparições esporádicas e para o marketing, tanto de suas produções, como de sua própria pessoa.

⁵⁰⁶ Irgendwas über Arroganz und dass sich Christian Kracht mal einen Pelzmantel gekauft hat für 6800 DM. (FISCHER, 2007, p. 276-7. In: *pool*, 21.09.1999. Disponível em: <www.the-real-world.de/loop/archiv/poolarc/pool61.htm>. Acesso em: 10 de mai. 2005).

⁵⁰⁷ Vorsorglich habe ich die Domain www.literaturen.de schützen lassen. In: *pool*, 22.9.1999. Disponível em: <<http://www.the-real-world.de/loop/archiv/poolarc/pool61.htm>>. Acesso em: 01 de out. 2005.

⁵⁰⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

Eckhard Schumacher (2009, p. 199-200) menciona também a página *MySpace*⁵⁰⁹, do final dos anos 1990, em que não constavam muitas informações sobre a pessoa do autor, limitando-se praticamente à postagem de links para os livros e para os CDs do autor, para a revista *Der Freund* e para textos de pesquisa relacionados a Kracht, além de algumas citações avulsas e um endereço de e-mail, que possibilitava entrar em contato diretamente com o autor. Curioso é o fato de a página não ser redigida por ele, mas por trazer citações da *Wikipedia*, em alemão, inglês e russo.

As manifestações de Christian Kracht na rede apresentam alguns aspectos que causam, além de confusão, certa irritação para aqueles que acessam essas páginas, pois a figura do autor é ponto de referência e produto de recepção em uma só instância. Segundo David Fischer (2014, p. 72-3), no artigo sobre o autor na *Wikipedia*, o próprio Kracht fez intervenções, no sentido de corrigir ou modificar as informações lá encontradas, mesmo que o tenha feito como autor anônimo. Na falta de um termo adequado, Fischer classifica esse direcionamento para a recepção de sua identidade de autor como “encenação secreta” (*heimliche Inszenierung*). Essa “encenação secreta”, para David Fischer (2014, p. 72), se mostra como farsa e cálculo intencional. Como autor anônimo, Kracht controlou e manipulou durante vários anos a recepção pública de sua identidade autoral, cujo alcance não deve ser menosprezado. É importante enfatizar que Kracht jamais usou a própria identidade para fazer essas inserções, mas o fez através de um endereço de IP, que funciona como uma identidade digital, permitindo o rastreamento das intervenções ao longo de vários anos. Partindo desses endereços virtuais, David Fischer buscou os locais em que Kracht havia morado à época das postagens, entre janeiro de 2007 e março de 2012, deduzindo daí sua autoria. A maioria das mudanças efetuadas por Kracht referem-se ao chamado *epitexto editorial*⁵¹⁰, informando sobre obras e lançamentos, traduções e sobre a fortuna crítica referente às obras.

Sobre o mesmo tópico, Johannes Birgfeld e Claude Conter (2009, p. 260) citam comentários da versão em inglês da *Wikipedia*, que provavelmente o próprio Kracht incluiu, como “auxílios para a interpretação” (*Interpretationshilfen*) para a obra *Eu estarei aqui no sol e na sombra*. Os comentários fazem menção à quantidade de relações intertextuais e de referências, enumerando 29 nomes, dentre eles Joseph Conrad, Hugo Pratt, Herman Melville, Frantz Fanon, David Lynch, Thomas Pynchon e Dante Alighieri. Além disso, Kracht chama a atenção para suas obras em artigos sobre gêneros literários, como vemos no verbete *Pastiche* (05.04.2010): “Um exemplo em língua alemã é o romance *Eu estarei aqui no sol e na sombra*,

⁵⁰⁹ Disponível em: <<http://www.myspace.com/christiankracht>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

⁵¹⁰ GENETTE, 1989, p. 331s.

de Christian Kracht, que, dentre outras coisas, foi escrito como pastiche de *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad e *Irradiações*, de Ernst Jünger⁵¹¹.

David Fischer (2014, p. 74-5) coloca, ainda, que Kracht insere seus romances *1979*, *Faserland* e *Eu estarei aqui no sol e na sombra* (10.03.2009) no artigo em língua alemã sobre o *Romance pós-moderno*. Ademais, no artigo sobre *Faserland*, Kracht acrescenta que, “já poucos anos depois da publicação”, o romance foi “incluído nas leituras obrigatórias das provas de conclusão escolares em Sachsen e Baden-Württemberg dos anos de 2010/2011”⁵¹². E, sob *Swiss literature*, Kracht se coloca como um dos “mais conhecidos escritores suíços em língua alemã” (13.06.10), e se intitula como uma das “pessoas famosas e notáveis”⁵¹³ de sua cidade natal, Saanen (08.02.2012).

Aparições pontuais caracterizam suas incursões no *Facebook*. Se considerarmos a página, na qual são compartilhadas vivências pessoais com a esfera pública como sendo um *Blog*, os posts de Kracht são raros, com, em média, uma atualização a cada quatro semanas. David Fischer (2014, p. 67-9) informa, também, que, ao lado de links relacionados à sua obra, encontramos, entre os amigos na rede social, alguns nomes que efetivamente pertencem ao círculo de amigos do autor, como Frauke Finsterwalder e Eckart Nickel, mas igualmente estão citadas lá pessoas já falecidas, como Allen Ginsberg. Kracht se mostra absolutamente inacessível a todos os seus fãs do *Facebook* e, no dia 13 de fevereiro de 2012, anunciou seu desaparecimento da rede social — no mesmo dia em que foi publicada a crítica de Georg Diez sobre o romance *Imperium*, na revista *Der Spiegel*. No dia 14 de fevereiro, efetivamente, “The official Christian Kracht page on Facebook” havia sumido da rede, o que pode ser lido como uma tática de encenação de desaparecimento do autor.

Depois de algumas semanas de ausência da rede, no dia 7 de maio de 2012, Kracht retorna ao *Facebook* e posta um artigo de autoria de Volker Weidermann (2013), publicado originalmente no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, com o título *Notas sobre Kracht — o que ele quer (Notizen zu Kracht — Was er will)*. Se, com essas notas, Kracht quis apenas provocar os leitores, ou se elas devem ser entendidas como confissões ou ironias, não podemos deduzir do texto. Certo é que, mais uma vez, o autor utilizou este espaço para alimentar o jogo de desinformação que sempre causou incertezas⁵¹⁴, assumindo que, se o

⁵¹¹ Ein deutschsprachiges Beispiel ist der Roman „Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten“ von Christian Kracht, der unter anderem als Pastiche von Joseph Conrads Herz der Finsternis und Ernst Jüngers Strahlungen geschrieben ist. (FISCHER, 2014, p. 75).

⁵¹² [s]chon wenige Jahre nach der Entstehung [...] auch als Schullektüre eingesetzt [...] das Buch in Sachsen und Baden-Württemberg für den Abiturjahrgang 2010-2011 Abitur-Pflichtlektüre ist. (FISCHER, 2014, p. 75-6).

⁵¹³ [...] most well-known Swiss German writers, famous and notable people. (FISCHER, 2014, p. 75-6).

⁵¹⁴ FISCHER, 2014, p. 57; 68.

autor “escreve e pretende vender livros, sim, com toda certeza”⁵¹⁵, ele deve entrar no jogo da encenação e se tornar, ele próprio, uma peça desse jogo.

Sobre outra publicação, Volker Weidermann afirma que pode ter sido o próprio Christian Kracht que escreveu sobre si mesmo em um blog com o título *this is hypertext*: “Seu jeito de falar, de ser tímido e arrogante ao mesmo tempo, e, assim, dar o mínimo possível de informação, tudo isso permite que ele pareça uma parede de orvalho”⁵¹⁶. Essa mensagem havia desaparecido depois de alguns dias e, em seu lugar, lia-se uma desculpa amigável: “*Sorry, but you are looking for something that isn’t there*”. Weidermann (2013, p. 121) comenta que o fato de o texto não estar ali não quer dizer que ele não exista. Apenas não está mais nesse lugar, confundindo intencionalmente os leitores. Devido à possibilidade de, na internet, serem publicados textos com identidade falsa, nessa mesma linha de argumentação, Jan Süselbeck (2013, p. 89) considera plausível que o próprio Christian Kracht tenha postado uma mensagem perguntando se poderia escrever uma história emocionante sobre soldados da Segunda Guerra, que derreteram dentes de ouro, e outra sobre comunistas assassinados.

O atual perfil de Christian Kracht no *Facebook* data de 6 de março de 2013 e no dia 14 de outubro de 2017 já contava com 8.681 seguidores. Nela, encontramos, além da data de nascimento do autor e da informação que ele é um romancista suíço (*Swiss novelist*), um endereço de e-mail e a página na internet para contato⁵¹⁷. A página traz, também, notícias sobre as atividades de Kracht, suas leituras, os prêmios literários, os artigos relacionados à obra, incluindo sua atividade como professor da Cadeira de Política na Goethe-Universität, de Frankfurt am Main, prevista para o semestre de verão de 2018, anunciada em 19 de maio de 2017⁵¹⁸.

No dia 08 de maio de 2017, a página do *Facebook* apresentou, em inglês, em alemão e em coreano, a nova página da *web*⁵¹⁹, que mostra apenas uma foto com flores vermelhas, próximas a uma janela, produzindo um efeito difuso de luz e sombra. Ao lado temos alguns links, um com fotos das capas de suas obras, traduzidas para diversos idiomas (*Book covers*), outro link que disponibiliza formulários para reprodução de suas obras (*Rights/Permissions*), outra com dois endereços de e-mail para solicitação de entrevistas, sendo um endereço disponível exclusivamente para os Estados Unidos e outro para todos os demais países, além

⁵¹⁵ [Wenn man] Bücher schreibt und verkaufen möchte, ganz sicher. (DREES, 2016).

⁵¹⁶ Seine Art zu sprechen, schüchtern und arrogant zugleich zu sein, dabei möglichst wenig preiszugeben, all das lässt ihn so unreal erscheinen wie eine Hauswand aus Tau. (WEIDERMANN, 2013, p. 121).

⁵¹⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/mr.christiankracht/about/?ref=page_internal>, <<https://www.christiankracht.com/>>, christiankracht@hotmail.com>. Acesso em: 23 mai. 2017.

⁵¹⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/mr.christiankracht/>>. Acesso em: 14 out. 2017.

⁵¹⁹ Disponível em: <<https://www.christiankracht.com/>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

de um acesso ao *Instagram*⁵²⁰. As fotos no *Instagram* mostram livros, bibliotecas, paisagens e pessoas, incluindo o próprio Kracht.

David Fischer (2014, p. 59) faz referência a um álbum de “fotos de perfil” (*Profilbilder*), no qual em uma das fotos se vê Christian Kracht provocativo com um fuzil e, em outra, o autor aparece de sobretudo e óculos de sol pretos, ao lado de um desconhecido em frente a um prédio asiático. Onde exatamente e com que objetivo essa foto foi tirada é totalmente desconhecido, sendo, no entanto, prova de que o autor realmente esteve alguma vez na Ásia. Com a publicação dessas fotos, ele disponibiliza novas peças, acessíveis apenas para um grupo supostamente exclusivo (seus fãs do *Facebook*), sem, efetivamente, aumentar o acesso à sua esfera pessoal, mas criando propositalmente uma incerteza em torno de sua identidade, em um jogo que mais confunde do que esclarece. Aparentemente, o *Facebook* é o único lugar onde essa foto foi publicada e parece não haver uma relação direta com alguma publicação literária de Kracht.

O *Facebook*, passando pela página do autor, e as contribuições na *Wikipedia* deixam claro que esses acessórios literários funcionam como composição poética autônoma e intertextual no espaço literário exterior, mostrando que a autoencenação no epítexto internet praticamente não tem limites. Através de uma história sobre uma troca de mensagens entre Christian Kracht e Stefan Schünemann, publicada mais tarde no volume *New Wave* (2012d, p. 201s), ficou conhecido um endereço de e-mail de Kracht. Perguntado por Schünemann se ele era mesmo Christian Kracht, o autor nega, dizendo-se uma pessoa de terceira idade, moradora da cidade de Bremen, e discute com Schünemann sobre o escritor Christian Kracht, como sendo outra pessoa. Segundo Fischer (2014, p. 71), essa troca de e-mails traz à tona a questão da encenação do autor no espaço virtual e de um eventual acesso a ele, com destaque para o fato de a encenação virtual estar intimamente conectada à produção literária.

Essa liberdade proporcionada pela rede mundial é um solo favorável para Kracht, que gosta de jogar com as regras e as outras possibilidades dessa mídia virtual como estratégia autoencenatória. O jogo autorreferencial e o seu temor de ser apanhado tornam visível o princípio básico da composição de sua identidade: o autor cria a expectativa de mostrar a identidade *autêntica* e fornece supostos detalhes exclusivos, para depois deixar os leitores na confusão de sinais incompreensíveis. Assim, concluímos que Christian Kracht usa as mídias para se promover, afinal, o autor é uma marca que, como tal, aspira a ser bem-sucedido, como qualquer outro produto que almeja o sucesso comercial.

⁵²⁰ Disponível em: <christiankracht@com>; <<https://www.instagram.com/mr.christiankracht/>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

Ao falar de Christian Kracht, se fala da obra, mas também da ‘pessoa’, o que leva a um discurso controverso, em que, com frequência, o autor é confundido com a obra. Segundo Fabian Lettow (2001, p. 285-6), para a análise da figura Christian Kracht, “temos à disposição a autopoética de Kracht, que manipula alguns códigos, que acima de tudo podem ser captados como manifestações linguísticas em um processo estético de ‘falar sobre si mesmo’, bem como do ‘falar sobre o mundo’”⁵²¹. Ele se apresenta como um enigma, um jogo constante entre autenticidade e encenação. Mantendo-se avesso ao contexto literário, dizendo-se tímido e criando um ambiente de incerteza, Kracht produz uma rede de fatos sem conexão aparente. Quando entrevistado, muitas vezes, alega não ter entendido a pergunta ou, ao invés de responder às questões, fala sobre algo bem diferente, de um assunto que apenas indiretamente tem relação com a pergunta dirigida a ele, fazendo conexões improváveis. Kracht, que, comumente, se esquiva de respostas claras, expressando-se em frases codificadas, em entrevista por e-mail a Volker Weidermann (2013), parece ter sido surpreendentemente sincero, por exemplo, ao declarar sua admiração por cenários e encenações de governantes totalitários, ou, ainda, sua simpatia por Mullah Omar, embora Weidermann destaque que não se tocou “no lado escuro de Kracht”⁵²². Apesar de recusar perguntas concretas sobre o Taliban, Kracht respondeu que “Mullah Omar tem todo o meu respeito”⁵²³. Questionado pelo jornalista Jan Drees (2016) sobre uma possível mudança de domicílio da atual Los Angeles, Kracht remete a um encontro ocorrido entre eles, havia dez anos, no Cairo, observando que em ambas as cidades chove muito raramente, sem efetivamente responder ao questionamento⁵²⁴. Kracht foge da pergunta para chegar, através de relações aparentemente sem nexo, à resposta, o que mostra que a conversa com o autor é uma via privilegiada para acessar sua obra. À pergunta de Volker Weidermann se não se pode julgar o mundo somente a partir de imagens, sem considerar uma instância moral, política ou estética, Christian Kracht respondeu: “Eu acredito que uma forma ruim é culpada de muitas coisas. Um bom livro sempre é moral”⁵²⁵. Comentando essa entrevista mais tarde, o autor declarou que “essa entrevista no *FAZ* foi uma boa entrevista, porque destruiu uma imagem que existia sobre

⁵²¹ Zur Disposition steht allein die Krachtsche Selbstpoetik, die mit bestimmten Codes hantiert, welche vor allem als sprachliche Manifestationen in einen ästhetischen Prozess des ‚Über-sich-Sprechens‘ sowie des ‚Sprechens über die Welt‘ dingfest gemacht werden können. (LETTOW, 2001, p. 285-6).

⁵²² [...] unglaublich schönen Prosa [...] die dunkle Seite von Kracht. (WEIDERMANN, 2013, p. 123-4).

⁵²³ Mullah Omar hat meinen vollen Respekt. (WEIDERMANN, 2013, p. 124).

⁵²⁴ DREES, 2016.

⁵²⁵ Ich glaube, schlechte Form ist an vielem schuld. Ein gutes Buch ist immer moralisch. (WEIDERMANN, 2013, p. 124).

mim”⁵²⁶. Segundo Jan Küveler (2016), há alguns anos, Kracht teria dito a um jornalista: “Eu sempre escrevo livros morais. Estranhamente, não se entende isso”⁵²⁷, insinuando que o público tem uma imagem equivocada dele.

Na entrevista do autor temos um meio de acesso privilegiado à obra, sua individualidade encenada transforma-se em espaço importante de produção de significado. Com isso, a entrevista reforça os laços entre o autor e a obra, já que ela pressupõe a escrita de textos anteriores a ela, além de frequentemente ocorrer por ocasião do lançamento de uma nova obra, servindo como instrumento de marketing e como um momento propício à encenação do autor. No filme *Finsterworld* (2013), o casal Inga e Georg Sandberg, que se encena o tempo todo como rico e intelectualmente superior, incorpora uma postura antifascista, pelo menos em sua retórica. Eles se negam terminantemente a dirigir um carro “nazista”, optando por fazerem sua viagem em um Cadillac-SUV. A cena em que aparece uma suástica na calota da roda é apenas uma “coincidência”, que Christian Kracht prefere atribuir à magia e não a alguma intenção: “Não, isso é Deus. Deus diz: Isso acontece”⁵²⁸. Sublinhando a faceta irônica, Christian Kracht, em entrevista ao jornal *FAZ*, contesta aqueles que consideram que 1979 seria uma “história de derrocada terrivelmente triste”:

Enquanto escrevia eu sempre tinha que rir alto, porque eu pensava, um *kitsch* desses não se pode mesmo escrever seriamente. [...] Tudo é tão grotescamente exagerado e *camp*, que se pode, com certeza, achar que 1979 é ruim, mas, realmente, sério e trágico não é. Acho que seria mais ‘light entertainment’⁵²⁹.

Durante outra entrevista, desta vez para um programa de humor na televisão austríaca, Kracht aproveita a oportunidade de estar na presença do embaixador suíço para chamar atenção sobre as mudanças na estética do passaporte novo, que teria ficado muito feio. O embaixador concorda que antigamente o passaporte suíço era mais bonito, mas que a beleza tem que dar lugar ao útil e ao funcional. Kracht diz que não reclama da parte prática, mas de uma página que parece uma espécie de redemoinho (*Wirbelsturm*), comparando-o a uma cena do filme *Zabrieski Point*, de Antonioni. O embaixador participa da ironia, respondendo que

⁵²⁶ Das Interview in der FAZ war ein gutes, weil es ein existierendes Bild von mir zertrümmert hat. (WEIDERMANN, 2013, p. 124).

⁵²⁷ Ich schreibe immer moralische Bücher. Komischerweise versteht man das nicht. (KÜVELER, 2016).

⁵²⁸ Nein, das ist Gott. Gott sagt: Dies geschieht. (MANGOLD, 2013).

⁵²⁹ schrecklich traurige Untergangsgeschichte; Ich habe beim Schreiben immer laut lachen müssen, weil ich dachte, so einen Kitsch kann man jetzt nicht wirklich ernsthaft hinschreiben. [...] Alles ist so grotesk überhöht und camp, daß sie sicher finden können, daß 1979 schlecht sei, aber ernst und tragisch ist es nun wirklich nicht. Es ist eher ‚light entertainment‘. (Entrevista FAZ de 30.09.2001 apud Drügh, 2007, p. 42).

levará o passaporte de Kracht e encaminhará sua solicitação às autoridades, já que o modelo é novo e pode ser modificado⁵³⁰.

Esses exemplos mostram que a imagem do autor é um produto, que se criou a partir de suas publicações, através do marketing, das aparições na mídia, das entrevistas a jornalistas ou de participações de programas na televisão, o que demonstra que o autor se esforça em construir uma identidade teatral que acompanhe sua obra, em uma espécie de jogo que necessita de certa distância para ser apreendido. A descrição que Joachim Bessing faz de Christian Kracht, relatando um encontro entre ambos no trem a caminho da Feira do Livro de Frankfurt pode ser entendida nesse sentido. Afirmando que, em sua opinião, Kracht era muito mais bonito que ele, e que essa impressão ele tinha cada vez que se encontravam, Bessing diz: “Ele simplesmente parecia mais autêntico, como um escritor mesmo. Eu, em contrapartida, sempre parecia um excursionista, o que eu, na verdade, era mesmo”⁵³¹.

7.2 A AUTOENCENAÇÃO NA LITERATURA

Depois de haver sido anunciada a morte e o posterior retorno do autor à análise literária, verificamos que sua imagem se modifica pouco a pouco, especialmente no contexto das novas mídias, com destaque para a internet. Hoje, o leitor atento sabe que o autor se encena e que, em muitos casos, parte do conteúdo da obra é autobiográfica. Mesmo que as autorreferências estejam dissimuladas ou apareçam de forma codificada nos textos, elas transmitem uma imagem e sugerem uma determinada qualidade⁵³². Como consequência, já a partir da primeira linha de um texto, o nome do autor induz a uma expectativa e leva a uma determinada forma de leitura, informa sobre seu posicionamento no discurso correspondente e o seu lugar no contexto cultural, sobre o valor de um texto, não sendo, no entanto, de maneira alguma parte dele. No artigo *Autoria e Intertextualidade (Autorschaft und Intertextualität)*, Matias Martinez defende a ideia de que a renúncia a um autor

objetivamente é insustentável. Na base de argumentos teórico-intertextuais, o autor *não* pode ser banido da interpretação do texto. Ou melhor, muitas vezes ele próprio é, em casos de extrema intertextualidade, um ponto de referência (mesmo que insuficiente) da interpretação. Uma teoria da intertextualidade

⁵³⁰ WILLKOMMEN ÖSTERREICH, 2016.

⁵³¹ Er sah einfach echter aus, wie ein Schriftsteller eben. Ich kam mir dagegen immer vor wie ein Ausflügler, der ich im Grunde ja auch war. (KRACHT, 2001, p. 98).

⁵³² JÜRGENSEN/KAISER, 2011, p. 11-13.

que pretenda englobar pré-requisitos elementares da formação estética de sentido, precisa basear-se no conceito de autor⁵³³.

Assim, podemos afirmar que os conceitos até aqui desenvolvidos sobre autoria e estratégias de encenação demonstram que uma separação hermética das categorias obra e autor não é possível. Na análise do texto literário, é aconselhável, portanto, incluir a figura do autor, que não é uma figura inquestionável, mas uma figura artificial, encenada, que faz da encenação parte de sua imagem, que segue as linhas básicas das leis econômicas e sociais, com destaque para as estratégias de marketing. Seu papel como voz ativa da humanidade, como representante da cultura de uma nação, como historiador da sociedade ou como ator político importante no âmbito das lutas de classes, entretanto, parece encerrado, embora se espere dele certa coerência em relação à sua obra.

Esse retorno à cena literária está atrelado às estratégias empregadas pelo autor para sua encenação, que podem ser deduzidas do desejo do autor de aumentar seu capital simbólico e aumentar a venda de seus livros, ou como busca de afirmação de um novo estilo de escrita, que não se restringe apenas ao texto, mas inclui a figura do autor como instância central para a recepção da obra. Um dos objetivos elencados para esta pesquisa foi verificar de que forma a discussão em torno da encenação está conectada à volta da figura do autor à cena literária, inclusive como um elemento do paratexto. Concluímos que, com o grande desenvolvimento e popularização de novas mídias, observamos uma crescente relevância do pensamento econômico na autoria de textos literários e uma sofisticação nas formas de autoencenação. Um texto literário, portanto, não surge apenas pelo fato de ser escrito, mas determinados textos somente tornam-se textos literários através de um processo complexo no campo literário. Através da encenação, os autores buscam chamar atenção para a própria pessoa, sua atividade e/ou seu produto. Os autores se refugiam em mundos virtuais, apostam em uma realidade encenada, em um jogo de papéis, de clichês e de relações de poder. Com frequência, eles se comportam fora de seus papéis de forma rebelde e provocativa e confundem a imagem do autor com a obra, aumentando o interesse em suas figuras, como podemos observar nos protagonistas da recente cena da literatura pop. Agindo como *popstars*, os escritores contribuem conscientemente para a construção de uma determinada imagem pública e para direcionar, através dela, sua recepção junto a este público.

⁵³³[dass der Verzicht auf den Autor] sachlich unhaltbar ist. Auf der Grundlage intertextualitäts-theoretischer Argumente läßt sich der Autor aus der Textinterpretation *nicht* verabschieden. Vielmehr bleibt er selbst in Fällen von extremer Intertextualität ein notwendiger (wenngleich nicht hinreichender) Bezugspunkt der Interpretation. Eine Intertextualitätstheorie, die elementare Voraussetzungen ästhetischer Sinnbildung erfassen will, muß am Autorbegriff festhalten. (MARTINEZ, 1999, p. 466, grifo do autor).

Outro objetivo proposto para esse trabalho consistiu em desvendar as características da literatura pop, tanto dos anos 1960 quanto anos 1990, e se Christian Kracht pode ser considerado ou não um autor pop. No capítulo 4, vimos que a literatura pop na Alemanha existe desde o final da década de 1960 e seus autores são considerados exemplos da contracultura, de protesto e de rebeldia, ligados intimamente à literatura, o que exemplificamos na análise da encenação do autor Rolf Dieter Brinkmann, que protagonizou um escândalo em um evento literário em Berlim, ao desejar a morte do também presente crítico literário Marcel Reich-Ranicki, com o objetivo explícito de chamar atenção. A denominada “literatura pop”, na Alemanha, retornou com força na década de 1990, e seus autores obtiveram grande sucesso, ao mesmo tempo em que suas obras foram associadas a um valor literário inferior, devido ao estilo narrativo e a uma aparente superficialidade, abordando especialmente temáticas jovens como música pop, consumo, festas e uso de drogas. Além disso, a falta de engajamento político dos autores, paralelamente a estratégias agressivas de marketing e seu grande sucesso comercial tornavam esses escritores, na maioria jovens, suspeitos ao crivo da crítica literária estabelecida.

No intuito de contextualizar a obra de Kracht e de verificar se a autoencenação é um fenômeno recente na história da literatura, ou se já existia em outras épocas, analisamos as transformações do conceito e das diferentes funções do autor ao longo dos séculos, bem como a discussão sobre o “retorno do autor”, relacionado à ideia das autoencenações, observando os rituais criados por eles, as expectativas e as estratégias empregadas para a criação da imagem difundida por esses escritores junto ao público. Questionando qual o papel de conceitos históricos de autor e como ele se reflete nas suas práticas, no estudo da perspectiva histórica da encenação na literatura, verificamos que diversas variáveis influenciam as ações dos escritores, que se mostram dependentes da época e das mídias de que eles dispõem. Essas autoencenações não caracterizam uma nova época, nem representam um rompimento com a tradição literária; pelo contrário, estão presentes há muito tempo na constituição da imagem pública de escritores e artistas.

Verificamos que, desde a Antiguidade, há uma consciência sobre autoria, que se manifesta na relação entre a obra e o nome do autor, pois o papel do autor e a importância crescente da escrita em detrimento da oralidade são alvo de preocupação já na época de Platão, apesar de não ser usado o termo autoria para referir-se àqueles que produzem o discurso. A poética medieval se caracteriza pela utilização, de parte de autores de textos literários, de fontes comuns, que são modificadas ou complementadas, sem a preocupação de tratar-se de uma produção original. Em textos do início da Idade Média, encontramos,

sobretudo no prólogo e no epílogo das obras, alusões de autores a si mesmos, restringindo-se estas normalmente à citação do nome e sua recomendação ao receptor. Como exemplo, citamos Hartmann von der Aue, que assume, simultaneamente, o papel de autor, referindo-se a si mesmo como Ouwe Hartmann, variando sua “identidade” conforme o conteúdo e objetivo de cada obra. Mais tarde, nos escritos de Johannes Meyer, apesar de o objetivo primeiro ser a institucionalização das reformas, observa-se o aspecto genuinamente literário, quando o autor descreve com detalhes o processo de produção de seus livros, quando determina fontes e bases e quando desvela as divisões do conteúdo e da forma de disposição. Apesar disso, uma importante característica das encenações que viriam alguns séculos depois, do autor como o criador e proprietário de seu texto, no caso de Meyer, ainda não está presente. Já o reformador Martinho Lutero adapta diversas formas literárias e formula estilos de textos que terão grande ressonância no âmbito da literatura. Além disso, Lutero incorpora diferentes papéis, com o objetivo de influenciar a formação da imagem que seus contemporâneos têm dele; em sua encenação de autor, ele já demonstra interesse na formação de alianças, uma vez que cada disputa é um pré-requisito para a união de forças antagônicas. Ademais, Lutero é um caso excepcional de individualização de estilo do grande artista, que desencadeia práticas de encenação que, para a afirmação de individualidades autorais, são conhecidas até hoje.

O conceito de escritor livre se firma durante a formação e o estabelecimento do “mercado literário” propriamente dito, nos séculos XVIII e XIX, e as autoencenações passam a moldar a imagem do autor, deixando de serem a exceção para se tornarem a regra. Nessa época, os escritores são considerados privilegiados críticos e porta-vozes de sua sociedade, e a revista literária crítica se transforma em uma mídia central da concretização das controvérsias literárias, filosóficas e pessoais, e é por intermédio dela que se travam as lutas pela distinção na autorrepresentação. Apresentamos essa busca por atenção de forma exemplar no episódio protagonizado por Gottsched, por um lado, e Bodmer e Breitinger, por outro, disputa que, como vimos, já tem tradição desde a Antiguidade.

Podemos afirmar que os traços básicos da encenação de autores que se consolidam nesse período continuam até os dias de hoje, no que se refere ao repertório de formas e tipos de autoencenação. Na medida em que surgem novas mídias e elas são incorporadas às estratégias de encenação, o repertório de formas para colocar o poeta no centro das atenções se modifica, com o emprego de estratégias de venda e de marketing inovadoras e muito bem-sucedidas sobre textos da considerada alta literatura, como demonstram especialmente os casos de Karl May, Thomas Mann, Rolf Dieter Brinkmann e Christian Kracht.

Objetivamos, além disso, fazer o estudo da encenação de Kracht, e até que ponto são legítimos os rótulos de escritor pop, de dândi, de “esnobe” e de representante da direita, atribuídos ao escritor suíço. O romance *Faserland*, em 1995, foi considerado o início da nova tendência da literatura em língua alemã, denominada literatura pop. Mesmo sem um consenso entre a crítica literária sobre se Christian Kracht é um escritor pop ou não, já no final dos anos 1990, o fim do pop literário foi marcado pelo romance *1979*, lançado em setembro de 2001, também de autoria de Kracht. Aparentemente, pela repercussão negativa associada ao conceito, o autor revidou esta classificação; entretanto, sabemos que pode tratar-se de mais uma estratégia para chamar a atenção para si, pois o próprio Kracht alimenta essa discussão.

Além dos aspectos já enumerados, como ponto central, neste trabalho de investigação, nos propusemos a compreender o processo da encenação do autor Christian Kracht, visando entender quais são as estratégias que um autor emprega para que sua encenação alcance o efeito almejado e se a intencionalidade é perceptível em sua encenação. Com essa finalidade, foram estudadas as obras ficcionais *Faserland*, *1979*, *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, denominados *Tríptico (Triptychon)*, e *Imperium*, além de incursões nas diversas mídias, pois a encenação de Christian Kracht como autor transparece tanto na literatura quanto em suas apresentações na mídia, que são instrumentalizadas como estratégia de marketing e de criação da imagem do autor junto ao público, como uma obra de arte à parte.

Em *Imperium*, verificamos que a forma como fatos históricos são incorporados ao romance, especialmente através do personagem August Engelhardt, para contextualizar a Alemanha do início do século XX, possivelmente, é um dos principais motivos da grande repercussão que a obra alcançou na mídia do país. Especificamente em relação a *Imperium*, como obra de ressonância das anteriores, analisamos a estrutura do romance e os aspectos em que apresenta semelhanças ou destoa das outras obras de Kracht, além de buscarmos elencar indícios que permitam afirmar que *Imperium* é a continuidade dos romances anteriores, com o questionamento se esses elementos são suficientes para sustentar essa tese. Avaliamos que a possibilidade de ler *Imperium* como continuação dos três romances anteriores se justifica, pois encontramos diversas evidências de que entre as publicações de Kracht se forma uma rede que não se esgota na simples etiquetagem formal, mas que, de qualquer forma, deve ser considerada.

Observamos, nesta pesquisa, que é possível analisar a figura do autor, partindo, também, de suas ações fora do livro. O que realmente move Kracht não passa de especulações, e não podemos reduzi-lo a sinais individualizados, considerando-os apenas como expressão da pessoa empírica. Ele é uma engrenagem de vanguarda, cuja dinâmica

interna está sempre em fuga de qualquer avaliação externa. Com frequência, Kracht utiliza a pose de dândi do século XIX, de cosmopolita elegante e rico, empenhado em expressar-se de maneira polida, usando roupas caras e com uma ponta de ironia na autoestilização, cultivando em torno de si uma aura de distanciamento, criando modelos de realidade, ou seja, é uma figura elaborada pelas mídias, mas também para as mídias. As autorreferências, que se confirmam em forma e conteúdo, e levam Christian Kracht a ser confundido com seus personagens, demonstram que o autor nem tenta se mostrar como pessoa autêntica, mas que desde o início se encena ofensivamente como “autor”. Em sua elegância discreta e refinada, Kracht integra sua pessoa à sua estratégia de marketing. As provocações ou as roupas caras, por si, não podem ser determinantes de qualidade, mas as relações entre suas autoencenações e sua literatura aparecem como momentos autorreflexivos de seus escritos, e não apenas para dar credibilidade a uma posição autêntica ou rebelde⁵³⁴.

As estratégias de encenação de Kracht escondem seu posicionamento em relação às discussões sobre assuntos da atualidade ou sobre valores éticos e morais. Localizadas no campo de tensão entre os mecanismos de desvelar e de desaparecer, observamos que

comum a todas as suas manobras teatrais é o fato de que Kracht foge habilmente de qualquer posição unívoca, seja de forma narrativa em seus romances, seja de forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. Em virtude disso, há incertezas e ambiguidades quanto a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não-ficcional⁵³⁵.

Na atualidade, a grande disputa por atenção exige que os autores utilizem meios drásticos para sua apresentação pública, com destaque para as “poses provocativas” e o comportamento rebelde. Uma das principais características dessa encenação do autor é de se furtar ao olhar do público e não se posicionar definitivamente em nenhum aspecto, e não se preocupar em transmitir uma imagem de “politicamente correto”. Christian Kracht, de forma consciente, fere as convenções e, com isso, torna-se uma figura controvertida. Efetivamente, Kracht se nega a ser instrumentalizado politicamente, assim como se nega a fazer declarações objetivas ou a ter um posicionamento claro. Deixar de levá-lo a sério, entretanto, seria um erro, assim como interpretar literalmente cada palavra de seus livros, quando fala sobre pessoas feias, sobre moda, sobre política, sobre violência ou sobre excessos de drogas, o que pode ser entendido como provocação.

⁵³⁴ NIEFANGER, 2004, p. 97; 101.

⁵³⁵ KORFMANN, 2014.

Para Christian Kracht, tudo é um jogo, no qual costuma desdizer uma declaração com respostas evasivas e negar o que havia falado ou escrito para aumentar a aura de incertezas que cerca sua figura de autor. Partindo do jargão de que “tudo já foi dito”, a ironia de Kracht torna indecifráveis muitas de suas declarações ou posicionamentos. Nos anos 1990, o cantor pop Jarvis Cocker postula o fim da ironia através do slogan “*Irony is over – bye, bye!*”. Christian Kracht torna esse slogan popular ao citá-lo na capa do volume *Mesopotamia* (2001)⁵³⁶. Jeddiah Purdy, no prefácio de seu estudo *A miséria da ironia* (2002, p. 8), observa que a ironia expõe a resistência do irônico a se deixar dominar pela desilusão por não haver nada que ainda possa empolgá-lo, movê-lo, entusiasamá-lo ou chocá-lo. Segundo Matthias Kalle (2016), a ironia é uma postura, uma maneira de aliviar o peso da realidade opressora, que, embora não se comprometa com qualquer declaração ou qualquer postura clara, deve ser levada a sério. Assim, a questão da ironia é controvertida, podendo ser lida como processo estético-midiático, “como uma forma de falar que é semelhante a outros atos de fala autorreferenciais, como, por exemplo, a citação”⁵³⁷, sob risco de que nada do que é dito seja levado a sério e, com isso, os textos se tornarem vazios e desinteressantes do ponto de vista literário. Analisando atentamente a literatura de Christian Kracht, percebemos que nela se repete a oposição do prazer e da seriedade, do entretenimento e da alta cultura, do novo e do velho. Por isso, entendemos que a ironia, com que o autor se encena e com que os textos e os heróis procuram se afirmar no mundo, deve ser lida como uma mistura entre seriedade e pose, e pode ser entendida como fuga da banalidade.

Na busca de respostas às questões colocadas para esta pesquisa sobre a postura de Kracht no que se refere à política ou outros assuntos polêmicos, é necessário verificar quais são as estratégias de Kracht e se elas são explicadas pelas teorias sobre encenação; por outro lado, perguntamos se seria possível responsabilizar a encenação de Kracht pela polêmica criada em torno de sua obra. O jogo com provocações e com o politicamente incorreto, expresso em posturas conscientemente irônicas em relação a discursos socialmente vistos como tabus, é um traço característico de Kracht. Como consequência, as referências ao autor nem sempre foram positivas, tanto na imprensa, quanto na crítica literária. Ele foi chamado de literato pop, de dândi, foi acusado de ser esnobe, superficial e de flertar com o pensamento de direita. Seus personagens sempre buscam “a vida certa na errada”⁵³⁸, seja na Revolução Iraniana, na Suíça comunista ou perdidos nos Mares do Sul. Seu romance de estreia,

⁵³⁶ KALLE, 2016.

⁵³⁷ [sie als eine Sprechweise lesbar], die anderen selbstreferentiellen Sprechakten, wie zum Beispiel dem Zitieren, verwandt ist. (DEGLER, 2008, p. 108).

⁵³⁸ [...] auf der Suche nach einem richtigen Leben im falschen. (KÜVELER, 2016).

Faserland, foi criticado como sendo um livro homofóbico, *1979* foi considerado superficial, *Eu estarei aqui no sol e na sombra* seria racista, ao menos de forma criptografada, e, em *Imperium*, o personagem seria fascista e antissemita.

A questão que se coloca é se o autor, ao contrário da imagem propagada que se tem dele, de uma forma sutil, é um autor profundamente moralista. Embora Kracht não demonstre interesse em mudar o mundo e se negue a uma instrumentalização política, podemos afirmar que a literatura de Kracht, de forma direta ou indireta, sempre está conectada à política. Depois de, na Alemanha do Pós-Guerra até o final dos anos 1960, o engajamento político do escritor ser cada vez mais uma exigência da sociedade, nos anos 1970, os autores reagem com uma volta ao introspectivo. Aos movimentos pacifistas e ecológicos dos anos 1980, os artistas e a juventude dos anos 1990 respondem com o hedonismo, já que a única forma de protesto que se oferecia a essa geração era simplesmente tornar-se neoconservador e apolítico⁵³⁹. A crítica social e a rebelião se afirmam através de elementos como a roupa, a música e o estilo de vida, que se revelam nos conflitos presentes no meio em que os personagens estão inseridos. A corporalidade, presente em todos os romances, expressa por meio da ingestão e a subsequente expulsão de drogas, álcool e alimentos, bem como sangue e saliva, é uma das temáticas que pode ser citada neste contexto e que expressa a valorização exagerada do corpo, referindo-se, especialmente, às classes mais ricas, podendo ser vista como crítica ao consumismo exagerado.

Vimos que, como o próprio autor, os heróis nos livros de Christian Kracht aparecem frequentemente em viagens, estão sempre em fuga de alguma coisa, estão em fuga de si mesmos, em fuga de imagens fixas do mundo, em fuga também da culpa, em uma busca de autoconhecimento e de lugares agradáveis mundo afora. São figuras em busca da felicidade, que sempre se mostra efêmera, e os joga de volta para a dura realidade⁵⁴⁰. Para além da aparente superficialidade da sociedade do prazer e do consumo, em seus romances, Christian Kracht tematiza questões existenciais, como a enfermidade, a crueldade, a morte e o terror. Nessa confrontação entre a segurança aparente e os episódios de violência e morte, o autor demonstra uma admirável capacidade de abordar, de uma maneira especialmente sutil, a partir da presença do protagonista, fatos ligados a projetos utópicos com um final trágico. A “morte” aparece nas mais variadas formas, apresentando-se também no nível de um tédio doentio dos personagens, em face da impossibilidade de uma verdadeira realização dos heróis, que se sentem como mortos vivos, dificultando sua vida em sociedade.

⁵³⁹ DEGLER/PAULOKAT, 2008, p. 11.

⁵⁴⁰ HEGER, 2010, p. 176.

Objetivamos também, neste estudo, demonstrar até que ponto a autoencenação, que desde *Faserland* faz parte da performance de Christian Kracht na cena literária, é uma obra de arte complementar: de um lado, a obra literária e, de outro, a pessoa do autor, e estudamos como ela contribui para a formação de sua imagem. Os textos fornecem um elemento de ligação entre a obra de Kracht e encenações que, através de novos posicionamentos e negações, servem à elaboração contraditória da persona Kracht. As inserções autorreferenciais em seus romances ou as fotos do autor que representam seus personagens por ocasião do lançamento das obras, muitas vezes, não permitem que se distinga o mundo real do ficcional. Esta estetização do mundo real não visa apenas a aumentar sua popularidade, incrementando a venda de livros, mas também se constitui em obra de arte que se soma às produções literárias. Ingo Niermann (2009, p. 183) acredita que a autoimagem de Kracht, como escritor, lhe possibilita colocar grande parte de sua vida entre aspas e ser rigorosamente não autêntico, escondendo-se atrás de um papel especial ou de uma máscara. Com esses artifícios, Kracht “quer mostrar, que mesmo cenas ‘autênticas’ na verdade são apenas ‘de faz-de-conta’”⁵⁴¹. A apresentação de Christian Kracht e seu “estilo de vida em exposição”⁵⁴² são vistos como ‘calculados’ (*kalkuliert*), já que o caráter intencional da encenação se torna bastante evidente, e ele “desfaz, intencionalmente, os limites entre o ficcional e o factual”⁵⁴³, como quando, em *Tristesse Royale*, a pessoa Christian Kracht se apresenta, no espaço empírico, simultaneamente, como figuração de autor, na passagem em que ele se refere a si mesmo como autor de sucesso⁵⁴⁴. Nesse jogo autorreflexivo com sua própria aparição em público, não se trata de procurar um eu oculto que transpareça em suas autoencenações, mas dirigir o olhar em busca de relações entre as autorrepresentações, as aparições públicas e os textos literários. Essa interação pode ser observada na campanha de lançamento de um romance, quando ele se deixa fotografar com a aparência dos protagonistas, como no caso de *Faserland* ou de *Imperium*, ou no fato de escolher a cidade de Los Angeles para a entrevista com Denis Scheck sobre o romance *Die Toten* (2016), afinal, o romance tem como núcleo o cinema.

Entre a recepção dos romances de Kracht pela crítica e pelos germanistas, observamos que há uma discrepância, motivada pelo fato de a crítica se inflamar com temas provocativos, como no caso de Georg Diez, enquanto a pesquisa acadêmica se ocupa primordialmente com as estratégias ambíguas empregadas nos textos e nos paratextos, expressas, por um lado, de

⁵⁴¹ [...] möchte zeigen, daß selbst ‚authentische‘ Szenen eigentlich nur ‚gespielt‘ sind. (NIEFANGER, 2004, p. 98).

⁵⁴² zur Schau gestellter Lebensstil. (HAGESTEDT, 2009, p. 132).

⁵⁴³ Er verwischt absichtsvoll die Grenze zwischen Fiktionalem und Faktuellem. (NIEFANGER, 2004, p. 98).

⁵⁴⁴ BESSING *et al.*, 2009, p. 142.

forma plenamente consciente, e, por outro lado, sempre acompanhadas por um elevado grau de refinada provocação. Christoph Kleinschmidt (2017, p. 40) reforça que, se olharmos para o desenvolvimento estilístico de Kracht e sua oralidade inicial em *Faserland*, passando pela linguagem lacônica em *1979*, a prosa hostil do romance sobre a Suíça e o arranjo narrativo lúdico (*spielerische Erzählarrangement*) em *Imperium*, o fator decisivo, no final, é a ambivalência. E que, se nos concentrarmos no lado irônico, satírico, lúdico ou imaginário dos textos literários, nós perceberemos que eles, apesar de tudo, em um segundo nível, são um comentário sobre a história contemporânea.

Dentre as diferentes etiquetas que são atribuídas à obra de Kracht, temos, ao lado do termo atual “krachtiano” (*Krachtianischen*), as mais frequentes, que são *camp*, ambiguidade e ironia (*Camp, Verstörung und Ironie*), que pressupõem algo incerto e que marcam a presença de contradições e incertezas nos textos. Para Christoph Kleinschmidt (2017, p. 51-2), a estética de Kracht pode ser deduzida a partir de uma passagem de *Imperium*, em que August Engelhardt “afastou algumas migalhas imaginárias de sua veste com as costas da mão”⁵⁴⁵. Aqui se misturam o ator real com o objeto imaginário, como uma metáfora poetológica, que poderia ser transferida para o escritor Christian Kracht: “Talvez seja necessário imaginar o autor Christian Kracht trabalhando assim, ou pelo menos de forma semelhante, em seus manuscritos, enquanto afasta de suas histórias algumas migalhas, na dúvida, se ele mesmo acredita em tudo aquilo como está escrito ali, ou de um jeito bem diferente, ou, quem sabe, as duas coisas juntas, simultaneamente”⁵⁴⁶.

Assim, verificamos que a obra de Kracht deve ser analisada com olhar crítico, considerando diferentes contextos e interpretações, que abrem outras dimensões, como o caráter dúbio do provocador, normalmente atribuído ao autor, sem reduzi-lo ao rótulo de “dandy pós-moderno”⁵⁴⁷, destacando apenas suas “poses provocativas”⁵⁴⁸. Kracht se encena através da literatura, incluindo-se na encenação, pois tanto os elementos autobiográficos, presentes em sua obra, quanto seus textos servem, igualmente, como suporte para a autoencenação, mesmo que, por vezes, pareçam pouco confiáveis, pois, para além do pressuposto da informação e da documentação, o autor faz um discurso estético sobre o mundo a partir de sua percepção. Sua mensagem poética se encontra, acima de tudo, na

⁵⁴⁵ [...] einige imaginäre Krümel mit dem Handrücken von seinem Gewand wischte. (KRACHT, 2013b, p. 12).

⁵⁴⁶ Vielleicht muss man sich so, oder zumindest so ähnlich, den Autor Christian Kracht vorstellen, wie er an seinen Manuskripten arbeitet und dabei einige imaginäre Krümel seiner Geschichten wegwischt, selbst nicht ganz sicher, ob er das nun alles so meint, wie es dasteht, oder doch ganz anders oder beides zugleich. (KLEINSCHMIDT, 2017, p. 51-2).

⁵⁴⁷ postmoderne Dandy. (LETTOW, 2001, p. 285).

⁵⁴⁸ provokative Posen. (NIEFANGER, 2004, p. 85).

concepção artística. Empregando formas de representação rebuscadas, Kracht, em seu projeto autopoético, não permite que se determine com precisão “os limites entre a ironia e a seriedade, a distinção e a moral, a estilização e o esclarecimento, naquele espaço que ele já delimitou com *Faserland* e que ele persegue em todo seu conceito do eu”⁵⁴⁹, principalmente porque ele alimenta essa confusão com suas próprias declarações.

Desse modo, confirmamos que o autor se encena, tanto na obra literária quanto em suas apresentações nas mídias. Na tentativa de responder até que ponto a figura autoral de Christian Kracht se origina de suas práticas encenatórias, vimos que é importante atentar para os elementos que remetam ao autor ou à sua intenção. Como consequência, surge a questão sobre o que se desprende de obras literárias quando elas são analisadas e interpretadas paralelamente a conceitos de encenação e estilização, e quais as características do texto que nos levam a deduzir a existência de fatores de influência da vida do autor sobre ele. Eventualmente se pode, a partir daí, construir uma imagem do autor, observando os indícios nos textos que permitem chegar a essa conclusão, já que a autoencenação é empregada para posicionar o autor no campo literário. Quando se fala de pop, isso se reflete, por exemplo, na linguagem informal ou, mesmo que de forma indireta, na inserção de Kracht na narrativa, por sua aparência e pelo meio em que vive, levando, inclusive, o autor a ser confundido com seus personagens. Assim, verificamos que os personagens e enredos criados por Kracht fornecem os subsídios que fundamentam esta afirmação, considerando as inúmeras referências explícitas ou apenas insinuadas, que permitem numerosas interpretações e associações, tendo em vista a incerteza e as formulações dúbias que propositalmente o autor incorporou à obra. Muitas vezes, o potencial da encenação é menosprezado ou ignorado, e se esquece que ela é parte essencial para o sucesso de um autor no contexto literário, que, de forma alguma, se resume à escrita e à leitura, à crítica e ao comentário, especialmente considerando a época das mídias audiovisuais. A encenação performática, ou a encenação provocativa da figura de autor Christian Kracht, mostra que ele busca o eco midiático, demonstrando que as teses de Bourdieu sobre o campo literário de forma alguma perderam sua validade. Observamos que tanto os textos quanto as encenações e as aparições de Kracht são intencionalmente contraditórios, com o objetivo de tornar sua interpretação mais complexa, e que, embora desde os anos 1990 haja mais publicações a respeito da autoencenação de Christian Kracht, seus textos literários, na maioria das vezes, são analisados isoladamente, tendo sido pouco

⁵⁴⁹ [...] die Grenzen zwischen Ironie und Ernst, Distinktion und Moral, Stilisierung und Aufklärung [verschwimmen], in dem Feld also, das er mit *Faserland* bereits abgesteckt hat und das er in seinem ganzen Ich-Konzept verfolgt. (LETTOW, 2001, p. 304).

estudada até aqui a relação das obras entre si. Além disso, consideramos que a coqueteria de Kracht com totalitarismos e colonialismos precisa ser contextualizada, antes de serem utilizadas para julgá-lo como representante do “pensamento de direita”.

Concluindo, podemos afirmar que, indubitavelmente, o mais interessante nos romances de Kracht são os meios com os quais o autor formula suas ideias e seus mecanismos estéticos, e que a encenação autoral está presente em diferentes mídias e na própria literatura, como nas capas, em entrevistas, em ilustrações e em fotografias, e verificamos que o autor relativamente jovem alcançou o sucesso graças não apenas a sua encenação, mas especialmente ao valor literário inovador de suas obras. O olhar atento sobre as encenações deveria mostrar exemplarmente como o conceito de autor pode ser empregado em uma análise histórico-cultural. No caso do “autor” não se trata de uma pessoa “autêntica”, mesmo que suas aparições e suas encenações o sugiram, e ele, como categoria importante da literatura, é imprescindível⁵⁵⁰. Por fim, o fato de os textos poderem ser analisados em seu conteúdo também com auxílio da teoria sobre a autoencenação, se torna evidente. A encenação não tem sentido sem tomar conhecimento da vida do autor; a crítica, entretanto, é feita partindo de textos. Desde *Faserland*, os projetos de Christian Kracht se caracterizam por se oporem ao *mainstream* literário. Por serem ambíguos e de tratarem de muitos temas, esses textos permanecem abertos a várias formas de abordagens e seguem sendo interessantes para diferentes leituras críticas.

⁵⁵⁰ NIEFANGER, 2004, p. 101.

REFERÊNCIAS

BARTELS, Klaus. Trockenlegung von Feuchtgebieten. Christian Krachts Dandy-Trilogie. In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till; THON, Jan-Noël. (Ed.). **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin: de Gruyter, 2011. p. 207-226.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Disponível em: <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 15 set. 2013.

BAßLER, Moritz. **Der deutsche Pop-Roman**. Die neuen Archivisten. München: C.H. Beck, 2002.

_____, Moritz; DRÜGH, Heinz. Eine Frage des Modus. Zu Christian Krachts gegenwärtiger Ästhetik. In: ARNOLD, Heinz L.; KLEINSCHMIDT, C. (Gastherausgeber). **Text + Kritik**. Zeitschrift für Literatur IX/17, n° 216, Christian Kracht. September 2017, p. 8-19.

BENJAMIN, Walter. **A crise do romance**. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 54-60. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/05/benjamin-a-crise-do-romance.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2016.

_____. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Berlin: Suhrkamp, 2010.

_____. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. Disponível em: <http://www.transcricaoes.art.br/wp-content/uploads/2016/05/NC_-_O-narrador-walter-benjamin-2.pdf>. Acesso em: 6 out. 2016.

BESSING, Joachim *et al.* **Tristesse Royale**. Das popkulturelle Quintett. Berlin: List Taschenbuch, 2009.

BIRGFELD, Johannes. Südseephantasien. Christian Krachts *Imperium* und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart. In: **Wirkendes Wort**: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre (62. Jahrgang, 28. Dezember 2012, Heft 3, S. 457-477).

_____; CONTER, Claude D. (Ed.) KRACHT, Christian / WOODARD, David. **Five Years**. Briefwechsel 2004-2009. Vol. 1: 2004-2007. Hannover: Wehrhahn, 2011.

_____; CONTER, Claude D. Christian Kracht. Leben und Werk. Eine Chronologie. _____. CONTER, _____ (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 271-278.

_____; CONTER, Claude D. Die Morgenröte des Post-Humanismus. *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* und der Abschied vom Begehren. In: _____. _____. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 252-269.

_____. Theaterauslöschung – Kunstbegehren. Krachts und Horzons Theaterstück *Hubbard* mit Seitenblicken auf *Der Freund*. In: _____; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 204-222.

_____; _____. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009.

BONOMO, Daniel R. **Vazio e fastio em Faserland, de Christian Kracht**. Pandemonium Germanicum, v. 17, n. 23, 2014. p. 68-82.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática**. Reproduzido de BOURDIEU, P. Esquisse d'une théorie de la pratique. Tradução das partes: "Les trois modes de connaissance" e "Structures, habitus et pratiques". In: *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Geneve, Lib. Droz, 1972. p. 162-89. Tradução Paula Montero. Aqui p. 1-36. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/352755/mod_resource/content/1/Esbo%C3%A7o%20de%20uma%20teoria%20da%20pr%C3%A1tica.pdf>. Acesso em: 21 set. 2017.

BREMER, Kai. Reformatorische Resonanzstrategien und Inszenierungspraktiken. Luthers, Brief an den Vater' 1521. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G.(Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken**: Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 55-67.

Bücher befördern Ideen. Disponível em: <<http://www.boersenverein.de>>. Acesso em: 31 ago. 2013.

BUHL, Marc. **Das Paradies des August Engelhardt**. Frankfurt/M: Eichhorn, 2011.

BÜHLER, Patrick; MARQUARDT, Franka. Das »große Nivellier-Land«? Die Schweiz in Christian Krachts *Faserland*. In: **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Johannes Birgfeld e Claude D. Conter. (Ed.). Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 76-91.

CARLSON, Marvin. **Performance**. Uma introdução crítica. Trad. de Thaís Flores Nogueira Diniz/Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARRÉ, John le. **Why we should learn German**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/education/2017/jul/02/why-we-should-learn-german-john-le-carre>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

CONRAD, Joseph. **Coração das trevas**. São Paulo, Companhia de Bolso, 2013.

CONTER, Claude D. Christian Krachts posthistorische Ästhetik. In: **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Johannes Birgfeld e Claude D. Conter. (Ed.). Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009. p. 24-43.

DEGLER, Frank; PAULOKAT, Ute. **Neue Deutsche Popkultur**. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

DELABAR, Walter. Der Autor als Repräsentant, Thomas Mann als Star. Aufstieg und Niedergang der öffentlichen Funktion des Autors im 20. Jahrhundert. In: GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Ed.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis, 2008. p. 87-102.

DETKEN, Anke. „Besser als ein Gedicht / ist eine Tür, die /schließt“. Inszenierungsstrategien und Traditionsverhalten Rolf Dieter Brinkmanns. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 269-291.

DEUPMANN, Christoph. Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit: G***d, die ‚Schweizer‘ und die Dichterkrönung Christoph Otto von Schönaihs. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 69-88.

Die Welt. **Plagiatsvorwürfe gegen Autor Christian Kracht**. 5 de março de 2013. Disponível em: <<http://www.welt.de/kultur/article13903134/Plagiatsvorwurfe-gegen-Autor-Christian-Kracht.html>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

DIEZ, Georg. **Die Methode Kracht**. In: Der Spiegel (7/2012, 13.02.2012). Disponível em: <<http://www.Spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>>. Acesso em: 31 ago. 2013.

DINGER, Christian. **Das kommende Grauen**. Litlog. Göttinger EMagazin für Kultur – Literatur – Wissenschaft. Disponível em: <<http://www.litlog.de/das-kommende-grauen/>>. Acesso em: 26 set. 2016.

DOMSCH, Sebastian. Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 165-178.

DÖRING, Jörg. Paratext *Tristesse Royale*. In: TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys**. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau, 2009. p. 178-198.

DREES, Jan. „Ich mag Bob Dylan nicht“. Christian Kracht im Gespräch mit Jan Drees. Deutschlandfunk, 26.10.2016. Disponível em: <http://www.deutschlandfunk.de/christian-kracht-ich-mag-bob-dylan-nicht.700.de.html?dram%3Aarticle_id=369657>. Acesso em: 25 abr. 2017.

DRÜGH, Heinz. »... und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen«. Christian Krachts Roman *1979* als Ende der Pöpliteratur? In: **Wirkendes Wort**, 2007 Vol. 1. p. 31-51.

ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O nome da Rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Sem local. Editora Nova Fronteira S.A. 1985. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/download-pos-escrito-a-o-nome-da-rosa-umberto-eco-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso 19 jun. 2017.

ECO, Umberto. Zwischen Autor und Text. In: JANNIDIS, Fotis *et al.* (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000. p. 279-294.

ERBE, Günter. Dandytum. Dekadenz & Pop-Moderne. Der Moderne Dandy. Zur Herkunft einer Dekadenten Figur. In: TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys**. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau, 2009. p. 17-38.

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

FISCHER, Frank. 2007. Apud Künzel, p.276-7. In: *pool*, 21.09.1999. Disponível em: <www.the-real-world.de/loop/archiv/poolarc/pool61.htm>. Acesso em: 10 mai. 2005.

FISCHER, Frank. Der Autor als Medienjongleur. Die Inszenierung literarischer Modernität im Internet. In: KÜNZEL, Christine; SCHÖNERT, Jörg (Ed.). **Autorinszenierungen**. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. p. 271-280.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetik des Performativen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika; PFLUG, Isabel (Ed.). **Inszenierung von Authentizität**. Tübingen: A. Franke, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance. In: FISCHER-LICHTE, Erika; PFLUG, Isabel (Ed.). **Inszenierung von Authentizität**. Tübingen: A. Franke, 2000a. p. 59-70.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Theater als Modell für eine performative Kultur** – Zum *performative turn* in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Universitätsreden 46. Saarbrücken: Pressestelle der Universität des Saarlandes, 2000b.

FOUCAULT, Michel. Was ist ein Autor. In: JANNIDIS, Fotis *et al.* (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000. p. 198-229.

GENETTE, Gérard. Implizierter Autor, implizierter Leser? In: JANNIDIS, Fotis *et al.* (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000. p. 233-246.

GENETTE, Gérard. **Paratexte**: Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Campus 1989. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. Paris: Editions du Seuil, 1987.

GLAWION, Sven; NOVER, Immanuel. Das leere Zentrum. Christian Krachts ›Literatur des Verschwindens‹. In: TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys**. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau, 2009. p. 101-120.

GMÜR, Susanne. Für Kracht ist alles nur ein Spiel. In: WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe**: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt, Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 116-119.

GOULET, Alain. **Gide em pauta**. Alea, Vol. 5, Nº 2. P. 195-211. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n2/a04v05n2.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till *et al.* (Ed.). **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011.

GRIMM, Gunter E. Dichterbilder. Strategien literarischer Selbstinszenierung (14.12.2005). In: **Goethezeitportal**. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_dichterbilder.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2013.

GRIMM, Gunter E., „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung“. Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation. In: GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Ed.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis, 2008. p. 141-167.

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

HAGESTEDT, Lutz. Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 131-149.

HAMACHER, Bernd. Thomas Manns Medientheologie. Medien und Masken. In: KÜNZEL, Christine; SCHÖNERT, Jörg (Ed.). **Autorinszenierungen**. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. p. 59-78.

HANUSCHEK, Sven. Erich Kästner und die Moderne. Eine Veranstaltung des Lyrik Kabinetts in Zusammenarbeit mit der MLU und dem Kulturreferat der Stadt München. 2014. Disponível em: <http://www.germanistik.uni-muenchen.de/aktuelles/veranstaltungen/kaestner_hanuschek/kaestner_tagung2.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2017.

HAUSER, Arnold. **Sozialgeschichte der Kunst und Literatur**. München: Beck, 1990.

HEGER, Christian. Tim, Struppi und die Barbourjacke. Über Christian Kracht und den postmodernen Ennui. In: **Im Schattenreich der Fiktionen**. Studien zur phantastischen Motivgeschichte und zur unwirtlichen (Medien?) Moderne. München: AVM Verlag, 2010. p. 164-178.

HEGER, Christian; HERMES, Stefan: »Ich habe nie Menschenfleisch gegessen«. Interkulturelle Begegnungen in Christian Krachts Romanen *1979* und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. In: ARENHÖVEL, Mark; RAZBOJNIKOVA-FRATEVA, Maja; WINTER, Hans-Gerd. (Ed.) **Kulturtransfer und Kulturkonflikt**. Dresden: Thelem Universitätsverlag, 2010. p. 270-283.

HEIMBÖCKEL, Dieter. Zwischen Elfenbein- und Fernsehturm. In: GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Ed.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. p. 215-230.

HEMPENSTALL, Peter J. "Europäische Missionsgesellschaften und christlicher Einfluß in der deutschen Südsee: das Beispiel Neuguinea". In: BADE, Klaus J. (Ed.). **Imperialismus und Kolonialmission**. Kaiserliches Deutschland und koloniales Imperium. Wiesbaden: Steiner, 1982. p. 226-268.

HERCHERT, Gaby. „nicht anders kann ich iu verjehen... ". Zur Topik der Selbstpräsentation mittelalterlicher Autoren. In: GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Ed.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis, 2008. p. 13-23.

HERMES, Stefan. Tristesse globale. Intra- und interkulturelle Fremdheit in den Romanen Christian Krachts. In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till *et al.* (Ed.). **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011. p. 187-205.

HORSTEN, Christina. **Der erste deutsche Hippie**. Im Namen der Sonne und der Kokosnuss gründete August Engelhardt vor mehr als 100 Jahren ein Kommune in der Südsee. Disponível em: <<https://outlook.live.com/owa/?path=/attachmentlightbox>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

HUBER, Martin. Inszenierte Körper. Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel *Lila*. Ed. FISCHER-LICHTE, Erika; SCHÖNERT, Jörg. **Studien zum 18. Jahrhundert**. Göttingen: Wallstein, 1999. p. 133-150. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/lila_huber.pdf>. Acesso em: 02 out. 2016.

HUBER, Till: Ausweitung der Kunstzone. Ingo Niermanns und Christian Krachts ›Docu-Fiction‹. In: TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys**. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau, 2009. p. 218-233.

_____. Im Herzen der Uneigentlichkeit. Überlegungen zu Christian Krachts Nordkorea. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 223-237.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013. Título original: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1991. Trad.: Johannes Kretschmer.

JAHRAUS, Oliver. Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 13-23.

JANNIDIS, Fotis. Zwischen Autor und Erzähler. In: DETERING, Heinrich (Ed.). **Autorschaft**. Positionen und Revisionen. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2002. p. 540-556.

_____ *et al.* (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000.
JÜRGENSEN, C.; KAISER, G.(Ed.). Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: _____; _____. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 9-30.

JÜRGENSEN, Christoph. Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 405-422.

JÜRGENSEN, C.; KAISER, G.(Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** — Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011.

KAISER, Gerhard. Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit: Schillers schriftstellerische Inszenierungspraktiken. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** — Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 121-140.

KALLE, Matthias. **Die Lage ist ernst**. Zeitsmagazin N° 32/2016. Disponível em: <<http://www.zeit.de/2016/32/ironie-hilfsmittel-realitaet-selbststaendiges-denken/komplettansicht>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

KÄMMERLINGS, Richard. **Christian Kracht**. Der einzig wahre Gott ist die Kokosnuss. Kokosfaserland: Christian Krachts neuer roman „Imperium“ erzählt von einem durchgeknallten Aussteiger im Kaiserreich — nach einer wahren Geschichte. Die Welt, 13.02.2012. Disponível em: <<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13861894/Der-einzig-wahre-Gott-ist-die-Kokosnuss.html>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

KEHLMANN, Daniel. Bord-Treff und Neckarauen. Über “Faserland”. ARNOLD, Heinz L.; KLEINSCHMIDT, C. (Gastherausgeber). **Text + Kritik**. Zeitschrift für Literatur IX/17, n° 216, Christian Kracht. September 2017. p. 20-23.

KLAUSNITZER, Ralf. Literatur und Gesinnung. In: WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe**: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis, 2012. Frankfurt, Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 111-115.

KLEINSCHMIDT, Christoph. Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts. In: ARNOLD, Heinz L.; KLEINSCHMIDT, C. (Gastherausgeber). **Text + Kritik**. Zeitschrift für Literatur IX/17, n° 216, Christian Kracht. September 2017, p. 44-53.

KOOPMANN, Helmut. **Thomas Mann**. Studien, statt einer Biographie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016.

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

KORFMANN, M., MENEGUZZO, R. **Encenações autorais e textuais em Karl May**. Pandaemonium Germanicum, São Paulo, v. 20, n. 31, jul-ago 2017, p. 101-16. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/v20n31/1982-8837-pg-20-31-00101.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

KRACHT, Christian. **Der gelbe Bleistift**. Reisegeschichten aus Asien. Frankfurt am Main: Fischer, 2012a.

KRACHT, Christian *et al.* **Die totale Erinnerung.** Kim Jong IIs Nordkorea. Berlin: Feral House, 2006.

KRACHT, Christian. **1979.** Ein Roman. Frankfurt am Main: Fischer, 2012b.

_____. **Faserland.** Roman. München: dtv, 2013a.

_____. **Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten.** Roman. München: dtv, 2012c.

_____. **Imperium.** Frankfurt am Main: Fischer, 2013b.

_____. (Ed.). **Mesopotamia.** Ein Avant-Pop-Reader. München: dtv, 2001.

_____. **Metan.** I. Teil. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.

_____. **New Wave.** Ein Kompendium 1999-2006. Roman. München: dtv, 2012d.

KRACHT, Christian; WOODARD, David. **Five Years.** Briefwechsel 2004-2009. Vol. 1: 2004-2007. Ed. BIRGFELD, J. & CONTER, C. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2011.

KROLL, Joe P. Der Ritter der Kokosnuss. In: WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe:** Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 101-109.

KÜNZEL, Christine; SCHÖNERT, Jörg (Ed.). **Autorinszenierungen.** Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

KÜVELER, Jan. **Faserland Revisited:** Christian Kracht und Jan Küveler fahren noch einmal im alten ICE-Speisewagen durch *Die Welt*. TAZ Blogs. 10.12.2016. Disponível em: <<http://blogs.taz.de/lottmann/2016/12/10/faserland-revisited-christian-kracht-und-jan-kueveler-fahren-noch-einmal-im-alten-ice-speisewagen-durch-die-welt/>>. Acesso em: 29 set. 2017.

LAFERL, Christopher F.; TIPPNER, Anja (Ed.). **Künstlerinszenierungen.** Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014.

LEHMANN, Christine. **Fantasien der Auslöschung:** Christian Krachts Romane Faserland und 1979. São Paulo. Pandaemonium Germanicum, 9, 2005. p. 255-273.

LETTOW, Fabian. Der postmoderne Dandy - die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein. In: KÖHNEN, Ralph (Ed.). **Selbstpoetik 1800-2000.** Ich-Identitäten als literarisches Zeichenrecycling. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001. p. 285-305.

LETTOW, Fabian. In der Leere des Empire. Notizen zu Christian Krachts *Metan*. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht.** Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 238-251.

LICHTMESZ, Martin. **Nietzsche und Wagner im Dschungel**. David Woodard & Christian Kracht in Nueva Germania. Disponível em: <<http://www.sezession.de/wp-content/uploads/2012/02/zwielicht-kracht-woodard-2007.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2013.

LINDEMANN, Thomas. **Kracht und die nackte Angst**. Welt Online, n. 24. 24 de maio 2008. Disponível em: <<https://beta.welt.de/kultur/article2559767/Christian-Kracht-und-die-nackte-Angst.html?wtrid=crossdevice.welt.desktop.vwo.google-referrer.home-spliturl&betaredirect=true>>. Acesso em: 7 set. 2016.

LORENZ, Matthias N. (Ed.). **Christian Kracht**. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2014.

LORENZ, Matthias N. “Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen”. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts. In: LORENZ, Matthias N. (Ed.). **Christian Kracht**. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2014. p. 7-18.

LUCKSCHEITER, Christian. “An der Musik kann alles scheitern” oder How to be a Dandy listening only to pop music? In: TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys**. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau, 2009. p. 234-243.

LÜTZELER, Paul Michael: Der Bürgerkrieg als Thema in Christian Krachts Roman *1979*. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 101-115.

LUHMANN, Niklas. **Die Kunst der Gesellschaft**. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1995.

MALCHOW, Helge. Blaue Blume der Romantik. In: WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe**: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 57-62.

MALCHOW, Helge; KLEINSCHMIDT, Christoph. Hermeneutik des Bruchs *oder* Die Neuerfindung frühromantischer Poetik. Ein Gespräch. In: ARNOLD, Heinz L.; KLEINSCHMIDT, C. (Gastherausgeber). **Text + Kritik**. Zeitschrift für Literatur IX/17, n° 216, Christian Kracht. September 2017. p. 34-43.

MALCHOW, Helge; KRACHT, Christian (Ed.). **Leitfaden für britische Soldaten in Deutschland 1944**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014. Titel der Originalausgabe: Instructions for British Servicemen in Germany 1944. Compilado pelo diretor político para a guerra e editado pelo Ministério das Relações Exteriores. Londres, 1944. Publicação: Oxford, 2007.

MANGOLD, Ijoma. **Christian Kracht. “Gott sagt: Dies geschieht”**. Die Zeit, 11 de outubro de 2013. Disponível em: <<http://www.zeit.de/2013/42/film-finsterworld-christian-kracht>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

MARTINEZ, Matias. Autorschaft und Intertextualität. In: JANNIDIS, Fotis *et al.* (Ed.). **Rückkehr des Autors**. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. p. 465-479.

MÜLLER, Jan-Dirk. Archiv und Inszenierung. Der 'letzte Ritter' und das Register der Ehre. In: KASTEN, Ingrid *et al.* (Ed.). **Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter**. Transfers Culturels et Histoire Littéraire au Moyen Âge. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1998. p. 115-126.

NICKEL, Eckhart: »Travels with my aunt«. Bibliographie zu Christian Kracht. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 61-75.

NIEFANGER, Dirk. Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: DETERING, Heinrich (Ed.). **Autorschaft. Positionen und Revisionen**. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2002. p. 521-539.

NIEFANGER, Dirk. Provokative Posen: zur Autorinszenierung in der deutschen Pöpliteratur. In: PANKAU, Johannes. (Ed.). **Pop-Pop-Populär**. Pöpliteratur und Jugendkultur. Oldenburg: Isensee, 2004. p. 85-101.

NIERMANN, Ingo. Die Erniedrigung im Werk und Leben Christian Krachts. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 179-186.

NIERMANN, Ingo. Oberfläche. In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till; THON, Jan-Noël (Ed.). **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre. Berlin: de Gruyter, 2011. p. 227-230.

PHILIPPI, A.; SCHMIDT, R. **Wir tragen Größe 46**. Die Zeit, 09 setembro 1999. Disponível em: <http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml/seite-5>. Acesso em: 09 ago. 2016.

PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores. 2000. Disponível em: <<https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/fedro.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

POROMBKA, Stefan. Clip Art, literarisch. Erkundungen eines Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten ,angewandten Literaturwissenschaft'). In: KÜNZEL, C.; SCHÖNERT, J. (Ed.). **Autorinszenierungen, Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. p. 223-243.

PRATT, Hugo. **Cortomaltese**. Band 11. Die Südseeballade. Frankfurt am Main: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2005.

PURDY, Jediah. **Das Elend der Ironie**. Tradução do Inglês de Holger Fliessbach. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2002.

RADISCH, Iris. Beschwerde beim Dienstherrn. In: WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013. Kindle Edition. p. 68-70.

RITTER, Henning. Der Wunsch, Autor zu sein. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, Montag, 02.10.2006. p. 1. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/vor-der-buchmesse-der-wunsch-autor-zu-sein-1380284.html>>. Acesso em: 24 ago. 2013.

ROENNEKE, Stefanie. Adieu Tristesse! Wieviel Camp steckt in Pop? In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till *et al.* (Ed.). **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011. p. 111-122.

RUF, Oliver. Christian Krachts *New New Journalism*. Selbst-Poetik und ästhetizistische Schreibstruktur. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 44-60.

SAID, Eduard. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?", em Performance studies. Trad. de R. L. Almeida, sob licença de Creative Commons, classe 3, abril de 2011. „What is performance?“ in **Performance Studies: an Introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SCHERER, Stefan. Dichterinszenierung in der Massenpresse. Autorpraktiken in populären Zeitschriften des Realismus — Storm (C.F. Meyer). In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 229-249.

SCHMIEDT, Helmut. Karl May — ein früher Popstar der deutschen Literatur. In: GRIMM, Gunter E; SCHÄRF, Christian (Ed.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis, 2008. p. 59-70.

SCHUMACHER, Eckhard. Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2). In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till; THON, Jan-Noël. (Ed.). **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin: de Gruyter, 2011. p. 53-67.

SCHUMACHER, Eckhard. Omnipräsentes Verschwinden. Christian Kracht im Netz. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 187-203.

SCHUMANN, Andreas. »das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude. (Ed.). **Christian Kracht**. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 150-164.

SCHÜTZ, Erhard. Kunst, kein Nazikram. In: WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 40-45.

SEEBALD, Christian. Schreiben für die Reform. Reflexionen von Autorschaft in den Schriften des Dominkaners Johannes Meyer. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken** — Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 33-53.

SONNTAG, Susan. **Notes on “Camp”**. Published in 1964. p. 1-13. Disponível em: <File:///C:/Documents%20and%20Settings/Win/Meus%20Documentos/Sonntag%20Camp.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2014.

SPIEGEL, Hubert. **Christian Kracht: 1979** Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind (09.10.2001) In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-1979-wir-sehen-uns-mit-augen-die-nicht-die-unseren-sind-142299.html>>. Acesso em: 31 ago. 2013.

SPIEß, Karl-Heinz. Zum Gebrauch von Literatur im spätmittelalterlichen Adel. In: KASTEN, Ingrid *et al.* (Ed.). **Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter**. Transferts Culturels et Histoire Littéraire au Moyen Âge. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1998. p. 85-101.

STRANDMANN, Hartmut Pogge von. **Imperialismus vom grünen Tisch**. Deutsche Kolonialpolitik zwischen wirtschaftlicher Ausbeutung und >>zivilisatorischen<< Bemühungen. Berlin: Ch. Links, 2009.

SÜSELBECK, Jan. Im Zeichen von Elisabeth Förster-Nietzsches Yerba-Mate-Tee. In: Winkels, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013. Kindle Edition. p. 81-91.

TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys**. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau, 2009.

TIETENBERG, Kristin. **Der Dandy als Grenzgänger der Moderne**. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2013.

TIPPNER, A.; LAFERL, C. F. Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: LAFERL, Christopher F.; TIPPNER, Anja (Ed.). **Künstlerinszenierungen**. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. p. 15-36.

WAGNER-Egelhaaf (Ed.). **Auto(r)fiktion**. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.

WEGMANN, Thomas. Die Masken des Authentischen. Christian Krachts Interviews als Szenen auktorialer Epitexte. In: ARNOLD, Heinz L.; KLEINSCHMIDT, C. (Gastherausgeber). **Text + Kritik**. Zeitschrift für Literatur IX/17, n° 216, Christian Kracht. September 2017. p. 75-84.

WEIDERMANN, Volker. Notizen zu Kracht. Was er will. In: Winkels, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 121-128.

WEYAND, Björn. Der gelenkte Blick. Störmomente: Christian Kracht, Eva Munz und Lukas Nikol besichtigen Kim Jong-Ils Nordkorea und entdecken die totale Hyperrealität. In: **Freitag** 16, v. 18. abril 2008.

WINKELS, Hubert. Vorwort. In: _____, _____ (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 7-17.

WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kindle Edition, 2013.

WINKELS, Hubert (Ed.) Jurybegründung. In: _____, _____ (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kindle Edition, 2013. p. 147-8.

ZEH, Juli. **Zwischenruf**. Zur Hölle mit der Authentizität. Disponível em: <<http://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur/komplettansicht>>. Acesso em: 20. mar. 2017.

ZELLER, Joachim. Das Deutsche Reich der Nachzügler. In: ALDRICH, Robert (Ed.). **Ein Platz an der Sonne**. Die Geschichte der Kolonialreiche. Stuttgart: Konrad Theiss, 2008. p. 238-253.

ZIEGELER, Hans-Joachim. Schrift und Wahrheit im deutschen "Lancelot". In: **Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter**. Transferts Culturels et Histoire Littéraire au Moyen Âge. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1998. p. 201-13.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Armin Kratzert spricht mit Christian Kracht über dessen Buch "Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten". Christian Kracht im Gespräch, LeseZeichen, 20 outubro de 2008. Publicado em 6 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6XoAPg4YB4g>>. Acesso em: 9 jul. 2017.

Christian Kracht. Disponível em: <<https://www.christiankracht.com/>>. Acesso 23 mai. 2017.

Christian Kracht vs Harald Schmidt, 2001. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ>>. Acesso em: 31 ago. 2013.

Druckfrisch. Março de 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

Facebook. Disponível em:

<[https://www.facebook.com/pg/mr.christiankracht/about/?ref=page_internal,](https://www.facebook.com/pg/mr.christiankracht/about/?ref=page_internal)
[https://www.christiankracht.com/, christiankracht@hotmail.com](https://www.christiankracht.com/)>. Acesso em: 23 mai. 2017.

Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mr.christiankracht/>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

Harald Schmidt Show, 12.10.2001. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=GUJypXBsJJQ>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

Hotmail. Disponível em: <christiankracht@hotmail.com>. Acesso em: 23 mai. 2017.

Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/mr.christiankracht/>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

Literatur im Foyer. Março de 2012. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=QyGwl2_omoI>. Acesso em: 25 fev. 2015.

MEIER, Albert. **Haupttexte der Neueren deutschen Literatur**: Christian Kracht: Imperium. 12 de fevereiro de 2013. Disponível em:

<http://www.literaturwissenschaftonline.unikiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/haupttexte_%20ndl.asp>. Acesso em: 28 jul. 2013.

Myspace. Disponível em: <<http://www.myspace.com/christiankracht>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

STERMANN, S. & GRISSEMANN, C. **Willkommen Österreich**. Entrevista com Christian Kracht e Christian Schoenenberger. Apresentação: 23 de agosto de 2007. Publicado em 2 de dez de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PnyAKe4WJ2M>>. Acesso em: 13 jul. 2017.