



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



RAQUEL RIBAS MENEGUZZO

**AS ENCENAÇÕES LITERÁRIAS E AUTORAIS EM *DIE TOTEN* (2016)  
DE CHRISTIAN KRACHT**

Porto Alegre

2019

RAQUEL RIBAS MENEGUZZO

**AS ENCENAÇÕES LITERÁRIAS E AUTORAIS EM *DIE TOTEN* (2016)  
DE CHRISTIAN KRACHT**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre 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

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora: Jane Tutikian

INSTITUTO DE LETRAS

Diretor: Sergio de Moura Menuzzi

Vice-Diretora: Beatriz Cerisara Gil

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Coordenadora: Profa. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Coordenadora Substituta: Profa. Solange Mittmann

#### CIP - Catalogação na Publicação

Meneguzzo, Raquel Ribas  
As Encenações Literárias e Autorais em Die Toten  
(2016) de Christian Kracht / Raquel Ribas Meneguzzo.  
-- 2019.  
154 f.  
Orientador: Michael Korfmann.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Christian Kracht. 2. Literatura alemã  
contemporânea. 3. Encenação literária. I. Korfmann,  
Michael, orient. II. Título.

RAQUEL RIBAS MENEGUZZO

**AS ENCENAÇÕES LITERÁRIAS E AUTORAIS EM *DIE TOTEN* (2016)  
DE CHRISTIAN KRACHT**

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 Mestre 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.

---

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

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**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. Robert Schade – Universidade Federal do Rio Grande do Sul - DAAD

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à Lilly e à Hippe, pelo apoio inabalável, e deixo registrada minha profunda gratidão pela paciência e pelo carinho de Ilza, Ísis e Jéferson. Pela orientação durante o processo, agradeço ao Michael, e, pelo companheirismo e pelas discussões, à Paloma.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado se situa no âmbito de estudos autorais que vêm ganhando nova força em países de língua alemã, principalmente a partir da década de 1990, sem, contudo, negligenciar a obra literária, condição primordial para possibilitar o estudo de um autor. O objetivo é analisar o romance *Die Toten*, publicado em 2016 pelo autor suíço Christian Kracht, levando em consideração as relações que o autor estabelece entre seu texto e sua figura autoral. Partindo do pressuposto de que escritores utilizam diferentes estratégias para chamar a atenção pública e se posicionar no campo literário de modo específico (BOURDIEU, 1996); de que os paratextos (GENETTE, 1989), isto é, elementos presentes na materialidade do livro ou outros textos que comentem, critiquem ou expliquem o texto são relevantes para sua recepção; e de que as interações sociais são reguladas por encenações que se estendem também para o âmbito profissional (GOFFMAN, 1956), este trabalho investiga o romance em sua poética interna, nas relações intertextuais que estabelece com outros romances do mesmo autor, com outros textos literários e outras formas de arte, e os elementos extraliterários que são incorporados ao romance como resposta a acontecimentos no campo literário. O trabalho também investiga a presença midiática do autor, suas estratégias para chamar atenção pública no campo, as relações que ele estabelece com suas figuras e sua obra em eventos e entrevistas e suas estratégias encenatórias na internet. A análise mostra que o romance *Die Toten* é complementado por paratextos anteriores e posteriores à sua publicação em diversas mídias que procuram nortear sua recepção, e que o escritor se coloca em cena para apresentar uma figura autoral que complementa sua obra, e, assim, cria uma comunicação circular entre autor e texto, que oferece ao leitor diferentes formas de interpretação.

**Palavras-chave:** Christian Kracht; Literatura alemã contemporânea; Encenação literária.

## ZUSAMMENFASSUNG

Diese Masterarbeit ist Resultat der literaturwissenschaftlichen Studien zur Autorschaft, die im deutschsprachigen Raum seit den 90er Jahren einen neuen Aufschwung fanden, ohne dabei das literarische Werk an sich zu vernachlässigen, da es als erste Bedingung für die Analyse eines Autors gilt. Ziel dieses Beitrags ist, den vom Schweizer Schriftsteller Christian Kracht im Jahr 2016 veröffentlichten Roman *Die Toten* insofern zu analysieren, als was die Beziehungen, die vom Autor zwischen seinem Text und seiner auktorialen Figur hergestellt werden, betrifft. Als theoretischen Rahmen dienen die Annahmen, dass Schriftsteller über verschiedenen Strategien verfügen, um die öffentliche Aufmerksamkeit zu erzeugen und somit sich bewusst im literarischen Feld zu positionieren (BOURDIEU, 1996); dass die Paratexte, nämlich die sich im materiellen Umfang des Buches befindeten Elemente, sowie weitere sich außerhalb dieses Umfangs befindete Texte, die ihn kommentieren, kritisieren oder erklären ebenso von Relevanz für dessen Rezeption sind (GENETTE, 1989); und dass soziale Interaktionen durch Inszenierungen geregelt werden, die auch die berufliche Ebene umfassen (GOFFMAN, 1956). Diese Arbeit untersucht die interne Poetik des Romans, seine Intertextualität mit vorherigen Romanen desselben Autors, mit weiteren literarischen Texten und mit anderen Kunstformen und dessen Elemente, die auf Ereignisse des literarischen Feldes reagieren. Der Beitrag untersucht auch die mediale Auftritte des Autors, seine Strategien, um Aufmerksamkeit im Feld zu erzeugen, die Beziehungen, die er zwischen sich und seinen Figuren sowohl als seinem Roman herstellt und seine Inszenierungen im Internet. Die Analyse zeigt, dass der Roman *Die Toten* von Paratexten ergänzt ist, die sowohl vor als auch nach seiner Veröffentlichung in verschiedenen Medien erschienen sind und das Ziel haben, dessen Rezeption zu steuern, und dass der Autor sich selbst in Szene setzt, um eine Autorenfigur zu präsentieren, die sein Werk ergänzt und somit eine ambivalente zirkuläre Kommunikation zwischen Autor und seinen Texten herstellt, die dem Leser verschiedene Interpretationsansätze ermöglicht.

**Schlüsselwörter:** Christian Kracht; Gegenwärtige deutsche Literatur; Literarische Inszenierung.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Christian Kracht como Engelhardt .....	66
Figura 2 - Foto do autor na contracapa de <i>Die Toten</i> .....	68
Figura 3 - Kracht em entrevista com Denis Scheck aos 0min 50seg .....	72
Figura 4 - Post de Arthur Probsthain com duas fotos de Kracht e Finsterwalder .....	97
Figura 5 - Foto do perfil de Kracht no Instagram e Facebook .....	99
Figura 7 - Posts do Instagram de Kracht do dia 30 jul 2016 e 24 jan. 2018.....	101
Figura 8 - Cena de <i>O Espelho</i> , detalhe da cena, e post do Instagram de Kracht do dia 24 nov. 2016 .....	102
Figura 9 - Página inicial do website de Christian Kracht .....	105

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Quadro comparativo entre posts do Facebook de Arthur Probsthain e do Instagram de Christian Kracht.....	87
--	----

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 ENCENAÇÃO TEXTUAL E AUTORAL .....</b>	<b>13</b>
<b>3 ENCENAÇÃO TEXTUAL .....</b>	<b>20</b>
3.1 ENCENAÇÃO INTRATEXTUAL.....	22
3.2 INTERTEXTUALIDADE COM ROMANCES ANTERIORES DE KRACHT .....	39
3.3 INTERTEXTUALIDADE COM OUTRAS OBRAS DE ARTE.....	45
3.4 REAÇÃO À CRÍTICA LITERÁRIA.....	61
<b>4 ENCENAÇÃO AUTORAL .....</b>	<b>66</b>
4.1 PUBLICAÇÃO DO LIVRO E DUAS ENTREVISTAS .....	69
4.2 PRÊMIO SUÍÇO DE LITERATURA E ENTREVISTA.....	76
4.3 FRANFKURT: FEIRA DO LIVRO (2016) E SÉRIE DE PALESTRAS (2018) .....	79
4.4 A PRESENÇA DE KRACHT NA INTERNET .....	85
4.4.1 FACEBOOK .....	87
4.4.2 INSTAGRAM.....	99
4.4.3 PÁGINA PESSOAL .....	105
4.4.4 WIKIPÉDIA.....	106
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>114</b>
<b>APÊNDICE A – POSTS DO FACEBOOK RELACIONADOS A DIE TOTEN DE AGOSTO DE 2015 A MAIO DE 2019.....</b>	<b>123</b>
<b>APÊNDICE B – POSTS DO FACEBOOK “(INDICAÇÃO DE) LIVRO DO MÊS” DE 22 AGO. 2012 A 29 OUT. 2018 .....</b>	<b>144</b>
<b>APÊNDICE C – POSTS DO FACEBOOK “OFF TO” E “BACK TO” DE 2013 A 2019... .....</b>	<b>145</b>
<b>APÊNDICE D – TRUÍSMOS DE JENNY HOLZER EM POSTAGENS DO INSTAGRAM DE JULHO DE 2016 A ABRIL DE 2019 .....</b>	<b>148</b>
<b>APÊNDICE E – ALTERAÇÕES FEITAS POR CHRISTIAN KRACHT EM QUATRO ARTIGOS DA WIKIPÉDIA ENTRE JANEIRO DE 2016 E ABRIL DE 2019 .....</b>	<b>149</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Christian Eduard Kracht nasceu no dia 29 de dezembro de 1966 em Saanen, cidade no cantão de Berna, na Suíça, filho de Uta Kracht e Christian Kracht, representante da editora Axel Springer. Kracht iniciou seus estudos na escola internacional John F. Kennedy, em Saanen, estudou durante dois anos no internato Lakefield College School, no Canadá, retornou para a Europa, onde deu continuidade aos seus estudos no internato Schule Schloss Salem, na Alemanha, e concluiu em 1985 o grau secundário. Durante um ano, estudou cinema na Universidade de Pensilvânia, nos Estados Unidos, depois, mudou para o Sarah Lawrence College, onde o currículo era mais flexível e permitia que o jovem combinasse estudos de cinema aos de literatura. Em 1986 conheceu Eckhart Nickel em Sylt, com quem mais tarde publicou em conjunto e editou a revista *Der Freund*. Entre 1986 e 1995 trabalhou na revista *Tempo*.

O jornalismo da revista *Tempo* era inspirado pelo jornalismo literário surgido no século XIX, em trabalhos de escritores e jornalistas como Heinrich Heine, Theodor Fontane, Joseph Roth, Kurt Tucholsky e Egon Erwin Kisch. As grandes guerras retardaram o desenvolvimento de tais tendências, que voltaram a se mostrar presentes na década de 1960, agora com influência também do jornalismo americano, com as escritas de Truman Capote e Tom Wolfe, por exemplo. A exemplo de jornalistas como Tom Kummer, que publicava entrevistas completamente inventadas com celebridades, ou Hunter S. Thompson, que iniciou o chamado *gonzo journalism* após publicar um artigo bastante subjetivo sobre uma corrida de cavalos que não pudera observar de seu lugar, Kracht escreveu um texto para a *Tempo* cobrindo uma eleição que não presenciara. Já em 1997 foi despedido da revista *der Spiegel*, para a qual trabalhava como correspondente na Ásia, por não ter informado a redação sobre a morte de Madre Teresa de Calcutá (RUF, 2009, p. 47).

Em 1995 publicou seu primeiro romance, *Faserland*, momento em que se iniciou sua relação com o editor Helge Malchow e a editora Kiepenheuer & Witsch. Até 1998, trabalhou para jornais e revistas de alcance nacional, incluindo a *Der Spiegel* e o *Welt am Sonntag*. Em 1999 editou o compêndio *Mesopotâmia* e publicou, junto com Joachim Bessing, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg e Benjamin von Stuckrad-Barre o livro *Tristesse Royale*, resultado de discussões dos autores durante sua estadia conjunta no Hotel Adlon, em Berlim. No mesmo ano, participou do projeto *ampool*, uma espécie de blog literário, e posou como modelo para a marca de roupas *Peek & Cloppenburg*.

No ano seguinte, suas contribuições para o jornal *Welt am Sonntag* foram compiladas em um livro intitulado *Der gelbe Bleistift*. Até o momento, as viagens do autor já incluíam países como Somália, Índia, Honduras, Sri Lanka, Venezuela, Bangkok, Irã e Tibete. Em 2001 foi publicado seu segundo romance, *1979*, e o autor foi convidado a dar entrevista no programa televisivo *Der Harald Schmidt Show*. Mais tarde, o autor se mudou para o Nepal, onde foi iniciada a publicação das oito edições da revista *Der Freund*. Entre 2004 e 2007 foi convidado por Rafael Horzon a dar palestras em sua academia particular, *Wissenschaftsakademie Berlin*.

Em 2007 participou do projeto *A Grande Pirâmide*, publicou *Metan* com Ingo Niermann, e se casou com a diretora de cinema Frauke Finsterwalder. No ano seguinte, se mudou para a Argentina e publicou seu terceiro romance, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (doravante *Ich werde hier sein...*), sobre o qual concedeu sua primeira entrevista a Denis Scheck, no programa *Druckfrisch*. Entre 2006 e 2007 trabalhou como colunista para o jornal *FAZ*, também de alcance nacional. Mais tarde se mudou para os Estados Unidos, diminuiu sua participação em outros projetos e reduziu sua presença midiática. Em 2012, publicou seu quarto romance, *Imperium*, por ocasião do qual ofereceu novamente entrevista a Denis Scheck. Em 2013 foi lançado o filme *Finsterworld*, dirigido por sua esposa Frauke Finsterwald, com quem trabalhou em conjunto para a elaboração do roteiro. Em 2016, publicou o romance *Die Toten*, e em 2018, foi convidado a dar uma série de palestras na universidade Goethe, em Frankfurt.

Percebe-se que a trajetória de Kracht é marcada pelo interesse por várias mídias, que se expressa em seu envolvimento com projetos artísticos, colaborações com outros escritores, atividade como jornalista e envolvimento com cinema. Apesar dessa multiplicidade de interesses, alguns temas permanecem comuns em suas aparições midiáticas. Desde seu envolvimento com a literatura pop, a presença pública do autor é marcada por forte estilização, e temas como autenticidade e ficcionalidade fazem parte dos assuntos que discute também em seus textos jornalísticos. Oliver Ruf (2009, p. 44-60) mostra como a autoconstrução poética do autor inicia antes mesmo de seu debut literário, através de seu trabalho como jornalista, marcado pela subjetividade e pela fusão de elementos reais e ficcionais. Para o autor, “a aparente simultaneidade entre fato e ficção presente no trabalho jornalístico de Kracht designa o princípio estrutural de sua poética autorreflexiva”<sup>1,2</sup> (RUF, 2009, p. 52), marca de sua escrita literária.

---

<sup>1</sup> No texto consultado: “Die von Kracht in seinen journalistischen Arbeiten ausphantasierte Simultaneität von Fiktion und Fakten bezeichnet das Strukturprinzip seiner Selbstpoetik“.

<sup>2</sup> Todas as traduções são da autora.

Christian Kracht é um autor relevante no sistema literário alemão, que desperta não só o interesse da crítica jornalística, mas também de estudos acadêmicos. Diversos livros compilam artigos sobre o autor, sendo o mais recente resultado de uma conferência sobre o autor em 2016, publicado em 2018 sob o título de *Christian Kracht revisited: Irritation und Rezeption*, editado por Matthias N. Lorenz e Christine Riniker. O autor já foi traduzido para trinta línguas, teve romances adaptados para teatro e recebeu cinco prêmios literários, além de um prêmio pelo seu trabalho jornalístico e um pelo roteiro do filme *Finsterworld*. Também a tradução de seu romance *Imperium* para o inglês recebeu um prêmio em 2016.

Sobre o romance que publicou em 2016, intitulado *Die Toten*, há, no entanto, apenas um artigo publicado. Ele encontra-se no compêndio *Christian Kracht revisited* e é de autoria de Christine Riniker. Assim, um estudo mais aprofundado sobre esse romance faz-se necessário. Para esse trabalho, conceitos que já vêm sendo utilizados para a análise de encenações autorais são utilizados, como as contribuições de Genette em relação aos paratextos e de organização da literatura como campo, de Bourdieu. Entretanto, também as percepções de Goffman sobre performances em interações sociais são de interesse para avaliar como o escritor Christian Kracht apresenta sua figura autoral em público e por que suas performances chamam atenção.

Jürgensen e Kaiser (2011), em sua tipologia, separam as encenações autorais em duas dimensões: local e habitual. Para os autores, a dimensão local diz respeito ao meio onde essas encenações acontecem, isto é, ela possibilita diferenciar as encenações que acontecem nos textos daquelas que acontecem em seus paratextos. Já a dimensão habitual diz respeito ao “estilo de vida” (*Lebensstil*) criado pelo autor, ou ao seu *habitus*, conforme Bourdieu. Baseada nessa distinção, e porque o texto continua sendo o objeto principal da análise literária, optou-se por dividir a análise em dois grandes capítulos: o primeiro investiga a encenação no âmbito do texto e de seus elementos epitextuais, e o segundo investiga a encenação do autor como figura pública em relação ao seu texto. Assim, os dois capítulos se dividem de acordo com a dimensão local (o primeiro foca no texto, o segundo nos paratextos), ao passo que ambos os capítulos perseguem a dimensão habitual, ainda que o segundo de modo mais enfático, e ainda que elementos literários sejam utilizados no segundo capítulo de modo complementar para a análise. Não se ignora que o escritor Christian Kracht seja autor tanto de seu texto quanto de seu *habitus*, o que poderia resultar na crítica em relação ao título dos dois capítulos (que tratam ambos da encenação autoral, apenas em dimensões diferentes). Porém, os títulos aqui cabem para enfatizar qual elemento está sob o foco da análise em cada capítulo, e evitam a impressão de que o estudo do autor Christian Kracht possa obliterar o estudo de seu texto.

O trabalho é dividido em cinco capítulos. O primeiro, a introdução, apresenta o objeto de estudo e situa o trabalho em relação a outras investigações. O segundo capítulo, destinado a explicar o que se entende por “encenação textual e autoral” inicia com uma breve abordagem histórica que situa o trabalho dentro dos estudos literários e apresenta conceitos teóricos relevantes para a análise. O terceiro capítulo detém-se sobre a análise das encenações textuais referentes ao romance *Die Toten*, e é subdividido em quatro seções que investigam as relações internas do romance, que dizem respeito aos elementos do texto relacionados entre si; as relações intertextuais que o livro estabelece com os romances anteriores do autor; as relações intertextuais que o romance estabelece com outros textos (em sua definição ampla, incluindo textos filmográficos e peças teatrais); e o modo como o texto incorpora discussões midiáticas envolvendo o autor. A última seção serve como ligação entre o capítulo de encenação textual e autoral, já que diz respeito ao modo como acontecimentos do campo literário se refletem na produção do escritor. O quarto capítulo dedica-se ao estudo de paratextos e ao modo como eles se relacionam ao texto em si e subdivide-se em quatro seções. A primeira investiga paratextos anteriores à publicação do romance e o modo como diferentes atores do campo reagem a esses paratextos. A segunda analisa a encenação da figura autoral diante da premiação do romance e a terceira a recepção midiática de uma série de palestras do autor. Essas três seções também analisam as três entrevistas oficiais concedidas pelo autor em relação ao romance. Já a quarta e última seção se dedica à presença do autor na internet, ao modo como utiliza mídias sociais para chamar atenção para sua figura autoral e obra e criar paratextos. O quinto capítulo apresenta as considerações finais, refletindo sobre a contribuição do trabalho para a área e apontando lacunas que podem ser sanadas em estudos posteriores.

## 2 ENCENAÇÃO TEXTUAL E AUTORAL

Historicamente, é a partir do fim dos anos 90 que se percebe, em língua alemã, uma tentativa de retomar estudos de autor. Principalmente dois textos são, a partir de então, revisitados, na tentativa de investigar se seus postulados refletem as práticas de autores, leitores, críticos e estudiosos da literatura, e se outras abordagens podem também se mostrar profícuas. Trata-se de *A Morte do Autor*, de Roland Barthes, publicado em 1968 e de *O Que é um Autor*, de Michel Foucault, apresentado em 1969<sup>3</sup>.

Barthes propõe que o autor não é relevante para a interpretação de um texto, que acontece no ato da leitura, e concede ao leitor, entendido de forma abstrata, a autoridade da interpretação. Já Foucault não ignora a existência física do autor e sua importância, mas contesta a morte do autor atribuindo-lhe a tarefa de classificar e agrupar discursos, concluindo que, para a literatura, um autor é antes uma função e não uma pessoa empírica. Apesar dos desdobramentos teóricos das propostas, percebe-se que o interesse geral pela pessoa do autor continua presente nas mídias. Sessões de leitura permitem sua presença física, entrevistas com autores os indagam tanto sobre suas visões e intenções com sua obra quanto sobre suas vidas pessoais. É esse cenário que incita novas discussões sobre a importância do autor para os estudos literários, cuja breve apresentação histórica delinea apenas algumas abordagens, relevantes para a constituição desse trabalho.

Assim, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez e Simone Winko editaram, em 1999, a coletânea de artigos *Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (O Retorno do Autor: Renovando um Conceito Controverso). As contribuições dos diversos autores exploram a relação entre o autor de um texto literário e o problema da intenção, sua relação com a política, a história e outras mídias, e os diversos conceitos de autor ao longo do tempo no âmbito dos estudos literários. Esses artigos discutem em que medida essas concepções foram realmente utilizadas – já que se disseminaram pela área rapidamente – e como se pode trazer o autor de volta para as discussões literárias sem ignorar essas contribuições.

Outra publicação que compila artigos sobre autoria é *Autorschaft: Positionen und Revisionen* (Autoria: Posições e Revisões), de 2002, também resultado de um simpósio ocorrido em Kiel no ano anterior para se discutir o lugar do autor nos estudos literários. As contribuições oferecem diversas abordagens teóricas e tratam de literatura alemã, europeia e anglo-americana.

---

<sup>3</sup> O texto de Barthes foi publicado originalmente na revista *Manteia*, e o de Foucault foi proferido em uma palestra no Collège de France. Os textos utilizados para esse trabalho são traduções para o alemão e se encontram em um compêndio de textos sobre autoria feito por Fotis Jannidis et al., de 2003.

Em 2007, Christiane Künzel e Jörg Schönert editaram mais uma coletânea de artigos. Essa coletânea, no entanto, não pretende apenas discutir a volta do autor aos estudos literários, mas discutir as encenações autorais levando em consideração as contribuições de Bourdieu, principalmente seu conceito de *habitus*. Assim, o compêndio é intitulado *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (Encenações autorais: Autoria e obra literária no contexto midiático) e possui textos que discutem encenações autorais de autores específicos e estabelecem relações com discussões de gênero e de outras mídias.

No ano seguinte, uma coletânea de artigos resultantes de um simpósio ocorrido em 2006 é publicada por Gunter E. Grimm e Christian Schärf sob o título de *Schriftsteller-Inszenierungen* (Encenações de Escritores). As contribuições partem do pressuposto de que “autores sempre refletiram sobre sua posição como produtores culturais, seja na forma implícita de autoencenação, seja na delineação explícita de uma teoria estética”<sup>4</sup> (GRIMM; SCHÄRF, 2008, p. 7), e investigam as imagens que os escritores criam de si e os locais que permitem essas criações, como fotos, sessões de leitura e *poetry-slam*. Através das discussões, fica claro que, principalmente depois do modernismo, a ideia de se descobrir a “verdade” por trás de um escritor é substituída pelo modo como ele “se apresenta”, ou pelo seu grau de teatralidade (p. 8). Embora sua contribuição para a área seja inegável, os artigos do compêndio não tratam das obras literárias em si, que são a condição primeira para um escritor colocar-se em cena.

Uma tentativa parecida foi feita por Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser com *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte* (Práticas Encenatórias de Escritores – Tipologia e História), de 2011. Nesta coletânea, os estudos de caso são organizados historicamente, e abordam escritores desde o século XV até o presente. Essa divisão é relevante, porque demonstra que a encenação dos escritores não é um fenômeno novo, apenas o campo de estudo é recente. Por consequência, as práticas encenatórias dos escritores são anteriores à formação do campo literário. Jürgensen e Kaiser oferecem, ainda, uma definição do que sejam essas práticas, isto é, “[...] técnicas e atividades textuais, paratextuais e habituais de escritores, através das quais eles chamam a atenção pública para suas próprias pessoas, para seu ofício e/ou para seus produtos”<sup>5</sup> (p. 10).

Ainda que essa definição seja bastante precisa, existem algumas objeções que podem ser feitas ao modo como ela é explicada pelos autores. Para Jürgensen e Kaiser, pretende-se,

---

<sup>4</sup> No texto consultado: “Autoren haben seit jeher ihre Position als Kunstproduzent reflektiert, sei es implizit in der Selbstdarstellung, sei es explizit im Entwurf einer ästhetischen Theorie“.

<sup>5</sup> No texto consultado: “[...] jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten, von SchriftstellerInnen, in der oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“.

com esse termo e abordagem, evitar a) qualquer tipo associação ao simples biografismo; b) a generalização de que todas as atividades de um escritor sejam entendidas como encenação; e c) a impressão de que com isso se faz uma crítica à conduta dos escritores, que estariam “enganando” o público (p. 10). Seu objetivo consiste em “reconstruir práticas, cujo caráter encenatório, isto é, cuja intenção de causar impacto público seja visível”<sup>6</sup> (p. 10). Entretanto, os autores não explicam que critérios de avaliação podem ser utilizados para o reconhecimento dessa intenção; nem se uma conduta que não parece ter a intenção de chamar a atenção pública, mas o faz, pode ser objeto de análise; ou se, no caso de a intenção de chamar atenção for negada pelo autor, qual pode ser a abordagem mais adequada. De modo geral, o termo intenção se refere a uma disposição interna que não pode ser conhecida por terceiros, e, assim, não contribui para os estudos de encenação literária.

Outra ressalva em relação aos desdobramentos dos autores diz respeito ao perigo de generalização. A não ser que se possam estabelecer critérios claros pelos quais se possa julgar quais atividades autorais constituem “encenação” e quais não, a generalização é a abordagem mais sensata. É de pouco interesse para a encenação autoral o que determinado autor faz quando desempenha papéis que não o de autor, ou seja, de pai, marido, espectador de cinema, cliente de supermercado, etc. Um autor constitui apenas um papel assumido por uma pessoa, e é esse o papel de interesse para os estudos literários. Os esclarecimentos do sociólogo Erving Goffman, em seu livro *The presentation of self in everyday life* (A representação do eu na vida cotidiana), publicado pela primeira vez em 1956, explicam de que modo ocorrem as encenações e de que modo se pode atribuir a generalização às encenações de autores.

Em seu livro, Goffman procura investigar as interações sociais utilizando o teatro como âmbito de analogia. Ele entende os limites e inadequações da comparação, isto é, que, diferente do teatro, na vida não há plateia, as interações não são ensaiadas, etc., mas que feitas essas ressalvas, a comparação pode ajudar a entender o comportamento humano. Sua teoria parte do pressuposto de que, quando entramos em contato com alguém, procuramos saber informações sobre essa pessoa. Apesar de, por vezes, essa busca por informações possuir um fim em si mesma, aprender sobre a outra pessoa também é muito útil para definir em que tipo de situação alguém se encontra, que expectativas uma pessoa pode ter da outra, e como se pode corresponder a elas. Um indivíduo retira pistas de seu ambiente, da aparência da outra pessoa, de seus gestos, do modo como fala, daquilo que fala e do modo como a pessoa reage a outros indivíduos.

---

<sup>6</sup> No texto consultado: “eine Rekonstruktion jener Praktiken, deren Inszenierungscharakter, d.h. deren absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume, sich aufzeigen lässt“.

Para o autor, normalmente as pessoas em uma interação agem de modo a evitar contradições, e, portanto, não necessariamente expressam seus verdadeiros sentimentos e opiniões, mas aqueles que podem ser bem recebidos em determinada situação. Além disso,

a sociedade é organizada com base no princípio de que qualquer indivíduo que possui certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o tratem do modo correspondente. Aliado a esse princípio está um segundo de que um indivíduo que implícita ou explicitamente dá a entender que ele possui certas características sociais deve ter essa reivindicação respeitada pelos outros e, na verdade, deve ser aquilo que reivindica ser<sup>7</sup> (GOFFMAN, 1956, p. 6).

Isso significa que, implicitamente, esse indivíduo rejeita aquilo que ele não é ou acredita não ser. Para evitar qualquer perturbação dessas regras, indivíduos recorrem a técnicas de defesa das projeções feitas e de proteção, ou tato. Assim, os indivíduos procuram controlar a impressão que os outros fazem dele, em uma negociação tácita e sutil.

Em termos definitórios, Goffman explica que interação face-a-face é “a influência recíproca de indivíduos sobre as ações de cada um quando em sua presença física imediata”<sup>8</sup> (p. 8); que uma interação é “qualquer interação que acontece durante uma ocasião em que um determinado número de indivíduos se encontra na presença contínua uns dos outros”<sup>9</sup> (p. 8); que uma performance é “qualquer atividade de um determinado participante em determinada ocasião que serve para influenciar de algum modo os outros participantes”<sup>10</sup> (p. 8) e que o padrão que um indivíduo desenvolve a partir do modo como age pode ser chamado de “papel” (*part*, p. 9).

O sociólogo explica que, quando um indivíduo desempenha um papel, ele exige de seus interlocutores que esse papel seja levado a sério. Ele requer dos outros interagentes que acreditem que ele é aquele papel que ele apresenta e que, com frequência, um indivíduo acredita nisso ele próprio. Indivíduos que não acreditam em seu próprio papel recebem o rótulo de “cínico”, entretanto, Goffman reforça que ambos os casos são os extremos de um contínuo. Parte da performance de alguém depende de sua fachada, dos elementos que ele carrega sempre consigo, como roupas, idade, sexo, tamanho, postura, expressões faciais, modo de falar, etc

---

<sup>7</sup> No texto consultado: “[s]ociety is organized on the principle that any individual who possesses certain social characteristics has a moral right to expect that others will value and treat him in a correspondingly appropriate way. Connected with this principle is a second, namely that an individual who implicitly or explicitly signifies that he has certain social characteristics ought to have this claim honoured by others and ought in fact to be what he claims he is”.

<sup>8</sup> No texto consultado: “the reciprocal influence of individuals upon one another's actions when in one another's immediate physical presence”.

<sup>9</sup> No texto consultado: “all the interaction which occurs throughout any one occasion when a given set of individuals are in one another's continuous presence”.

<sup>10</sup> No texto consultado: “all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants”.

(1956, p. 14-5). Todavia, alguns desses elementos são fixos, e outros mutáveis de acordo com o tempo ou situação. Alguns são da ordem da aparência e outros da maneira, e os interagentes esperam congruência entre esses dois aspectos.

Sendo a performance parte de qualquer interação social, ela pode ser desempenhada no âmbito profissional. Goffman defende que é possível dramatizar ações para que causem certas impressões, e um de seus exemplos, retirado do livro *Calculated Spontaneity*, de John Hilton, faz menção a um radialista que, para transmitir a impressão de que uma conversa no rádio seja genuinamente informal, espontânea e relaxada, precisa calcular seu roteiro nos mínimos detalhes (p. 21). Ou seja, não basta saber exercer um trabalho, é preciso convencer as pessoas de que o trabalho está bem feito, pois as pessoas que não estão familiarizadas com os detalhes técnicos julgam a qualidade do trabalho pelo modo como um indivíduo o apresenta a elas. No caso de um escritor, ainda antes da regulamentação dessa atividade como profissão, por volta do século XIX, é essa necessidade de convencer os outros de que seu texto merece ser lido que leva os escritores a utilizar estratégias encenatórias.

Goffman defende ainda que também faz parte dessa dramatização no âmbito profissional esconder erros que possam ter sido cometidos, ainda que já corrigidos (p. 27). E outras técnicas de comunicação podem ser implementadas para se atingir determinados objetivos. Como mentir é condenável, “técnicas de comunicação como alusões, ambiguidade estratégica e omissões cruciais permitem ao ‘desinformante’ que tire proveito de mentiras sem, tecnicamente, ter contado uma”<sup>11</sup> (p. 41). No caso de escritores, eles podem querer esconder alguma publicação antiga, e utilizar as técnicas de comunicação mencionadas por Goffman em entrevistas, por exemplo, para atrair a atenção para si e para sua obra.

Com a abordagem de Goffman, pode-se justificar por que todas as atividades de um escritor são encenatórias. O que pode parecer menos interessante de se estudar, em contrapartida, são as encenações “autênticas”, conforme Goffman, as encenações de escritores que acreditam serem aquilo que apresentam para a plateia. Já escritores que se aproximam do lado “cínico” do contínuo, isto é, que abordam de alguma maneira o caráter encenatório de suas atividades, ou, nas palavras de Niefanger, cujas atividades “assumem traços fictícios ou, ao menos, fortemente estilizados”<sup>12</sup> (NIEFANGER, 2004, p. 87), podem ser de maior interesse para os estudos literários. Ao menos, parecem ser, pois a forte estilização das encenações

---

<sup>11</sup> No texto consultado: “communication techniques such as innuendo, strategic ambiguity, and crucial omissions allow the misinformer to profit from lies without, technically, telling any” (p. 41).

<sup>12</sup> No texto consultado: “Sie nehmen dort zwar selbst häufig fiktive oder zumindest stark stilisierte Züge an“ (p. 87).

certamente contribuiu para o desenvolvimento da área de estudo, como se percebe nas publicações sobre os escritores de literatura pop na Alemanha<sup>13</sup>.

Para que se possa observar a criação de um *habitus*, de um estilo, ou, ainda, de uma *label* (NIEFANGER, 2004) através dos estudos literários, esse trabalho se apoia no conceito de paratextos, desenvolvido por Gérard Genette em seu livro *Paratextos*<sup>14</sup>. Genette (1989) explica que um texto sempre vem acompanhado de elementos em sua materialidade. Elementos que fazem parte de um livro, como o título, a capa e o nome do autor, não fazem parte do texto em si, mas servem para direcionar a recepção do texto de maneiras específicas. O leitor pode criar determinadas expectativas se conhece o trabalho anterior de um autor, e, se o livro se apresenta como “romance” explicitamente, o leitor se dispõe a lê-lo sem procurar elementos extraliterários que possam corroborar as afirmações ali contidas, isto é, ele faz um pacto ficcional com o texto (*pacto novelesco*, LEJEUNE, 1986, p. 67). Mas também afirmações do próprio autor sobre sua obra, textos críticos, notas de imprensa, etc. podem chamar a atenção do leitor e despertar seu interesse pelo livro. Esses textos também procuram conduzir a recepção de uma obra e podem influenciar no impacto que ela gera no campo literário.

Genette (1989) divide os paratextos de acordo com o lugar onde se encontram e define todos os elementos que fazem parte da materialidade de um texto, como o título, capítulos, introdução, epígrafes, prólogos, etc. de peritexto (p. 12). Já outros textos que o explicam, criticam ou comentam e não se encontram em sua materialidade, como entrevistas do autor, correspondência privada, diários, etc. denomina epitexto (p. 12). Para Genette, os paratextos podem ser anteriores ao texto, em forma de panfletos ou notas de divulgação de publicação, ou posteriores, como são mais frequentes, e ainda, anteriores ou posteriores à morte do autor. Assim como um paratexto pode surgir a qualquer momento, ele também pode desaparecer. Todos esses fatores podem influenciar no modo como uma obra é recebida e podem chamar atenção para seu autor. No caso de Christian Kracht, os paratextos influenciam fortemente sua recepção midiática, já que o autor os utiliza para estabelecer relações entre sua figura autoral e sua obra, encenando a si próprio como figura.

Já Niefanger (2002) procura complementar a *fonction classificatoire* de Foucault com a teoria dos paratextos de Genette, propondo que o resultado seja chamado de *label*, de marca. Ou seja,

entender o nome do autor como *label* permite a possibilidade de se interpretá-lo como paratexto que veicula diversas informações. Ele informa sobre o valor

<sup>13</sup> Além de artigos isolados sobre a tendência, destaca-se o compêndio *Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Literatur der 1990er Jahre*, editado por Olaf Grabienski, Till Huber e Jan-Noël Thon em 2011.

<sup>14</sup> A versão do texto utilizada para esse trabalho é uma tradução para o alemão de 1989.

(ou antes o capital simbólico latente) de uma obra, sobre o posicionamento desta em um determinado discurso e sobre o lugar do autor no campo cultural. Ele transmite uma imagem e promete uma qualidade específica <sup>15</sup> (NIEFANGER, 2002, p. 526).

É claro que esses elementos específicos – a imagem e as expectativas que uma *label* veicula – são construções complexas, pouco estáveis, e um tanto subjetivas. Entretanto, se tomado o campo literário como referência, e não a recepção individual, traços delineados de *labels* podem ser atrelados a escritores. Em relação à literatura pop alemã, Niefanger também ressalta que as encenações autorais, atualmente, se encontram em mídias variadas, e não apenas nos paratextos previstos por Genette, mas também em programas de televisão, na internet ou em videoclipes. Ele ressalta que os traços fictícios e estilizados que os escritores assumem “servem para reforçar a [sua] verdadeira posição [...] no campo literário”<sup>16</sup> (NIEFANGER, 2004, p. 87). Em outras palavras, pode-se dizer que escritores do lado “cínico” do contínuo, conforme Goffman, trazem a atenção pública para esse caráter e o utilizam como estratégia em sua profissão, a fim de se estabelecer de maneira específica no campo literário.

O campo literário, por sua vez, é um conceito do sociólogo Pierre Bourdieu, e é composto pelos agentes de produção, distribuição e consumo de literatura, incluindo autores, editoras, críticos, etc. Este campo está subordinado ao campo do poder e é relativamente autônomo, porque é relativamente dependente do campo político e do campo econômico (p. 162). Os agentes do campo utilizam estratégias para obter posicionamentos mais centrais, com o objetivo de aumentar seu poder de influência sobre o campo.

Situado nas discussões sobre encenação autoral, e tendo em vista os conceitos teóricos apresentados, a encenação de um autor, para fins desse trabalho, diz respeito ao modo como ele constrói sua obra – o texto em si –, às estratégias que utiliza para conduzir sua recepção e à apresentação de sua figura autoral publicamente. Ao mesmo tempo, parte-se do pressuposto que todos esses elementos visam o posicionamento do autor de forma específica no campo literário, seja com o objetivo de obter sucesso financeiro, crítico, ou ambos.

---

<sup>15</sup> No texto consultado: “Den Autornamen als ein Label zu fassen, bietet die Möglichkeit, ihn als Paratext mit verschiedenen Informationen zu lesen. Er gibt Hinweise über den Wert (etwa das latente symbolische Kapital) eines Textes, über dessen Positionierung im jeweiligen Diskurs und den Ort des Autors im kulturellen Feld; er vermittelt ein Image und verspricht eine bestimmte Qualität“.

<sup>16</sup> No texto consultado: “sie dienen aber dennoch dazu, die tatsächliche Position des Autors im literarischen Feld zu stärken“.

### 3 ENCENAÇÃO TEXTUAL

Conforme Riniker (2018), “Die Toten [...] apresenta uma poética implícita de autorreflexão distorcida, que se manifesta no nível de encenação autoficcional, na imanência do texto e nas referências internas e externas da obra”<sup>17</sup> (p. 75). Reflexão, neste caso, refere-se antes ao fenômeno físico do desvio que um raio de luz sofre quando encontra um objeto, que, se tomado em sentido metafórico, é adequado para descrever a relação que elementos internos do romance estabelecem entre si e com elementos externos. Algumas dessas relações conferem autorreferencialidade ao romance, no entanto, ainda que muitos desses elementos pareçam ser o reflexo de outros, esse reflexo nunca é igual. Para Schumacher (2013), para quem esse princípio chamou atenção em relação a obras anteriores do autor, pode-se falar também em “repetição com diferença”. Esse capítulo do trabalho se dedica a explorar de que modo o romance cria essa autorreflexão distorcida e está subdividido em três seções, que investigam essa poética na relação dos elementos intratextuais; na relação da obra com os romances anteriores do autor; e na relação da obra com outros textos, tomados aqui em sentido amplo. Antes disso, entretanto, faz-se necessária uma breve apresentação do livro.

O enredo do romance se passa em Berlim, no Japão, na Suíça e em Los Angeles (local de residência do autor até julho de 2019) no início da década de 1930, e o romance é dividido em três partes de acordo com o princípio *jo-ha-kyu* do teatro Nō<sup>18</sup>. Tais partes, por sua vez, consistem em pequenos capítulos, os quais, como cenas em um filme que se utiliza de *cross-cutting*, alternam entre linhas da narrativa. Na primeira parte, há a introdução às personagens principais e o evento que dá início ao desenrolar da narrativa; na segunda parte, a narrativa se desenvolve com o encontro das três personagens principais; e, na terceira parte, elas encontram seu destino.

A primeira cena é a de um oficial do governo japonês cometendo *seppuku*, um ritual de suicídio japonês praticado por samurais no qual um corte no ventre provoca evisceramento. Tal cena é gravada e entregue a Masahiko Amakasu, oficial japonês e uma das personagens principais, que anexa a filmagem a uma carta que escreve para Alfred Hugenberg, diretor da então maior rede de estúdios cinematográficos da Alemanha, a Universum Film AG (doravante UFA). Seu objetivo é propor a união dos dois países em um “eixo de celuloide”<sup>19</sup> (p. 30) para

---

<sup>17</sup> No texto consultado: “Die Toten [...] weist eine implizite Poetik der verzerrten Selbstspiegelung auf, die sich auf einer Ebene autofiktionaler Inszenierung, der textimmanenten Ebene sowie über werkinterne und -externe Verweise manifestiert.“ (p. 75)

<sup>18</sup> Teatro tradicional japonês.

<sup>19</sup> No texto consultado: “eine zelluloidene Achse”.

lutar contra o “imperialismo cultural norte-americano”<sup>20</sup> (p. 29), para tanto, pede que a UFA envie um diretor alemão para o Japão, onde devem acontecer as gravações. Hugenberg convida Emil Nægeli, diretor suíço e uma das personagens principais, que aceita inicialmente fazer um filme de comédia com Heinz Rühmann, mas altera o projeto para um filme de suspense após conversar com os críticos de cinema Siegfried Kracauer e Lotte Eisner, que o convencem a fazer uma “alegoria do horror que está por vir”<sup>21</sup> (p. 120) e transformar o filme em um suspense.

O diretor parte para o Japão, onde se encontra sua noiva e aspirante a atriz, Ida von Üxküll. Ida se encontra na comitiva de recepção de Charles Chaplin, na viagem que realizou para o país em 1932. Na janta, conhece Amakasu, com quem inicia um caso extraconjugal. Na noite seguinte, Amakasu, Ida e Chaplin – acompanhado de seu tradutor e secretário Kono – se juntam ao filho do primeiro ministro Takeru Inukai para assistir uma peça de teatro Nō, e mais tarde recebem a notícia de que o primeiro ministro e Charles Chaplin haviam sido mortos por um grupo de rebeldes do exército japonês, obrigando Chaplin a se pronunciar em uma comitiva e desmentir a afirmação.

Amakasu e Ida se estabelecem na mansão alugada pelo oficial para as gravações e aguardam a chegada de Nægeli, que oferece a eles o papel principal no filme e sugere que ele os grave com uma câmera de mão em atividades diárias. Observando-os enquanto o faz, Nægeli descobre a traição, que constata ao flagrá-los no quarto através de um buraco na parede. Transtornado, ele abandona a mansão e parte a esmo pelo país, levando consigo apenas um pouco de dinheiro e sua câmera portátil, que utiliza para filmar tudo que encontra em seu caminho. Maltrapilho, após dias de viagens sem cuidados de higiene pessoal, Nægeli encontra um pequeno restaurante, e sua aparência leva a dona a chamar um literato para que possam conversar. O homem leva Nægeli para sua casa e, enquanto o massageia, discursa sobre a transcendência do sexo e do suicídio. Nesse momento, Nægeli parece acordar do marasmo dos dias anteriores e da crise dos anos anteriores, e se apressa para ir embora. O diretor retorna à Suíça, corta e edita suas filmagens e apresenta seu novo filme, que é recebido com clamor pela crítica jornalística e o consagra como diretor.

Chaplin, Ida e Amakasu embarcam em um navio para os Estados Unidos, onde Chaplin promete a Ida ajudá-la em sua carreira como atriz. O ator americano, entretanto, se torna cada vez mais inconveniente e passa a beber cada vez mais. Após uma discussão com Amakasu, durante a qual Amakasu e Chaplin se encontram sozinhos no convés do navio, o ator britânico aponta uma arma para o japonês, obrigando-o a escolher entre levar um tiro ou atirar-se do

<sup>20</sup> No texto consultado: “US-amerikanische[r] Imperialismus”.

<sup>21</sup> No texto consultado: “eine Allegorie [...] des kommenden Grauens”.

navio em alto-mar, e Amakasu opta pela segunda alternativa. À Ida, Chaplin afirma ter ido se deitar e tê-lo perdido de vista. Chegando aos Estados Unidos, Ida frequenta coquetéis de recepção à procura de emprego. Consegue um contrato para contracenar com Heinz Rühmann, até então desconhecido no país, mas este se recusa a trabalhar com uma atriz que não conhece e o filme acaba não sendo feito. O próximo filme de que participa não é lançado, mesmo após as gravações, e ela é despedida do estúdio. Ida passa a trabalhar como empregada na casa de uma atriz famosa, mas é despedida após pedir ajuda a Chaplin, que não a reconhece, ou ao menos finge não a reconhecer em uma de suas visitas. Após outras decepções, Ida se lança desesperada de cima da letra H do letreiro de Hollywood, e seu suicídio compõe a última cena do livro.

### 3.1 ENCENAÇÃO INTRATEXTUAL

Esta seção investiga relações entre elementos textuais entre si em diferentes instâncias: em episódios, em frases e palavras, sugerindo que seja possível correlacioná-las através de uma metáfora do espelhamento. Por volta do meio do enredo, na segunda parte do livro – que é dividido em três –, Nægeli vai até um salão de beleza. Após raspar sua cabeça e colocar sobre ela uma peruca, o “mestre do rejuvenescimento”<sup>22</sup> (KRACHT, 2016b, p. 157) pede a Nægeli que avalie o resultado, colocando-o entre dois espelhos, de modo que, “quando sua imagem se perde centenas de vezes no infinito, seus cílios se umidecem”<sup>23</sup> (KRACHT, 2016b, p. 156). Riniker (2018) chama esse momento de “eixo refletor” (*Spiegelachse*), já que ele, além de apresentar os espelhamentos do romance de modo literal, divide o texto para que diversos elementos tenham seu “reflexo” lançado sobre o outro lado. Assim, imediatamente após essa cena, a mãe de Nægeli morre, refletindo a morte de seu pai na primeira parte do livro.

Riniker (2018) compilou elementos que aparecem antes e depois do eixo refletor. Imediatamente antes de entrar no salão de beleza, em um táxi em Tóquio, Nægeli pede ao motorista que pare o carro, desce para fumar um cigarro e observa seu reflexo no retrovisor do veículo (KRACHT, 2016b, p. 154). Do mesmo modo, logo após sair transformado do salão, Nægeli confere sua aparência no vidro do estabelecimento (KRACHT, 2016b, p. 158)<sup>24</sup>. O encontro de Nægeli com Hugenberg para conversar sobre o filme no início do romance reflete a sessão no cinema junto a Ida e Amakasu após chegar no Japão. Nægeli encontra Hugenberg

<sup>22</sup> No texto consultado: “Meister der Verjüngung”.

<sup>23</sup> No texto consultado: “als sein Bildnis sich hundertfach im Unendlichen verliert, werden seine Wimpern feucht”.

<sup>24</sup> No texto consultado: “[...] sich nochmal im Auslagenfenster gespiegelt”.

em um teatro de variedades em Berlim, junto de Heinz Rühmann e Putzi Hanfstaengl. No palco, “através de uma fresta da cortina de veludo azul-escuro aparece um rosto pintado de branco com uma pasta grossa, espia, e apenas o meio do lábio inferior está destacado com uma única mancha vermelha como sangue”<sup>25</sup> (KRACHT, 2016b, p. 110). Já no cinema, as três personagens assistem um filme do diretor japonês Yasujiro Ozu, considerado um dos grandes mestres por Nägeli, enquanto Amakasu explica sua cinematografia. Assim como o apresentador no teatro, “Ozu teria ordenado que os lábios da atriz Mitsuko Yoshikawa fossem pintados propositadamente de branco, assim como o resto do rosto, e apenas o meio do lábio inferior fosse destacado com uma única mancha vermelha como sangue”<sup>26</sup> (KRACHT, 2016b, p. 168-9). A expressão utilizada para caracterizar os lábios do apresentador e da atriz é a mesma, com exceção de um verbo, caracterizando um reflexo distorcido, conforme Riniker (2018), ou repetição com diferença, conforme Schumacher (2013). Antes da chegada de Nägeli ao Japão, Amakasu e Ida vão ao teatro assistir uma peça *Nō*, na qual um ator, que interpreta uma mulher que se transforma em um demônio por causa de ciúmes, reflete a mulher que Amakasu encontra na caverna antes do eixo refletor. Na caverna, a mulher que Amakasu encontra „tinha pintado as pernas e os braços e o rosto de carmesim”<sup>27</sup> (KRACHT, 2016b, p. 75), já a mulher da peça *Nō*, para transformar-se no demônio “pintou seu rosto e seu corpo de vermelho”<sup>28</sup> (KRACHT, 2016b, p. 104).

O romance inicia com o suicídio de um oficial japonês que comete *seppuku* e termina com o suicídio de Ida. O suicídio do oficial japonês é filmado através de um buraco na parede (KRACHT, 2016b, p. 11-12), assim como quando Nägeli filma Ida e Amakasu no quarto (KRACHT, 2016b, p. 177-8). O buraco da parede por onde o suicídio é filmado é “estofado com tiras de tecido, para que o zunido do aparelho não atrapalhasse o cenário delicado”<sup>29</sup> (KRACHT, 2016b, p. 12). Nägeli toma os mesmos cuidados ao filmar Ida e Amakasu através do buraco, onde posiciona a câmera, envolvendo-a com as mangas do pulôver, para que o barulho não fosse audível do quarto<sup>30</sup> (KRACHT, 2016b, p. 178). O episódio de sexo entre Ida

<sup>25</sup> No texto consultado: “Durch einen Spalt im dunkelblausamtenen Vorhang schiebt sich ein mit dicker Paste weißgeschminktes Gesicht, lugt heraus, einzig die Mitte der Unterlippe ist durch einen blutroten Fleck hervorgehoben“.

<sup>26</sup> No texto consultado: “[...] Yasujiro Ozu habe eigens der Schauspielerin Mitsuko Yoshikawa die Lippen so schneeweiß schminken lassen wie das gesamte Anlitz, einzig die Mitte der Unterlippe sei durch einen blutroten Fleck hervorgehoben“.

<sup>27</sup> No texto consultado: “sie hatte sich die Beine und die Arme und das Gesicht karmesinrot bemalt“.

<sup>28</sup> No texto consultado: “bemalte ihr Gesicht und ihren Körper rot“.

<sup>29</sup> No texto consultado: “[...] mit Tuchstreifen wattiert hatte, damit das Surren des Apparats nicht die empfindliche Szenenerie störe“.

<sup>30</sup> No texto consultado: “[...] hoch bis ans Guckloch und die Linse der Kamera an dasselbe geführt, mit dem Ärmel des Pullovers das Ganze abgedichtet, damit kein ratterndes Geräusch ins Schlafzimmer dringt“.

e Amakasu reflete, ainda, o episódio em que Ida e Nägeli têm uma relação sexual em suas férias, já que ambos os homens “disputam” pela atriz. Com Nägeli, parece-lhe que “Ida, virada contra si em direção à parede, tenha suprimido um bocejo inaudível”<sup>31</sup> (p. 83). Já com Amakasu, “um grito é abafado por um pano de linho branco espremido em sua boca”<sup>32</sup> (p. 177). Quando observa Ida nua com Amakasu, por fim, Nägeli percebe que sua pele está coberta de “manchas azuis” (*blaue Flecken*, p. 177) causadas pela pressão dos dedos de Amakasu. O pai de Nägeli, na iminência de sua morte, possuía também duas “misteriosas manchas azuis” (*rätselhafte[] blaue[] Punkte*, p. 21), uma em cada mão.

As férias de Ida e Nägeli, por sua vez, são narradas duas vezes, antes e depois do eixo. Na primeira vez, focalizadas através de Nägeli, através de uma lembrança que lhe ocorre enquanto está no cinema; na segunda vez, focalizadas através de Ida, que conta a Amakasu sobre o ocorrido, após iniciar seu relacionamento com ele. O momento crucial narrado consiste no quase afogamento de Nägeli no mar, enquanto Ida se encontra na praia. Do ponto de vista do diretor,

[e]le fora se refrescar na água, quando, de repente, o vórtice esmeraldino de uma onda o apanhara e o sugara para baixo, e ele, em meio a tropeços e resfôlegos, voltara a emergir contente sob a irisante luz veranil; com a mão erguida em um aceno tranquilizante, vira-a de pé na praia, morena do sol em um traje de banho azul-marinho, os graciosos dedos do pé enterrados quase pela metade na areia, as mãos esguias sobre a boca aberta de medo por ele; então, quando vira Nägeli são e salvo, sorriera aliviada<sup>33</sup> (KRACHT, 2016b, p. 82).

Para o diretor, esse é um momento de êxtase, em que ele se defende do mar, percebe a preocupação e o amor de Ida, e fica satisfeito pelo simples fato de estar vivo. O mesmo acontecimento para Ida, em contrapartida, serve antes para desfazer a imagem que Nägeli procurava manter para sua noiva e consiste em um momento de desilusão e frustração para ela:

Ele costumava pentear os cabelos laterais sobre o topo de sua cabeça calva, ela nunca reparara nisso, até o dia em que, estando de férias na praia (eles se banhavam no mar Báltico, que ainda estava dolorosamente gelado para o fim de junho), Nägeli fora surpreendido por uma forte onda que o atingira nas costas, o fizera tropeçar, cambalear e esquecer de encolher a barriga nesse meio-tempo. Quando levantara os braços rindo e cuspidando chafarizes de água com o intuito de cumprimentá-la, ela vira as madeixas de cabelo compridas até o ombro, que lhe desciam e pingavam frouxamente das têmporas — além

<sup>31</sup> No texto consultado: “ihm war dabei, als habe Ida, ihm ab- und der Wand zugekehrt, ein lautloses Gähnen unterdrückt“.

<sup>32</sup> No texto consultado: “von ihr in den Mund gepreßten weißen Stück Leintuch gedämpften Schrei“.

<sup>33</sup> No texto consultado: “Man war sich also im Wasser erfrischen gegangen, als plötzlich der smaragdene Wirbel einer Welle ihn erfasst und heruntergesogen hatte und er streichelnd und prustend und glücklich im irisierenden Sommerlicht wieder aufgetaucht war; die Hand zum beruhigenden Gruss erhoben, hatte er sie dort stehen sehen, tief gebräunt am Strande im marinenblauen Badeanzug, die zierlichen Zehen vornehmlich im Sande vergraben, in Sorge um ihn die schmalen Hände vor den offenen Mund gerissen; dann, als sie Nägeli wohlbehalten stehend sah, hatte sie erleichtert gelächelt“.

dessas repugnantes extensões capilares e alguns chumaços espalhados aqui e ali, ele era praticamente careca. Ele parecera um palhaço de circo tolaemente acidentado, tristemente ansioso por um pouco de aplauso, o coitado.<sup>34</sup> (KRACHT, 2016b, p. 161)

O contraste entre a narração de Nägeli e de Ida cria um efeito cômico, já que, nessas passagens, o narrador não se distancia ironicamente das personagens, mas absorve seus pontos de vista, reforçando a felicidade de Nägeli através de adjetivos positivos, e o asco de Ida através de adjetivos negativos e interjeições, e contrastando a visão que cada um tem do outro.

Após descobrir a traição, Nägeli cogita se deveria suicidar-se ou matar os adúlteros com a faca *tanto* (KRACHT, 2016b, p. 178), que também aparece dos dois lados do eixo refletor. Pela primeira vez, é utilizada para o *seppuku* do oficial japonês no capítulo de abertura (KRACHT, 2016b, p. 12), no qual ele corta sua barriga para que suas entranhas possam cair à frente; na segunda, é utilizada por Amakasu na mansão para dividir um pedaço de carne crua em dois pedaços (KRACHT, 2016b, p. 162). Também o método de tortura chinês *lingchi* é mencionado em ambos os lados do eixo. O método, também conhecido como “morte por mil cortes” consiste em cortar seções de pele de uma pessoa. Antes do eixo, Amakasu, ao assistir a filmagem do *seppuku*, se lembra de fotografias nas quais a tortura fora aplicada a um chinês (KRACHT, 2016b, p. 23-4), cujo olhar se dirigia ao céu, como o de São Sebastião. Depois do eixo, as luvas brancas do motorista do táxi de Nägeli o lembram de seu coelho, também chamado Sebastião, “cujos pelos haviam sido extraídos como na tortura chinesa”<sup>35</sup> (KRACHT, 2016b, p. 155). São Sebastião, o mártir romano que foi alvejado com flechas porque se recusou a renegar sua fé e não morreu, também aparece uma segunda vez do outro lado do eixo, desta vez em uma “reprodução mal-emoldurada do São Sebastião de Guido Reni”<sup>36</sup> (KRACHT, 2016b, p. 181).

As palavras *veritas* e *fi-di-bus* também aparecem dos dois lados do eixo. *Veritas* aparece no brasão da lapela de Putzi Hanfstaengl (KRACHT, 2016b, p. 110), indicando que é membro do Clube Harvard, e retornam à mente de Nägeli enquanto observa cubos de gelo derretendo no copo de Hugenberg (KRACHT, 2016b, p. 129). Do outro lado do eixo aparece também duas vezes, quando Chaplin arremessa uma bola de golf com a mesma insígnia do navio para o mar

---

<sup>34</sup> No texto consultado: “Die Haare habe er sich immer von der Seite über die Glatze gekämmt, dieses habe sie nie wirklich bemerkt, bis Nägeli eines Tages, beim gemeinsamen Urlaub am Meer (sie badeten in der für Ende Juni immer noch elend kalten Ostsee), von einer kräftigen Welle hinterrücks überrascht worden sei, gestrauchelt sei, getänzelt und darüber vergessen habe, den Bauch einzuziehen. Als er dann lachend und Salzwasserfontänen speiend die Arme zum Grusse gehoben habe, habe sie die schulterlange Haarsträhne gesehen, die ihm von der Schläfe seitwärts erschläft und tropfend herabging — bis auf diesen unappetitlichen Haarfortsatz und einiger, hier und dort verteilter Büschel sei er fast kahl gewesen. Wie ein dämlicher, verunglückter, nun traurig um Applaus hoffender Zirkusclown habe er ausgesehen, der Arme“.

<sup>35</sup> No texto consultado: “dem wie in der chinesischen Folter das Fell abgezogen worden ist“.

<sup>36</sup> No texto consultado: “eine unsauber gerahmte Reproduktion von Guido Renis‘ Sankt Sebastian“.

(KRACHT, 2016b, p. 187), na viagem de volta para os Estados Unidos. Após fazê-lo, assobia a palavra destacando as sílabas defeituosamente, (ver-i-tas, KRACHT, 2016b, p. 187). A piada, em ambos os casos, é que *veritas*, verdade em latim, seja rejeitada por Hugenberg e por Amakasu, já que, no primeiro caso, ela se dissolve na água, e, no segundo, ela é arremessada ao mar. Já a palavra *fi-di-bus*, sempre com as sílabas destacadas, é apresentada primeiramente como sendo o apelido dado a Nägeli por seu pai (KRACHT, 2016b, p. 20); e retorna duas vezes após o eixo. Na primeira, logo após Nägeli deixar o salão de beleza, um pássaro produz essas sílabas quando canta (KRACHT, 2016b, p. 159) e, novamente, quando Nägeli vaga pelo Japão após a traição, os pássaros produzem esse som.

Os exemplos citados acima justificam a leitura do episódio denominado por Riniker (2018) como “eixo refletor”, porque demonstram como outros episódios e elementos se refletem no romance antes e depois do eixo de forma distorcida, o que Schumacher (2013) também denomina de repetição com diferença. Mas esse princípio também é recorrente no romance como um todo, de modo que há passagens e elementos que refletem outros independentemente do eixo. Esse é o caso de um lápis violeta, citado quatro vezes no romance apenas antes de Nägeli ir ao salão de beleza. Em primeiro lugar, ele é utilizado pelo pai de Nägeli para fazer uma reserva em um restaurante francês por ocasião de uma viagem que fizeram em conjunto. Nessa passagem, chama a atenção de Nägeli que apenas para ele o objeto parece excêntrico (KRACHT, 2016b, p. 40). Anos depois, enquanto aguarda para conversar com Hugenberg e propor que façam um filme de suspense e não de comédia, Nägeli “rola com o sapato um lápis violeta largado no chão (que se manifestara de algum lugar através do éter)”<sup>37</sup> (KRACHT, 2016b, p. 128). A terceira vez em que parece é em um futuro posterior ao do enredo, quando Putzi Hanfstaengl se encontra em um campo de concentração no Canadá, e um médico utiliza um lápis violeta para examinar a necrose no dedão de um de seus pés (KRACHT, 2016b, p. 144). A última menção ao lápis ocorre quando Nägeli toma um táxi em Tóquio. Nessa passagem,

ele sente algo embaixo do seu sapato, olha em direção ao chão do táxi e tateia. É um lápis, um lápis violeta, que alguém esqueceu lá. Ele rola os lados do tubo de oito lados sobre sua mão e o insere no bolso de sua jaqueta, como se pudesse pressentir a conexão mnemônica e quisesse guardar o lápis até que descobrisse o que aquilo significava<sup>38</sup> (KRACHT, 2016b, p. 152).

<sup>37</sup> No texto consultado: “rollt er mit dem Schuh einen am Boden liegenden, zartvioletten Bleistift (der sich von irgendwoher durch den Äther manifestiert hat)“.

<sup>38</sup> No texto consultado: “Er fühlt etwas unter seinem Schuh, sieht nach unten zum Taxiboden hin und greift tastend danach. Es ist ein Bleistift, ein hellvioletter, den jemand dort vergessen hat. Er rollt die klickenden Seiten des achteckigen Tubus in der Hand und schiebt ihn sich in die Jackettasche, als könne er den mnemonischen

O lápis se manifesta do éter, que, na mitologia grega, “era considerado uma das substâncias elementares formadoras do Universo” (SMITH, 1869, p. 49). Éter pode ser ainda a alma do mundo, de onde emana toda a vida, ou, ainda, a esfera celeste, onde moram os deuses, sendo Zeus sua personificação (SMITH, 1869, p. 50). Também em termos alquímicos, éter é considerado o quinto elemento, uma espécie de força que interliga os outros elementos e permite sua interação (PLACE, 2009, p. 93). A força que dá vida a todo o universo em *Die Toten* é seu autor, que tem a liberdade de fazer com que um lápis, simbolizando o ato da escrita, se materialize para suas personagens.

Um paralelo é estabelecido entre o Japão e a Suíça conforme o país asiático lembra a Nägeli seu país de origem. Assim, por vez, na mansão em Tóquio, quando adentra as entranhas da casa (KRACHT, 2016b, p. 176), “percebe *en passant* que a estrutura de madeira cheira como as salas impossíveis das fazendas de sua infância, a poeira e a algo gorduroso”<sup>39</sup> (KRACHT, 2016b, p. 176). Tomando chá em uma casa provinciana no Japão, lembra de como o pai lhe mandava para a casa de camponeses para ajudar nas colheitas (KRACHT, 2016b, p. 60). Também o salão de beleza é parecido com a Suíça, já “a chinesice do papel parede se igualava aos foyers levemente empoeirados dos teatros provincianos da Suíça”<sup>40</sup> (KRACHT, 2016b, p. 156). O salão de beleza compartilha semelhanças ainda com o escritório de Hugenberg, já que o primeiro possui espelhos emoldurados em ágata (KRACHT, 2016b, p. 155), o segundo estátuas feitas dessa pedra (KRACHT, 2016b, p. 107), o primeiro uma vitrine em vidro na qual Nägeli confere seu reflexo (KRACHT, 2016b, p. 158) e o segundo janelas de espelho (KRACHT, 2016b, p. 107). Os dois países refletem um ao outro, ainda, pela sua geografia. Quando no Japão, Nägeli observa o monte Fuji do trem (KRACHT, 2016b, p. 147; 165), e, após seu retorno para a Suíça, em um passeio ao longo do rio Limmat, observa os Alpes (KRACHT, 2016b, p. 205). Por fim, uma expressão parecida é utilizada para caracterizar tanto o homem que Amakasu encontra na caverna, quanto Hugenberg. Semelhante à expressão idiomática “ein Brecher von einem Mann”, que designa um homem grande e poderoso e o compara à uma britadeira, o homem da caverna é denominado “ein Baum von einem Mann” (KRACHT, 2016b, p. 108), comparando-o a uma árvore, e Hugenberg “ein Haus von einem Mann” (KRACHT,

---

Zusammenhang ahnen und wolle den Stift nur so lange aufbewahren, bis er darauf komme, was gemeint gewesen ist“.

<sup>39</sup> No texto consultado: “und bemerkt *en passant*, daß es hier in der hölzernen Struktur riecht wie in jenen indiskutablen Bauernstuben seiner Kindheit, nach Staub und etwas Fettigem“.

<sup>40</sup> No texto consultado: “dessen *chinoiserie*-Tapeten jenen leicht verstaubten Foyers Schweizer Provinztheater gleichen“.

2016b, p. 109). A semelhança fica ainda mais aparente pelas duas expressões estarem próximas no livro, a uma página de distância.

Não somente os dois países são aproximados, mas as personagens Nägeli e Amakasu por vezes são antagonizadas, por vezes apresentadas como semelhantes. Nas memórias de infância, Nägeli é apresentado como um menino doce, amoroso e tímido. Diante das dificuldades, tende a se retrair: „com frequência ele queria, como em um de seus desejos mais profundos de infância, cavar buracos, abrir sepulturas escuras, em cujo negrume terroso ele pudesse se esconder do mundo”<sup>41</sup> (KRACHT, 2016b, p. 62). Para a criança Amakasu, imaginar-se enterrado não provoca uma sensação de refúgio, mas de excitação sexual. Imaginar seu enterro e seus pais reunindo os restos de seus ossos após seu corpo ser cremado o leva ao orgasmo (KRACHT, 2016b, p. 47). Ao contrário da natureza dócil de Nägeli, Amakasu demonstra desde cedo sinais de sadismo. Fantasia com morte, principalmente a própria, e, apesar de proibido por seus pais, coleciona fotos violentas, que enterra no jardim (KRACHT, 2016b, p. 44). Seus pais percebem que ele é “sobremodo sinistro”<sup>42</sup> (KRACHT, 2016b, p. 48), e se consolam olhando suas fotos de bebê.

Nägeli não entende por que ganha um coelho de presente de seus pais, e Amakasu não entende por que é enviado a um internato pelos seus, mas ambos parecem marcados por essas experiências. Nägeli chama seu coelho de Sebastião, a quem “amava como uma efusão velada que lhe doía”<sup>43</sup> (KRACHT, 2016b, p. 53) e cuidava dele com o “pensamento talvez ingênuo de que, se fosse amável com ele, o coelho um dia retribuiria esse amor”<sup>44</sup> (KRACHT, 2016b, p. 54). O coelho, entretanto, é muito arisco e agressivo, o que leva seus pais a dá-lo para vizinhos, que o abatem para comê-lo. O nome do coelho faz referência a São Sebastião, mártir alvejado com flechas depois de amarrado em um tronco de árvore. Amarrado em um tronco como o mártir é como um aluno do internato é encontrado após ele ter destruído os animais de pelúcia de Amakasu (KRACHT, 2016b, p. 64), sem que ninguém venha a saber o que foi feito com ele nem que Amakasu tenha sido responsável por isso. Um professor de Amakasu tem os efeitos de sua aposentadoria comparados ao coelho Sebastião, ou, mais especificamente a “um coelho esfolado”<sup>45</sup> (KRACHT, 2016b, p. 72). Para Nägeli, os vizinhos teriam esfolado seu coelho

---

<sup>41</sup> No texto consultado: “Oft wollte er, so einer der tiefsten Wünsche seiner Kindheit, sich Löcher graben, dunkle Gruben ausheben, in deren erdiger Finsternis er sich vor der Welt hätte verbergen können“.

<sup>42</sup> No texto consultado: “hochgradig unheimlich“.

<sup>43</sup> No texto consultado: “hatte es mit einer geradezu schmerzhaft verschalten Innigkeit geliebt“.

<sup>44</sup> No texto consultado: “den vielleicht naiven Gedanken, daß wenn er ihn liebevoll behandelte, der Hase eines Tages diese Liebe erwidern würde“.

<sup>45</sup> No texto consultado: “abgezogenes Hasenfell“.

como “na tortura chinesa”<sup>46</sup> (KRACHT, 2016b, p. 155), que, por sua vez, é o conteúdo de uma das fotos que Amakasu observa e que lhe evoca São Sebastião.

Nägeli chora com frequência, Amakasu não chora mesmo quando humilhado; Nägeli busca o amor de seu pai, já Amakasu odeia o seu; Nägeli parece renascer de uma experiência no mar, e Amakasu morre no oceano; Nägeli vaga por Hokkaido após descobrir a traição, local onde Amakasu passava as férias com os pais. Em contrapartida, ambos têm grande interesse por cinema, são fumantes, e não gostam de se alimentar, o que os leva a passar às vezes um dia inteiro sem ingerir nada, se relacionam com a mesma mulher e têm uma breve experiência com fogo. Seu desprezo pela escola aparentemente leva Amakasu a incendiá-la, já Nägeli parece não se dar conta do fogo que atrapalha a exibição de um filme no cinema, porque se perde em memórias. Apesar dos elementos que interligam Nägeli e Amakasu, e ainda que ambos sejam contrapostos em polos de docilidade e violência, apenas o segundo parece ser passível de um diagnóstico psiquiátrico. Há ainda muita controvérsia em relação ao comportamento sádico, mas um estudo afirma que “as únicas exceções foram masturbação compulsiva e início de incêndio, ambos autoidentificados”<sup>47</sup> (FEDOROFF, 2008, p. 640).

O interesse de Nägeli e Amakasu por cinema, entretanto, possui motivações diferentes. Nägeli parece mais interessado na arte como um campo autônomo, Amakasu quer usá-la contra o “império cultural norte-americano” (KRACHT, 2016b, p. 28). Porém, não é apenas Amakasu que instrumentaliza o cinema. Hugenberg também vê nele a possibilidade de se “fazer guerra” (KRACHT, 2016b, p. 114), e os críticos Lotte Eisner e Siegfried Kracauer procuram subverter a ideia de Hugenberg para que o filme de Nägeli expresse os ideais políticos contrários aos daqueles que gostaria (KRACHT, 2016b, p. 120). Assim, ao longo do romance, estabelece-se um paralelo entre arte e guerra. Quando Nägeli se encontra com Hugenberg no teatro de variedades em Berlim, e o apresentador adentra o palco para fazer uma apresentação de sapateado, a cena é descrita assim: “um único holofote amarelo [que] faz os sapatos laqueados do homem reluzirem, primeiro alguns cliques esparsos, agora estralos cada vez mais rápidos, os pés do homem saracoteando ritmicamente se tornam máquina de escrever, metralhadora”<sup>48</sup> (KRACHT, 2016b, p. 110). Em seguida, conforme Nägeli e Hugenberg conversam, este explica ao diretor que “é necessário cobrir o globo terrestre com filmes alemães, colonizar com celuloide. Um filme nada mais é do que nitrato de celulose, pólvora para os olhos. Cinema,

<sup>46</sup> No texto consultado: “in der chinesischen Folter“.

<sup>47</sup> No texto consultado: “The only exceptions were selfidentified compulsive masturbation and fire-setting”.

<sup>48</sup> No texto consultado: “ein einzelner gelber Scheinwerfer läßt die Lackschuhe des Mannes erstrahlen, Kunstnebel, erst vereinzelt Klicken, jetzt ein stetig sich beschleunigendes Klacksen, die rhythmisch tänzelnden Füße des Mannes werden zur Schreibmaschine, zum Maschinengewehr“.

Hugenberg afirma e mete na boca um dos charutos de Putzi, cinema é guerra com outros meios”<sup>49</sup> (KRACHT, 2016b, p. 114). E até mesmo Charlie Chaplin, que de início faz afirmações nacionalistas em relação ao Japão, mas que após o atentado passa a odiar o país, ao jogar golfe no navio, arremessa as bolas como se fossem projéteis (*projektilgleich*, KRACHT, 2016b, p. 187).

As reflexões são sugeridas ainda pelo próprio romance, através de menções ao fenômeno físico. Assim, já na primeira página do romance, a descrição das ruas chuvosas chama atenção para o reflexo criado pela chuva, para o “asfalto, em cujos buracos cheios de água à noite se espelham insistentes as placas luminosas e coloridas e os lampiões dos restaurantes”<sup>50</sup> (KRACHT, 2016b, p. 11). Para os pais de Amakasu, o menino seria uma “versão espelhada e espúria”<sup>51</sup> (KRACHT, 2016b, p. 49) de seu filho, cuja versão original poderiam encontrar nas fotos de criança. Já Ida comete uma gafe na janta de recepção de Chaplin, quando não consegue evitar uma reação de seu corpo:

o espirro já havia se desprendido de suas vias respiratórias, como um tufão ele soprou para frente, uma gota comprida e cintilante balançou de seu nariz, e não apenas as paredes de papel translúcido da cabine e a lâmpada amarela do teto se refletiu nela, como também as expressões completamente horrorizadas dos japoneses presentes<sup>52</sup> (KRACHT, 2016b, p. 99).

E, no caso de Nägeli, não só as dançarinas do teatro de variedades se refletem nas paredes (KRACHT, 2016b, p. 109), como também seu reflexo no espelho do literato no Japão faz com que se espante com sua aparência, contribuindo para a superação de sua crise (KRACHT, 2016b, p. 181). Após retornar à Suíça e editar seu filme, Nägeli sai para passear às margens do Limmat, onde “ele descobre os aros de uma bicicleta girando lentamente”<sup>53</sup> (KRACHT, 2016b, p. 205).

Se esses exemplos bastam para justificar o que Riniker defende como uma poética de reflexões, ainda não fica claro por que a autora as denomina “autorreflexões”. Da mesma maneira que elementos se refletem ao longo do romance, o nível intradieético reflete o

---

<sup>49</sup> No texto consultado: “man müsse den Erdball überziehen mit deutschen Filmen, kolonialisieren mit Zelluloid. Film sei ja nichts anderes als Zellulosenitrat, Schießpulver für die Augen. Kino, sagt Hugenberg und steckt sich eine von Putzis Zigarren an, Kino sei Krieg mit anderen Mitteln“.

<sup>50</sup> No texto consultado: “Asphalt, in dessen Vertiefungen voller Wasser sich abends die hellbunten Leuchtschilder und Lampions der Restaurants beharrlich spiegeln“.

<sup>51</sup> No texto consultado: “unechte Spiegelversion“.

<sup>52</sup> No texto consultado: “das Niesen hatte sich schon aus ihren Zügen gelöst, wie ein Taifun blies es nach vorne, ein langer, glitzernder, Tropfen baumelte von ihrer Nase, uns es spiegeln sich darin nicht nur die Reispapierwände des Séparées und die warmgelben Lampe an der Decke, sonder auch die völlig entsetzten Mienen der anwesenden Japaner“.

<sup>53</sup> No texto consultado: “entdeckt er die sich langsam drehenden Speichen eines Fahrrads“.

extradiegético, tornando o livro autorreferencial. A autorreferencialidade é também o objetivo de Nägeli com seu filme:

Ele tem que inventar algo novo, algo que nunca existiu, deve ser defeituoso, sim, exatamente essa é a essência [...]. Ele deve criar algo que seja altamente artificial e que ao mesmo tempo faça referência a si próprio [...], agora ele deve produzir algo realmente patético, fazer um filme que seja reconhecivelmente artificial e que seja recebido pelo público como afetado e, principalmente, deslocado<sup>54</sup> (KRACHT, 2016b, p. 153-4).

Nägeli pretende criar algo “altamente artificial” e que seja “defeituoso”. Assim também é a linguagem do romance, que reflete o filme da Nägeli. A artificialidade é criada através de diversas técnicas que relembram o leitor de que se trata de uma obra de ficção. Assim, comentários do narrador e referências ao tema da encenação contribuem para essa artificialidade, criando uma estratégia de metaficção.

Por vezes, o narrador, apesar de onisciente, cria incertezas e ambiguidades através de seus relatos. Isso é expresso na forma de modalizações, isto é, através de marcadores discursivos, principalmente os epistêmicos, por exemplo, quando o narrador afirma que “pode ser que um único e inadvertido som tenha se espremido pelo bico formado por seus lábios”<sup>55</sup> (KRACHT, 2016b, p. 62) ou que “é bem possível que ele já tenha voltado a chorar”<sup>56</sup> (KRACHT, 2016b, p. 182). O leitor pode se perguntar se o narrador não quer contar tudo que sabe ou se deve imaginá-lo como uma câmera que permite ver a cena de um determinado ângulo. Ainda que não pareça possível ou necessário resolver essa ambiguidade, e, se imaginar o narrador como uma câmera estabeleceria ainda mais uma relação entre o livro e o filme feito por Nägeli, essa solução não parece compatível com os momentos em que o narrador utiliza o pronome “nós”, como em “quando vemos alguém sofrer, parece-nos mais fácil de perdoar quase tudo”<sup>57</sup> (p. 80), ou em “Nägeli viaja, como nos lembramos, [...]”<sup>58</sup> (KRACHT, 2016b, p. 106). Para essas passagens, ainda seria possível assumir que, se o romance for a narração de um filme, nos momentos em que o narrador se refere a “nós”, ele possa estar repetindo a narração presente no próprio filme, o que causa certo efeito cômico, já que a narração em *voice-over* é uma técnica cinematográfica que o cinema absorveu da literatura. Em outros momentos, é impossível atribuir um comentário a uma personagem ou ao narrador, como quando Nägeli chega na

<sup>54</sup> No texto consultado: ““Er muss sich etwas Neues ausdenken, etwas noch nicht Dagewesenes, es muß fehlerhaft sein, ja, exakt das ist die Essenz [...]. Er muß etwas erschaffen, daß sowohl in höchstem Maße künstlich ist, als sich auch auf sich selbst bezieht [...], nun aber muß er tatsächlich etwas Pathetisches herstellen, einen Film drehen, der erkennbar artifiziell ist und vom Publikum als maniert und vor allem als deplaziert empfunden wird“.

<sup>55</sup> No texto consultado: “mag sein, daß dabei ein einziger unachtsamer Ton von seinen geschürzten Lippen drang“.

<sup>56</sup> No texto consultado: “Schon möglich, daß er wieder angefangen hat zu weinen“.

<sup>57</sup> No texto consultado: “Wenn wir jemanden leiden sehen, finden wir es in uns, ihm fast alles zu verzeihen“.

<sup>58</sup> No texto consultado: “Nägeli reist, wir erinnern uns [...]“.

mansão e tira os sapatos na sala, trecho seguido por uma pergunta entre parênteses: “(ele não deveria tê-los tirado já na porta?)”<sup>59</sup> (KRACHT, 2016b, p. 164).

Um comentário do narrador em relação à coincidência de Lotte Eisner e Friedrich Kracauer encontrarem Fritz Lang no mesmo trem e no mesmo vagão para Paris chama atenção para o caráter encenatório do romance. A coincidência é grande, “como se um semideus cansado tivesse inventado justamente isso”<sup>60</sup> (KRACHT, 2016b, p. 135). Em seu livro, Kracht pode inventar o que lhe aprouver, e é para isso que o comentário chama atenção. Assim como um semideus, de natureza humana como seus personagens, mas mais poderoso, Kracht tem liberdade para decidir sobre seus pensamentos e seus atos, e, mesmo sendo improvável que essas três figuras históricas tenham se encontrado no mesmo vagão de trem, ainda que tenham em vida viajado para Paris, o autor não precisa explicar algo que não queira – ou não possa. Se o autor estiver “cansado”, ele pode dispor suas personagens no mesmo vagão e ainda gracejar sobre a improbabilidade daquilo narrado, ou sobre a falta motivação para determinado acontecimento.

Outros modos utilizados no romance para relembrar o leitor de que se trata de uma obra de ficção são menções ao tema encenação, como quando a relação entre Amakasu e seu professor Kikuchi é descrita como um jogo, uma performance (*Spiel*) do *wakashudo*<sup>61</sup>, que “era encenada perfeitamente”<sup>62</sup> (KRACHT, 2016b, p. 69). Ou ainda, quando é dito que Amakasu deveria continuar no teatro de bonecos de Solf (KRACHT, 2016b, p. 69). Também quando Nägeli chega em Tóquio, chama-lhe atenção que as árvores estão “aninhadas em velhas rochas, tão perfeitamente dispostas, como se tivessem sido encenadas por um pintor”<sup>63</sup> (KRACHT, 2016b, p. 151). A impressão que o diretor tem da mansão alugada para o filme é de que seja um set cinematográfico (KRACHT, 2016b, p. 165), e, quando ele adentra por uma passagem secreta o interior da casa, sente como se estivesse dentro dos bastidores de um teatro (KRACHT, 2016b, p. 176). O mesmo sucede a Chaplin, que consegue levar Amakasu para trás da tela de projeção para matá-lo, e, assim, acobertar o assassinato (KRACHT, 2016b, p. 191).

Mas Nägeli também pretende fazer algo “defeituoso” (*fehlerhaft*, KRACHT, 2016b, p. 153) e “afetado” (*manieriert*, KRACHT, 2016b, p. 154), assim como o romance. O romance pode ser visto como defeituoso em relação ao modo como reflete o filme de Nägeli, isto é,

<sup>59</sup> No texto consultado: “(hätte er sie nicht eigentlich schon an der Tür ausziehen müssen?)”.

<sup>60</sup> No texto consultado: “als habe sich ein müder Halbgott genauso ausgedacht”.

<sup>61</sup> *Wakashudo*, traduzido como “O Caminho da Juventude”, se refere à prática de pederastia entre samurais e seus aprendizes (LEUPP, 1995).

<sup>62</sup> No texto consultado: “war perfekt inszeniert”.

<sup>63</sup> No texto consultado: “an alte Felsbrücken geschmiegt, so perfekt arrangiert, als seien sie dort wie von einem Kunstmaler inszeniert worden”.

apenas parcialmente. Ainda, a autorreferencialidade do romance pode ser vista como o “defeito” de uma narrativa incapaz de proporcionar a suspensão da realidade para o leitor. Além disso, a própria linguagem do romance pode ser caracterizada como defeituosa e afetada. Em primeiro lugar, a linguagem se adequa aos padrões ortográficos suíços, mantendo a ortografia com “ß”, por exemplo, em palavras que levam “ss” no alemão padrão da Áustria ou Alemanha, e utiliza helvetismos, palavras cujo uso se restringe à Suíça, como “Nüsslisalat” (salada de folhas verdes, KRACHT, 2016b, p. 167) e “Kehricht” (lixo, KRACHT, 2016b, p. 178). O romance também alterna entre registros, utilizando por vezes expressões idiomáticas próprias da língua falada (“hoppla-hopp”, KRACHT, 2016b, p. 101, “Tacheles”, p. 132), por vezes arcaísmos próprios da linguagem literária (“Oft hatte ihm zu Hause in der Schweiz geträumt“, KRACHT, 2016b, p. 15).

Em determinada passagem que relata a juventude de Amakasu, há uma tradução que parece equivocada. O episódio é ambíguo, mas responde à pergunta inicial do capítulo sobre quando sua sexualidade haveria começado. Trata-se, portanto, da iniciação sexual de Amakasu com a menina que tomava conta dele:

[...] ela, com o vestido levantado, jogou suas pernas finas como as de uma cegonha sobre ele, enquanto eles, deitados de barriga para baixo, suas têmporas apoiadas uma na outra, folheavam uma revista [...]. E enquanto ele sentia o peso de suas pernas e as contrações de seus músculos, conectados aos fortes e esperançosos frêmitos de seu aparelho respiratório, ele empurrou seu dedo indicador para dentro de sua úmida, entreaberta cavidade bucal. Ela chamou seu nome baixinho e depois *iku!*, que significa *eu vou!*.<sup>64</sup> (KRACHT, 2016b, p. 49-50)

A primeira leitura pode passar a impressão de que a menina possa ter se assustado com a tensão sexual que havia se estabelecido entre os dois enquanto deitados de barriga para baixo e com o gesto de Amakasu de introduzir o dedo em sua boca. Assim, ela teria posto um fim à situação e avisado que estava indo embora. No entanto, o início do capítulo se propõe a investigar o início de sua sexualidade (KRACHT, 2016b, p. 49). A passagem não deixa claro, mas é mais coerente que eles tenham iniciado o ato sexual enquanto folheavam as revistas, já que *iku!* significa também o equivalente a “eu vou gozar”, isto é, é o que se fala quando se está prestes a atingir um orgasmo. Algo parecido acontece com Ida, que agradece o presente de Nägeli com

---

<sup>64</sup> No texto consultado: “als sie, den Kittel hochgeschürzt, die langen, viel zu dünnen Storchbeine über die seinen geworfen hatte, während sie gemeinsam bäuchlings liegend, die Schläfen aneinandergeschmiegt, in einem illustrierten Album blätterten [...] Und während er das Gewicht ihrer Beine und die Kontraktionen ihrer Muskeln gespürt hatte, auch das hoffnungsvolle, hohe Zittern des damit verbundenen Atmungsapparats, hatte er ihr den Zeigefinger in die halboffene, feuchte Mundhöhle geschoben. Sie hatte leise seinen Namen gerufen und *iku!*, was ich gehe! bedeutet“.

„*merci demais* Emil, muito obrigada“<sup>65</sup> (KRACHT, 2016b, p. 166), aparentemente sem perceber que seu agradecimento em francês não estava de todo correto. Ademais, palavras não dicionarizadas (*Leuchtschilder*, KRACHT, 2016b, p. 11, *Restodem*, p. 133), ortografias divergentes (*Kamera obscura*, KRACHT, 2016b, p. 55), estrangeirismos (*Faktotum*, KRACHT, 2016b, p. 88), separação de *Komposita* por hífen (*Sing-Sang*, KRACHT, 2016b, p. 108, *Habacht-Stellung*, p. 115) e separações silábicas erradas (*Mei-ster-werk*, KRACHT, 2016b, p. 93, *ver-i-tas*, p. 187) contribuem para lembrar o leitor de que o texto é “defeituoso”, assim como o filme de Nägeli, e contoribuem para a criação de uma estratégia de metaficção.

A repetição de alguns elementos no texto, além de reforçar os espelhamentos, contribui para a “repetição com diferença” (SCHUMACHER, 2013). Um pequeno número de elementos parece ser recorrente no texto inteiro, sem que se possa estabelecer uma relação muito clara entre eles. Chama atenção, por exemplo, o número de vezes que o campo semântico de “caverna” é utilizado no texto. Nägeli, ainda criança, deita na cama dos pais enrolado em uma coberta como uma caverna (*höhlenähnlich*, KRACHT, 2016b, p. 20) e visita as cavernas de St. Beatus (p. 57); as bocas das pessoas são chamadas de cavidades bucais (*Mundhöhle*, KRACHT, 2016b, p. 22, p. 50); Amakasu vive um episódio marcante em sua vida em uma caverna (KRACHT, 2016b, p. 77); o teatro de variedades é descrito na “inescrutabilidade cavernosa do espaço”<sup>66</sup> (KRACHT, 2016b, p. 109); e até mesmo a estação central em Tóquio é chamada de caverna (*Bahnhofskaverne*, KRACHT, 2016b, p.150). O mesmo acontece com a cor violeta, que além de descrever o lápis que se materializa em lugares inusitados, designa o verniz “de um medo indefinido”<sup>67</sup> (KRACHT, 2016b, p. 26); o vestido xadrez da amante juvenil de Amakasu (KRACHT, 2016b, p. 49); papeizinhos que voam quando seu pai o esbofeteia (KRACHT, 2016b, p. 52); uma árvore em Tóquio (KRACHT, 2016b, p. 158) e flores em Hokkaido (KRACHT, 2016b, p. 197). Ou ainda, com as raposas, de cujos pelos o pai de Nägeli possuía um cobertor (KRACHT, 2016b, p. 20), a que os pelos da axila da menina pubescente se assemelham; a que se assemelha, ainda, o ator britânico Charles Chaplin e os animais que acompanham Nägeli em suas andanças por Hokkaido. Em uma dessas peregrinações, chegando em uma casa, os japoneses explicam a Nägeli que as raposas são a manifestação da perfídia (KRACHT, 2016b, p. 59).

Mais do que tudo, entretanto, chama atenção a constante menção às mãos das personagens, seja por elas próprias, por suas unhas, ou punhos da camiseta. As personagens

---

<sup>65</sup> No texto consultado: “*merci vielmal* Emil, vielen Dank“.

<sup>66</sup> No texto consultado: “*kavernenhafter Unergründlichkeit des Raumes*“ (p. 109).

<sup>67</sup> No texto consultado: “*Politur einer unbestimmten Angst*“ (p. 26).

principais roem as unhas, o que já é indicado no próprio nome de Nægeli, cujo sobrenome é uma forma diminutiva para a palavra “unhas” em alemão suíço. Desde pequeno, Nægeli observa e admira as mãos de seu pai. A descrição dessa mão é atrelada a ações executadas por ela, e a sentimentos que acorda em Nægeli:

[J]ustamente o ponto em que a abotoadura estreita cingia seu punho para revelar seu fino relógio de ouro e sua mão delgada, levemente coberta por pelos na margem, enchia o pequeno Emil com um anseio vago, mudo, quase sexual de que sua mão um dia viesse a descansar sobre uma toalha de mesa branca de um sofisticado restaurante em Berna com a mesma elegância, expressão ao mesmo tempo da força de uma pantera pronta para o ataque e de distinto comedimento.<sup>68</sup> (KRACHT, 2016b, p. 18)

Esse trecho consiste em um excerto de três parágrafos que tratam sobre a mão de seu pai, assinalando a importância da mão para a narrativa. Em seu leito de morte, a mão do pai se torna trêmula (KRACHT, 2016b, p. 22), mas ainda é capaz de agarrar o pulso do filho com força para que possa se despedir com suas últimas palavras (KRACHT, 2016b, p. 22). As últimas palavras de seu pai são misteriosas para Nægeli, “apenas um único, quase intenso hah ressoou, a letra H ele pôde ainda soprar”<sup>69</sup> (KRACHT, 2016b, p. 22), que vai para o Japão sem conseguir decifrar o que seu pai quis dizer.

Ao longo do romance, as mãos das personagens são constantemente mencionadas. Amakasu não só desliga o projetor, mas o faz com um “movimento conciso de mão”<sup>70</sup> (KRACHT, 2016b, p. 26); em meio a suas fantasias de morte, imagina um professor esfregando o pulso sobre as têmporas (KRACHT, 2016b, p. 46); seu pai, após acertá-lo com um soco, massageia a mão latejante (KRACHT, 2016b, p. 52); e, na mansão, Amakasu apoia a mão sobre o ombro de Ida, fazendo-a estremecer (KRACHT, 2016b, p. 162). Nægeli, transtornado com a morte do pai, amassa as mãos até elas ficarem dolorosamente roseadas (KRACHT, 2016b, p. 33); observa as mãos calejadas dos camponeses no Japão (KRACHT, 2016b, p. 61); joga o chapéu com uma viradinha da mão em direção ao sofá (KRACHT, 2016b, p. 163); aperta com a mão o joelho de Ida quando vão ao cinema (KRACHT, 2016b, p. 168); procura a mão de Ida quando desconfia da traição e interpreta seu afastamento como uma confirmação, o que deixa suas mãos úmidas e emborrachadas (KRACHT, 2016b, p. 175); senta na sala da mansão retorcendo as mãos em desespero (KRACHT, 2016b, p. 176); penteia os cabelos com as mãos

<sup>68</sup> No texto consultado: “gerade die Stelle, an der die enge Manschette des Oberhemdes sein Handgelenk umschlossen hatte, die sowohl die flache goldene Armbanduhr als auch die nur am Rande ganz leicht behaarte, schmale Hand offenbarte, erfüllte den kleinen Emil mit der unbestimmten, stummen, fast sexuellen Sehnsucht, eines Tages möge seine eigene Hand ähnlich elegant auf der weißen Tischdecke einer gehobenen Berner Gaststätte ruhen können, gleichzeitig Ausdruck panthergleicher, schlagbereiter Kraft und vornehmer Zurückhaltung“.

<sup>69</sup> No texto consultado: “es erklang nur ein einziges, fast kraftvolleres hah, den Buchstaben H konnte er noch hauchen“.

<sup>70</sup> No texto consultado: “mit einer knappen Handbewegung“.

e sente o cheiro de sabão na casa do literato (KRACHT, 2016b, p. 182), que utiliza suas mãos para massageá-lo, as levanta diante da reação de Nägeli, que, por sua vez, o empurra para o lado e corre para longe (KRACHT, 2016b, 182). Já Ida tapa a boca com a mão quando surpresa (KRACHT, 2016b, p. 82, p. 163); tenta esconder suas mãos de Amakasu (KRACHT, 2016b, p. 160); envolve Nägeli pelo pescoço com as mãos abertas (KRACHT, 2016b, p. 164) e recebe como resposta de um dos estúdios cinematográficos que, se ela não quisesse fazer uma cirurgia plástica, então suas mãos estariam atadas e não poderiam contratá-la (KRACHT, 2016b, p. 203). Hugenberg possui mãos brutais (KRACHT, 2016b, p. 109), que utiliza para fazer Nägeli se calar ao levantar uma mão no ar (KRACHT, 2016b, p. 130) e para alisar os cabelos ouriçados (KRACHT, 2016b, p. 134), como Nägeli. E outras personagens, como Heinz Rühmann (KRACHT, 2016b, p. 108), Charles Chaplin (KRACHT, 2016b, p. 100), Lotte Eisner (KRACHT, 2016b, p. 115), o barbeiro japonês (KRACHT, 2016b, p. 157), um cliente do restaurante francês (KRACHT, 2016b, p. 41) têm suas mãos mencionadas. Só a palavra mão aparece mais de cem vezes no romance, sem contar derivações em língua alemã como verbos (*handeln, behandeln, abhandenkommen*), substantivos (*Händler, Handwerk, Handkamera, Handlung, Handkoffer*), adjetivos (*vorhanden*) e advérbios (*kurzerhand*). Acrescentando-se punhos, pulsos, dedos e unhas, tem-se 188 ocorrências do mesmo campo semântico.

Resta entender como o campo semântico de “mão” se liga às últimas palavras do pai do diretor. Nägeli, que desde a morte do pai procura entender o que ele quis dizer com a última sílaba que pronunciou (hah), tem uma epifania ao vagar pelo Japão:

Algumas vezes ele sente, ao caminhar, que uma mãozinha segura a sua, que uma mão de criança envolve seu polegar com os dedinhos; se ele olha, é óbvio que não há ninguém, se continua andando, tem a nítida sensação de que alguém pequeno anda com ele a seu lado. Seu instinto diz que ele está sendo observado, mas, se ele se vira, se descobre completamente sozinho. [...] E, no entanto, de repente seu pai está novamente ali. [...] E de um momento para o outro ele tem certeza de que seu pai um dia deixou de gostar dele, porque ele, Emil, em algum momento afastou sua mão, porque achou que uma criança crescida já não deveria andar de mãos dadas com o pai. Sim, pensa ele, essa foi a ruptura entre eles, e foi tudo culpa sua e não do seu pai, de quem ele subitamente sente muita falta.<sup>71</sup> (p. 197-8)

---

<sup>71</sup> No texto consultado: “Einige Male fühlt er beim Gehen, wie eine kleine Hand nach seiner greift, wie sein Daumen umschlossen wird von einer Kinderhand, schaut er hin, so ist selbstverständlich niemand da, wandert er weiter, so wird er den ganz konkreten Eindruck nicht los, jemand Kleines gehe mit und neben ihm; sein Instinkt sagt, er werde beobachtet, dreht er sich aber um, so ist er ganz alleine. [...] Doch unvermittelt ist sein Vater wieder da [...]. Und plötzlich ist er sich sicher, daß sein Vater ihn eines Tages nicht mehr gemocht hat, weil er, Emil, ihm irgendwann seine Hand entzogen hatte, weil es sich für ein größeres Kind, so hatte er gedacht, nicht mehr schickte, an der Hand des Vaters zu gehen. Ja, denkt er, das war der Bruch zwischen ihnen gewesen, und es war ganz allein seine Schuld und nicht die seines Vaters, den er auf einmal sehr vermißt“.

Nesse momento, Nägeli parece superar a sensação de abandono do pai que havia lhe incomodado durante a vida inteira, já que, depois disso, supera seu falecimento, a traição de Ida e o bloqueio criativo pelo qual estava passando. Para Nägeli, a sílaba proferida por seu pai é, portanto, a letra e a sílaba inicial da palavra “mão” em alemão (*Hand*, a letra “h” se chama [ha:] em alemão).

Amakasu e Ida também têm suas vivências envolvendo a sílaba. Amakasu ouve o homem gigante na caverna em Tojinbo soprar *hah* um par de vezes (KRACHT, 2016b, p. 76), e Ida ouve a sílaba em um sonho (KRACHT, 2016b, p. 173). Na mesma ordem em que aparecem, primeiro para Nägeli, depois para Amakasu e, por fim, para Ida, as sílabas parecem proceder de fontes cada vez menos materiais. O primeiro *hah* é proferido por uma pessoa, o pai de Nägeli em seu leito de morte. O segundo *hah* é proferido por um homem que surge na caverna após “fissuras no tempo”<sup>72</sup> (KRACHT, 2016b, p. 76), e cujo rosto permanece nas sombras, de modo que se possa duvidar de sua existência real. E o terceiro *hah* não é atrelado a nenhum emissor. Ida ouve apenas um “sopro insubstancial”<sup>73</sup> (KRACHT, 2016b, p. 173), após adentrar “o reino dos mortos, o mundo intermediário em que sonho, filme e memória se encontram”<sup>74</sup> (KRACHT, 2016b, p. 173).

Uma redução em materialidade se pode ver na própria grafia da sílaba. A experiência das três personagens com a sílaba é grafada com três letras, formando um palíndromo, onde o final reflete o início, ou seja, *hah*. Eliminando a última letra, tem-se a mesma sílaba grafada em *ha*, o nome da segunda parte do livro (dividido em três partes, a primeira é intitulada *jo*, a segunda *ha*, e a terceira *kyu*, de acordo com um princípio de arte japonês). Eliminando mais uma letra, reduzindo ao máximo a palavra, e chegando à unidade mínima do sistema da língua escrita, tem-se a letra *h*, cuja pronúncia em alemão é igual à das duas últimas palavras.

A letra é a inicial não só de *Hand*, mas também de *Hokkaido*, onde Nägeli faz a descoberta, e também de uma série de palavras que se ligam ao romance de formas variadas. Assim, o “h” pode apontar para *Hugenberg*, que convida Nägeli para fazer o filme e representa o nazismo no romance, substituindo *Hitler*. No romance, ainda, os afiliados à ideologia têm ao menos um nome iniciando com “h”, *Heinz* Rühmann seu prenome e Putzi *Hanfstaengl* seu sobrenome. A letra se conecta ainda ao início do romance, em que um oficial japonês comete *seppuku*, também chamado de *hara-kiri*, e ao final do romance, com uma citação de *Hölderlin*

<sup>72</sup> No texto consultado: “Risse in der Zeit“.

<sup>73</sup> No texto consultado: “wesenloses Hauchen“.

<sup>74</sup> No texto consultado: “das Totenreich, jene Zwischenwelt, in der Traum, Film und Erinnerung sich gegenseitig heimsuchen“.

(cujo texto original possui a exclamação “ha”). Para Nägeli, seu coelho (*Hase*) é o responsável por sua primeira desilusão na infância, pois quando o animal pequeno e macio morde-lhe o dedo enquanto o menino tenta alimentá-lo, ele percebe “a crueldade indecorosa e indiferente da natureza”<sup>75</sup> (KRACHT, 2016b, p. 53). Em contrapartida, após suas crises, pensa em tentar o contato novamente com *Hamsun* para fazer seu próximo filme. Para Ida, seu sonho de tornar-se famosa em *Hollywood* acaba com seu suicídio do letreiro, mais especificamente, da letra “h”, e Amakasu, que não entende o significado do que acontece na caverna (*Höhle*), escolhe se lançar ao mar quando ameaçado por Chaplin, que lembra que o *Havai* fica apenas alguns quilômetros de distância e que ele pode tentar nadar até lá.

A letra “h”, sendo a oitava letra do alfabeto, pode, por fim, ser relacionada ao lápis violeta, que possui oito lados, diferente dos costumeiros seis. O lápis que se manifesta do éter pode ser visto como uma espécie de intromissão do autor na esfera criada por ele. Também a letra “h”, com seus desdobramentos e reflexões, marca a presença constante da autoridade do escritor sobre sua criação. O reino dos mortos que Ida adentra pode, assim, ser visto como o reino da criação literária, cuja inspiração pode ser buscada em filmes, sonhos e memórias. Essa tese é corroborada pela definição do próprio narrador de que “os mortos são criaturas infinitamente solitárias, não há coesão entre eles, eles nascem sozinhos, morrem e renascem sozinhos”<sup>76</sup> (KRACHT, 2016b, p. 167). Como não possuem vida própria, as personagens são mortas; como são criadas pela imaginação de um único indivíduo, são solitárias. É possível fazer uma analogia ainda com o ato da leitura, pois para o leitor, as personagens só nascem no ato da leitura (e renascem a cada releitura). A ambiguidade desse trecho, já que a palavra “sozinhos” pode ser interpretada como sinônimo de “solitários”, mas também “por conta própria”, também se aplica bem à literatura. Apesar de um reino de mortos, a literatura garante que o nome do autor sobreviva atrelado à sua obra, que as personagens revivam a cada nova leitura, ou, ainda, que um universo literário inteiro sobreviva à medida que deixa a esfera literária e passa a ser conhecimento compartilhado.

A nível intratextual, pode-se estabelecer relações entre diversos episódios, frases e palavras que têm um reflexo – um elemento análogo – em outra parte do livro, a que se denominou poética de reflexões. O romance também é autorreferencial, e essa característica pode ser verificada em estratégias de metaficção. Marcante para o romance é seu alto grau de intertextualidade, que será explorada a seguir.

<sup>75</sup> No texto consultado: “unanständige, unterschiedlose Grausamkeit der Natur“ (p. 53).

<sup>76</sup> No texto consultado: “Die Toten sind unendlich einsame Geschöpfe, es gibt keinen Zusammenhalt unter ihnen, sie werden alleine geboren, sterben und werden auch alleine wiedergeboren“ (p. 167).

### 3.2 INTERTEXTUALIDADE COM ROMANCES ANTERIORES DE KRACHT

O livro se conecta aos romances anteriores de Christian Kracht através de temas, motivos, técnicas, elementos e personagens recorrentes. Kracht sempre estabeleceu conexões entre seus romances, porém *Die Toten*, sendo o mais recente, é o que incorpora mais elementos, pois faz referência a todos os livros anteriores, o que levou Riniker a denominá-lo de “um pastiche autoreferencial”<sup>77</sup> (RINIKER, 2018, p. 111). Esta seção investiga a intertextualidade de *Die Toten* com os romances anteriores, por ordem de publicação.

*Faserland*, publicado em 1995, narra a história de um jovem alemão que viaja da ilha de Sylt, no norte da Alemanha, até o Lago de Zurique, na Suíça. Narrado em primeira pessoa, a personagem sem nome frequenta festas, consome álcool de modo abusivo e observa enojado o comportamento das pessoas. Característica marcante do livro é a citação de marcas, que substituem metonimicamente os produtos de que se fala. O casaco Barbour do protagonista aparece ainda em outro romance (*Ich werde hier sein...*) e foi utilizado por Kracht em eventos relacionados a *Die Toten*, como a série de palestras que deu em Frankfurt, em 2018.

Em uma festa para o qual o protagonista de *Faserland* é convidado, na mansão de seu amigo milionário Rollo, às margens do Lago de Constança, eles bebem grandes quantidades de Brandy Alexander (*Faserland*, p. 112, 113, 121 e 124), um coquetel preparado com creme de leite, conhaque e licor de cacau. Amakasu e Ida bebem o mesmo coquetel “em grandes quantidades”<sup>78</sup> (*Die Toten*, p. 189) no navio para os Estados Unidos. O protagonista rouba o carro de Rollo para ir até a Suíça, e, no outro dia, ao comprar um jornal alemão, descobre que Rollo havia se afogado no lago (*Faserland*, p. 129). Também Amakasu, após embriagar-se com os coquetéis, morre afogado no mar.

A única marca de bebida citada em *Die Toten*, em alusão a *Faserland*, é a Walliser Fendant, uma marca suíça de vinhos utilizadas na comemoração da estreia do filme de Nägeli. Os dois protagonistas fumam, seu destino final é a Suíça, e ambos os livros aludem a Thomas Mann. Em *Faserland*, o protagonista, em determinado momento, decide procurar o túmulo do escritor, e em *Die Toten*, o episódio em que Nägeli visita o salão de beleza faz referência à *Morte em Veneza*. Em *Faserland*, a menção constante a homossexualismo e sua insistência em sentir pânico (p. 118) por causa de homossexuais sugerem uma possível repressão da própria homossexualidade. Já em *Die Toten*, o pastor, após o enterro do pai de Nägeli, sugere que seu pai tivesse sido homossexual (p. 36).

<sup>77</sup> No texto consultado: “ein selbstreferentielles Pastiche”.

<sup>78</sup> No texto consultado: “man trinkt dazu große Mengen Brandy Alexander”.

O segundo romance de Kracht, *1979*, narra, também em primeira pessoa, a viagem do protagonista com seu companheiro, Christopher, a Teerã, às vésperas da revolução islâmica. Após a morte de seu namorado, decide seguir os conselhos de Mavrocordato, um místico que conheceu em uma festa, de partir em peregrinação e circundar o monte sagrado Kailash. Durante sua caminhada, é aprisionado por soldados chineses, que o levam a um campo de trabalhos forçados, onde definha lentamente.

Nesse romance, a viagem ocorre, não do norte para o sul, como em *Faserland*, mas do oeste para o leste, como em *Die Toten*. Análogo ao protagonista que definha em um campo de concentração na China e que fica satisfeito em conseguir emagrecer<sup>79</sup> (*1979*, p. 166), Putzi Hanfstaengl definha em um campo de trabalhos forçados no Canadá, onde também ele perde entre 20 e 25kg (*Die Toten*, p. 141). O monte Fuji, em *Die Toten*, é análogo ao monte Kailash, pois é descrito como uma “montanha divina vibrando e zunindo silenciosamente”<sup>80</sup> (*Die Toten*, p. 147), e também as montanhas que Nägeli avista quando chega em Asahikawa lhe causam a impressão de que “essas montanhas perfeitas, irmãs de Fuji, estiveram sempre presentes no repertório de imagens de seu cérebro”<sup>81</sup> (*Die Toten*, p. 198), sugerindo não tanto a semelhança entre as montanhas necessariamente, mas a procedência de todas elas em seus respectivos romances, a imaginação do próprio autor dos livros. Assim como na passagem em que dois espelhos são colocados um frente ao outro, fazendo com que a imagem de Nägeli se multiplique infinitamente, Mavrocordato conecta um monitor à uma câmera de segurança um de frente para o outro, assim “no monitor podia-se ver a mesma pequena televisão, cortada e diminuída centenas de vezes; ela se perdia no meio da tela no infinito”<sup>82</sup> (*1979*, p. 111). Não apenas a mesma estrutura em abismo está presente no mesmo romance, mas formulações parecidas, incluindo elementos como “centenas de vezes”, e “perder-se no infinito”.

*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* explora contrafactivamente o que teria acontecido se Lênin nunca tivesse retornado do exílio suíço. O protagonista, oficial de uma colônia africana da SSR, a República Soviética Suíça, há 96 anos em guerra com o eixo fascista (composto por Alemanha e Inglaterra), viaja sob a ordem de encontrar e prender o coronel Brazhinsky. Após um confronto corporal que resulta no suicídio de Brazhinsky, o oficial retorna

<sup>79</sup> No texto consultado: “Ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen“ (p. 166).

<sup>80</sup> No texto consultado: “still bebender, summender Gottberg” (p. 147).

<sup>81</sup> No texto consultado: “als habe Nägeli diese perfekten Berge, Geschwister des Fujiyama, schon immer im Bilderrepertoire seines Gehirns getragen“ p. 198.

<sup>82</sup> No texto consultado: “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“ (p. 111).

para a Suíça, e, de lá, viaja para a África, junto a movimentos em massa, procurando vilarejos afastados da civilização.

O enredo se passa em parte na Suíça, como em *Die Toten* e também narra um suicídio, no entanto, este é executado quando Brazhinsky perfura os próprios olhos, análogo a Kracauer, quando tenta perfurar os olhos do taxista em *Die Toten*. Assim como o mundo parece um teatro em *Die Toten*, também o mundo em *Ich werde hier sein...* parece os bastidores de um teatro (*Ich werde hier sein...*, p. 13, 26, 69). O protagonista conta que “nossos soldados haviam colocado um revólver na cabeça das pessoas e falado que elas poderiam escolher entre levar uma bala na cabeça ou pular no buraco”<sup>83</sup> (*Ich werde hier sein...*, p. 23). Chaplin oferece a Amakasu uma escolha parecida: ou pular no mar, ou ficar com um buraco na barriga (*Die Toten*, p. 193).

É com *Imperium*, entretanto, que *Die Toten* apresenta o maior grau de intertextualidade. Diferente dos romances anteriores com narradores autodiegéticos, ambos são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente, se calcam em acontecimentos históricos de modo contrafactual, ou seja, encenando livremente elementos historiográficos em seu enredo, e demonstram semelhanças temporais, temáticas e estilísticas. *Imperium* foi publicado em 2012 e agraciado no mesmo ano com o prêmio literário de Berna (*grosser Literaturpreis von Stadt und Kanton Bern*), com o prêmio de literatura Wilhelm Raabe (*Wilhelm-Raabe-Literaturpreis*) e, em 2016, com o prêmio Helen & Kurt Wolff (*Helen and Kurt Wolff Translator's Prize*) por sua tradução para o inglês, feita por Daniel Bowles. O romance narra a história de uma figura marginal na história alemã chamada August Engelhardt, que, no início do século XX, partiu para a ilha de Kabakon, na atual Papua-Nova Guiné, para fundar a Ordem do Sol, uma espécie de seita pseudo-religiosa que tinha por objetivo aproximar o homem de Deus através do nudismo e do cocovorismo. Engelhardt acreditava que a alimentação exclusiva de coco era capaz de deificar o homem porque o fruto nasce em uma palmeira alta, estando naturalmente mais próximo do céu, e porque seu formato é semelhante a uma cabeça humana. Engelhardt procura angariar seguidores, escrevendo manifestos e cartas que envia para a Alemanha divulgando seu estilo de vida. No entanto, a má alimentação, doenças e o isolamento o tornam cada vez mais intratável e por vezes violento. Aos poucos, as pessoas abandonam a seita, alguns por desilusão, outros por problemas de saúde, e Engelhardt cai no esquecimento após o início da Primeira Guerra Mundial, para ser encontrado apenas anos depois por soldados americanos. Ele lhes conta sua história de vida após receber um cachorro-quente e uma coca-cola e esses, impressionados com o relato, o levam para os Estados Unidos, onde sua história é transformada em filme. O

---

<sup>83</sup> No texto consultado: “Unsere Soldaten [...] hatten [...] den Menschen einen Revolver an den Kopf gehalten und ihnen bedeutet, sie könnten sich entscheiden – Kugel in den Kopf oder den Sprung in das Loch“.

romance termina narrando a projeção do filme em sua estreia, em cuja plateia se encontra “o diretor”, e a descrição da cena de abertura – que encerra o romance – repete o parágrafo de abertura do livro.

*Die Toten* apresenta uma sequência temporal do livro, pois narra acontecimentos que se passam no início do século XX. Em *Imperium* não se afirma que o diretor do próprio filme sendo exibido esteja sentado na primeira fila roendo as unhas, o que admite a interpretação de que seja Nägeli, o diretor suíço que cultivava o mesmo hábito, que entra em cena antes mesmo do seu romance propriamente dito começar. Não apenas as personagens de *Die Toten* roem constantemente as unhas, mas também Engelhardt o faz. Ele também chupa seus dedos, e, em uma cena antropofágica do livro, arranca e devora seu dedão direito.

Ambos os romances transformam personagens históricas em figuras de seu enredo. Engelhardt realmente viveu e partiu em 1902 para Kabakon, uma ilha no Pacífico, na atual Papua-Nova Guiné, mas os registros mostram que é provável que tenha morrido em torno de 1919, muito antes do que a personagem do romance. Outras figuras históricas que aparecem em *Imperium* são Albert Hahl, Emma Forsayth e Max Lützow. Wilhelm Solf, antes de atuar como protetor de Amakasu em *Die Toten*, tem uma pequena parte em *Imperium* como Governador de Samoa, posto que realmente ocupou entre 1900 e 1920. Nesse romance, troca correspondência com o governador Albert Hahl, e, mais adiante, é promovido a diretor do ministério imperial da colônia (*Leiter des Reichskolonialamt*).

Uma personagem histórica que não é citada por nome em nenhum dos romances, mas que se faz presente em ambos, é Adolf Hitler. Em *Imperium*, o narrador afirma que a história de Engelhardt é parecida com a de “um pequeno vegetariano com uma escova de dentes absurda abaixo do nariz”<sup>84</sup> (*Imperium*, p. 32), que mais tarde tentaria construir um império no país. A passagem pode ser lida tanto histórica como literariamente, pois Hitler assume o poder no século seguinte, que é também o período em que se passa o enredo do romance seguinte.

*Imperium* também apresenta autorreferencialidade. O título pode ser interpretado como referência ao império alemão em seu fim, ao *drittes Reich* (terceiro império) em seu advento, ao império político e cultural norteamericano, mas também ao império que o próprio romance representa para seu autor, que ele rege com total liberdade (KORFMANN, 2014, p. 91). Assim como *Die Toten* é, ao mesmo tempo, o romance de Christian Kracht e o filme de Emil Nägeli, *Imperium* é o romance de Christian Kracht e o filme sobre a história de Engelhardt, cuja narração se conecta ao início do romance, tornando-o circular.

---

<sup>84</sup> No texto consultado: “ein kleiner Vegetarier, eine absurde schwarze Zahnbürste unter der Nase“.

As alusões a Thomas Mann também se fazem notar em *Imperium*. Notam-se passagens em que seu estilo de frases longas, refinadas e com várias subordinações se faz presente no romance (KORFMANN, 2014, p. 84); a cerveja que August Engelhardt bebe no navio é a mesma que Hans Castorp bebe n’*A Montanha Mágica*; alude-se a temas recorrentes na obra de Mann como música (Max Lützow é pianista) e doença (Engelhardt contrai hanseníase e Hahl malária); e o escritor alemão funciona como desencadeador dos acontecimentos em *Imperium*, já que um pequeno encontro entre Mann e Engelhardt nu levam o escritor a acionar a polícia. Ele é preso, solto devido às exigências de demonstrantes, que o embarcam em um trem para Berlim. Ao desembarcar, Engelhardt tem dificuldade em lidar com a rápida onda de modernização da cidade, e esse é o momento em que decide abandonar a civilização. Assim como *Morte em Veneza*, Engelhardt parte para uma viagem que culmina em sua morte.

Comum a todos os romances é o desenvolvimento do enredo ser desencadeado por uma viagem, em direção a leste e/ou sul. Porém Nägeli é o primeiro protagonista a retornar da sua e obter consequências positivas dela, ao contrário dos outros, que de alguma forma desaparecem (no meio do lago de Zurique, definhando em um campo de concentração, sumindo da civilização, ou definhando em um buraco após fugir da civilização). Presente em todas as obras está também um regime totalitário. Em *Faserland*, o protagonista se refere constantemente ao nacional-socialismo, em *1979*, o protagonista se torna prisioneiro do governo chinês, em *Ich werde hier sein...*, a Suíça se tornou um regime totalitário, e, nos redutos suíços (sistema de túneis dentro dos Alpes construídos caso o país fosse atacado na guerra), Brazhinsky instaura outro sistema totalitário paralelo. Em *Imperium*, Engelhardt tenta instituir um regime totalitário em Kabakon, e sua história é paralelizada com a ascensão do nazismo no século seguinte, contexto no qual se passa *Die Toten*, já que, em 1932, ano em que se passa a história, Hitler se torna cidadão alemão, é ouvido por milhares de pessoas nos discursos que profere publicamente pela Alemanha, e anuncia sua candidatura à presidência (HAUNER, 2008, p. 79-80).

Comum a todos os romances é a presença da encenação. Ao longo das publicações, entretanto, há uma mudança no modo como o tema da encenação é abordado. O protagonista de *Faserland* encena a si próprio e tem consciência disso, como quando ele “tir[a] os cabelos da testa com as mãos e cambaleia um pouco para os lados, para que eles pensem que [ele é] alcóolatra, o que [ele é] mesmo”<sup>85</sup> (*Faserland*, p. 112). Ele calcula seus gestos para obter determinados efeitos, porque sabe que pode representar a si próprio como um ator faria com uma personagem. Para o protagonista de *1979*, o teatro que assiste no campo de concentração

---

<sup>85</sup> No texto consultado: “Deswegen streiche ich mir mit der Hand die Haare aus der Stirn und schwanke so ein bißchen herum, damit sie denken, ich wäre Alkoholiker, was ich ja eigentlich auch bin“.

se torna real (1979, p. 179), talvez em uma tentativa de se lidar com a miséria que o cerca de fato.

A partir de *Ich werde hier sein...*, o universo intradiegético começa a ser apresentado pelo narrador como uma construção, uma encenação, impedindo que o leitor faça uma leitura ingênua da obra, isto é, confrontando o leitor com a artificialidade da história narrada e conferindo a ela um caráter metaficcional. Em *Ich werde hier sein...*, o mundo das personagens é descrito como um palco de teatro: “O caminho para a estação se parecia toda manhã com os bastidores de um teatro, [...] sempre havia pássaros negros, que vojavam como se um diretor de palco puxasse um barbante invisível pelo cenário”<sup>86</sup> (*Ich werde hier sein...*, p. 13). O diretor do palco que puxa um barbante invisível é o próprio Kracht, que, ao escrever, decide se haverá pássaros voejando ou não.

Em *Imperium*, a questão da encenação troca de mídia, e as analogias não se aproximam tanto do teatro quanto do cinema. Mais especificamente, o romance se propõe a ser a narração de um filme, conceito que o leitor só entende no final, quando, no enredo, um filme é feito sobre a própria história narrada, e a narração do filme repete as linhas de abertura do romance. Só então, o trecho misterioso do romance passa a fazer sentido:

de repente, o cinematógrafo começa a estalar: uma engrenagem não encaixa mais na outra, e aquelas imagens coloridas e dançantes projetadas sobre a tela branca aceleram desordenadamente, sim, por um momento elas não se movem mais para frente, como o criador previu *ad eternitatem*, mas tropeçam, solavancam, pulam para trás; Govindarajan e Engelhardt ficam suspensos no ar – divertidíssimo de se ver, – e se apressam de trás para frente pelas escadas do templo, atravessam a rua em marcha ré, a luz do projetor fibrila cada vez mais forte, crepitando e estralando, e por um breve momento tudo perde a forma [...], e então se manifesta, desta vez na direção certa, com as cores e a velocidade corretas, August Engelhardt está sentado em Herbertshöhe (Nova Pomerânia)<sup>87</sup> (*Imperium*, p. 47-8).

Como um filme projetado analogicamente, o enredo do romance é perturbado momentaneamente por uma falha técnica do cinematógrafo. Já *Die Toten*, uma obra autorreferencial com uma metanarrativa de si própria para a qual tanto o cinema quanto o teatro são importantes para o enredo e para a estrutura, sintetiza abordagens anteriores. Charlie

---

<sup>86</sup> No texto consultado: ““Der Weg zum Bahnhof schien jeden Morgen wie eine Theaterkulisse, [...] immer wieder schwarze Vögel, die gerade so aufflatterten, als ziehe ein unsichtbarer Bühnenmeister an einem Bindfaden durch die Szenerie“ (p. 13).

<sup>87</sup> No texto consultado: “Und dort [...] beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern: 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; Govindarajan und Engelhardt treten verharrenden Fußes in die Luft - fidel anzusehen - und hasten rückwärts Tempelstufen herab, überqueren ebenfalls rückwärts gehend die Straße, immer stärker flimmert der Lichtstrahl des Projektors, es knackt und knistert, und nun wird alles augenblicklich formlos [...], und dann manifestiert sich, nun freilich richtig herum und wieder in exakter Farbig- und Geschwindigkeit, August Engelhardt in Herbertshöhe (Neupommern) sitzend“ (p. 47-8).

Chaplin encena a si próprio como o protagonista de *Faserland*, a construção do universo se assemelha a um palco teatral como em *Ich werde hier sein...*, e a narrativa se baseia em fatos históricos como em *Imperium*.

À parte dos romances, *Die Toten* ainda faz alusões a outros textos do autor. O dedo congelado de Hanfstaengl pode ser visto como referência ao texto *Im Land des Schwarzen Goldes*, presente na compilação de textos jornalísticos *Der gelbe Bleistift*, publicada em 2012. O início do texto alude a um professor de geografia de Kracht, cujo dedão do pé teria congelado no Cáucaso. O lápis lilás que se materializa também pode ser alusão ao livro, cuja tradução do título (*Der gelbe Bleistift*) é “o lápis amarelo”. Hugenberg toca a música *Ein Freund, ein guter Freund*, que pode ser interpretada, além da tentativa de pressionar Nägeli a escolher quem são seus verdadeiros amigos após a noite com Kracauer e Eisner, como uma alusão à revista *Der Freund*, que Christian Kracht e Eckhart Nickel editaram entre 2004 e 2006. A grande pirâmide (*Die Toten*, p. 138), mencionada por Fritz Lang no trem para Paris, faz alusão ao projeto *Die große Pyramide*, iniciado por Ingo Niermann, mas do qual Kracht fez parte. O projeto que tinha como objetivo erigir a maior construção da humanidade, uma pirâmide na qual cada tijolo conteria as cinzas de uma pessoa morta, ou seja, um grande cemitério comunitário, e foi acompanhado por Frauke Finsterwalder, que fez um documentário homônimo em 2010.

Pode-se fazer um paralelo entre a autorreferencialidade do romance e a recorrência de alusões a outros escritos do próprio autor. No entanto, *Die Toten* cria intertextos com outras obras literárias, cinematográficas, teatrais e até mesmo com uma tradição teatral japonesa. Essas relações podem ser vistas metaforicamente como reflexos de outros textos – em sentido amplo – no romance e são exploradas na seção seguinte.

### 3.3 INTERTEXTUALIDADE COM OUTRAS OBRAS DE ARTE

O romance é dividido em três partes, denominadas *jo*, *ha* e *kyu*. Yoshi Oida, ator japonês que já trabalhou com Yukio Mishima e autor de *The Invisible Actor*, livro em que fala sobre sua concepção de atuação e compara o Oriente com o Ocidente (já que tem formação em teatro tradicional japonês, mas morou muitos anos na Europa), explica o princípio *jo-ha-kyu* para a arte japonesa. Ele inicia contando que quando está trabalhando com um grupo de atores, exemplifica o princípio, pedindo para que, de olhos fechados, todos batam palmas em uníssono, e que, toda vez, assim que as pessoas entram em sincronia, as palmas iniciam em um ritmo mais lento, aceleram, e diminuem um pouco o ritmo, para então iniciar um novo ciclo (OIDA; MARSHALL, 1997, p. 30). O princípio é tido por um fenômeno natural, de acordo com o qual

tudo no universo obedece a essa mesma ordem de iniciar lentamente, acelerar e atingir rapidamente o final. Lorna Marshall comenta no mesmo livro que

*jo-ha-kyu* é utilizado para sustentar todos os momentos de uma performance bem como sua estrutura. No teatro japonês, cada peça tem *jo-ha-kyu*, cada ato tem *jo-ha-kyu*, e cada proferimento individual terá seu *jo-ha-kyu* interno. Mesmo um gesto como levantar um braço começa em determinada velocidade e acelera um pouco no final.<sup>88</sup> (OIDA; MARSHALL, 1997, p. 31)

Se o livro é dividido em três partes e carrega os nomes do princípio japonês, há um indicativo de que o livro possa obedecer a esse princípio. No caso de Kracht, é justo desconfiar, pois o autor insere propositadamente “defeitos” em sua obra. Riniker apontou que o livro não segue o princípio porque a primeira cena está longe de ser “lenta e auspiciosa”<sup>89</sup> (KRACHT, 2016, p. 104 apud RINIKER, 2018, p. 110). No entanto, o defeito não está no fato de que o romance não segue o princípio, porque o faz, mas na mistificação do princípio por parte da personagem no romance, já que não há nenhuma diretriz sobre a parte *jo* ter de ser auspiciosa. *Jo-ha-kyu* significa, literal e respectivamente, início ou abertura, rompimento ou desenvolvimento e rápido, ou clímax (OIDA; MARSHALL, 1997, p. 31).

Assim, a parte *jo* do romance apresenta Nägeli e Amakasu principalmente através de episódios de suas infâncias, dentre outras memórias das personagens, e muito pouco acontece no tempo da narrativa. Na parte *ha*, Hugenberg recebe o convite de Amakasu, o que desencadeia os desenvolvimentos da narrativa em si: o encontro de Nägeli com o diretor da UFA, sua viagem para o Japão, a descoberta da traição, e suas peregrinações até seu encontro com literato. Já na parte *kyu*, Amakasu e Ida morrem, enquanto Nägeli tem sua epifania e descobre, ou atribui, o significado às últimas palavras de seu pai, retorna à Suíça, estreia seu filme e é aclamado. As primeiras duas partes ocupam a maior parte do livro, possuindo 19 e 20 capítulos e 77 e 92 páginas respectivamente. Já a parte *kyu* possui apenas 7 capítulos e 25 páginas, o que mostra que a aplicação do princípio se reflete também na materialidade da obra.

No entanto, Riniker tem razão em observar que a cena de abertura do romance destoa dos capítulos seguintes, em que Nägeli e Amakasu são apresentados, mas ela também é construída de acordo com o mesmo princípio. O capítulo tem cinco parágrafos: os dois primeiros fazem parte do *jo*, os dois seguintes do *ha*, e o último do *kyu*. No primeiro parágrafo, Tóquio é descrita em um dia de chuva com detalhes, já no segundo parágrafo, um oficial japonês é apresentado dentro de um ambiente fechado, já na posição correta e com todos os preparativos

<sup>88</sup> No texto consultado: “Jo, Ha, Kyu is used to support every moment of a performance as well as its structure. In Japanese theatre, each play has Jo, Ha, Kyu, each act and scene has Jo, Ha, Kyu, and each individual speech will have its own internal Jo, Ha, Kyu. Even a single gesture such as the raising of an arm will commence at a certain speed and end at a slightly faster rhythm”.

<sup>89</sup> No texto consultado: “langsam und verheißungsvoll”.

para o ritual do *seppuku*, e a câmera que o filma também é mencionada. Como na abertura de um teatro, pouco ou nada acontece, a situação prévia ao desenrolar dos fatos é descrita. O terceiro parágrafo narra o oficial introduzindo a faca *tanto* em seu ventre, o quarto arrastando a faca para a direita, conforme prevê o ritual. Como no desenvolvimento, os acontecimentos se desenrolam, conferindo um aceleração de ritmo à narração. Já no quinto parágrafo, com cinco linhas, noticia-se que o filme foi revelado, copiado e transportado na chuva para que pudesse ser entregue pontualmente ao seu destino final. Chegando rapidamente ao fim, e aumentando a sensação de velocidade por conta das várias ações que se sucedem, a frase final é o que permite identificar que esse é o filme que Amakasu anexa à sua carta a Hugenberg, conectando esse episódio, que segue o princípio, ao episódio que desencadeia a parte *ha* do romance inteiro. Esse primeiro capítulo, com cinco parágrafos, sendo o último de cinco linhas, se conecta ao programa tradicional de teatro Nō, em que cinco peças são apresentadas, já que o número cinco simbolizaria os cinco elementos (madeira, água, fogo, terra e metal), os cinco órgãos (coração, fígado, pulmões, rins e baço) e os cinco sentidos (visão, audição, olfato, paladar e linguagem) (ISHII, 1994, p. 58).

As origens do teatro Nō remontam a uma forma antiga de teatro chamada de *Sarugaku-Noh*, com trupes diferentes desenvolvendo estilos diferentes (ISHII, 1994, p. 45). Foi a influência de Kanami e de seu filho Zeami, entretanto, atores famosos de *Sarugaku* do século XIV, que delineou o que se entende hoje pelo teatro clássico Nō. Ambos ganharam a simpatia do Shogun, o que elevou seu estatuto social e lhes inseriu no meio aristocrático, uma façanha para uma sociedade na qual os atores pertenciam aos extratos mais baixos da sociedade. Com essa segurança, Kanami, Zeami e seus discípulos selecionaram, condensaram e modificaram elementos de formas de entretenimento ao ar livre, como *Dengaku*, *Sarugaku* e *Kuse-mai* para criar uma forma original de arte denominada Nō. A mudança de estatuto social levou à cristalização e ao congelamento das técnicas utilizadas, e logo restringiu também seu público. Ishii afirma, ainda, que, “desde a Idade Média, tem-se notícia que mais de 3000 peças foram escritas, mas dessas, apenas em torno de 250 sobreviveram”<sup>90</sup> (ISHII, 1994, p. 49). Algumas peças fazem parte do repertório periódico dos teatros japoneses, outras são apresentadas apenas em ocasiões especiais. Ishii (1994) ressalta ainda que a estilização e a linguagem do Nō podem apresentar dificuldades para o público, e até mesmo estudiosos têm às vezes dificuldades para reconhecer as citações à filosofia, literatura e mitologia japonesa e chinesa.

---

<sup>90</sup> No texto consultado: “Since the Middle Ages more than three thousand plays are known to have been written, but of these only about 250 have survived”.

Em seu livro sobre o teatro Nō, Zeami conta duas versões da origem do *Sarugaku* (ISHII, 1994, p. 50), sendo a segunda delas a de que a Rainha do Sol, após trancar-se em uma caverna, teria saído para ver seu reflexo em um espelho. Por consequência, “a palavra ‘espelho’ se tornou uma construção fundamental do teatro Nō e reflete a tese de Zeami sobre as origens divinas do Nō”<sup>91</sup> (ISHII, 1994, p. 50). Ainda hoje, essa influência se faz visível, principalmente no palco, formado por três partes: o palco principal, a ponte, e a sala dos espelhos. A ponte, além de ligar as outras duas partes, ainda sugere a coexistência do mundo material e do mundo dos espíritos (ISHII, 1994, p. 53). A parte de trás do palco, na qual um pinheiro é pintado, é denominado “painel de espelho”.

Percebe-se, assim, que a influência do teatro Nō sobre o romance não se reduz apenas à organização estrutural e rítmica do livro. A mulher da caverna que Amakasu encontra faz alusão à lenda de sua origem; os espelhamentos do romance fazem alusão ao palco do teatro Nō. A relação do mundo imaterial e do mundo material sugerida pelas duas partes do palco é a mesma relação entre o universo intradiegetico do romance e seu universo externo. O que Zeami afirma ser a disposição mais adequada do ator em relação à sua personagem reflete momentos epifânicos de Nāgeli. Ishii explica que, para Zeami, “quando o ator se torna um *espectador* e enxerga a si próprio através dos olhos dos outros, ele percebe algo que está além do poder dos sentidos físicos comuns”<sup>92</sup> (ISHII, 1994, p. 55). Esse ensinamento condiz com os momentos em que Nāgeli se encontra “tanto na frente quanto atrás da câmera”<sup>93</sup> (KRACHT 2016b, p. 16), ou quando nele se unem “sujeito e objeto colorido, observado e observador”<sup>94</sup> (KRACHT 2016b, p. 82), expressões que também apontam para o papel duplo de Kracht, que, como artista no momento da criação fica atrás da câmera, mas como pessoa pública que fala sobre suas criações fica na frente.

Após sua chegada no Japão, Chaplin é convidado para assistir uma peça de teatro Nō em Tóquio. Assim, o ator e seu secretário Kono se juntam a Amakasu, ao filho do primeiro ministro Takeru Inukai e a Ida para assistir à peça *Kanawa*, a história de uma mulher que decide se vingar de seu marido porque ele a havia trocado por outra mulher. Para tanto, ela pede ajuda dos deuses e se torna um demônio. O marido, pressentindo o perigo através de pesadelos, pede ajuda a um vidente. Este expulsa o demônio, que jura retornar enquanto some (KINOSHITA,

<sup>91</sup> No texto consultado: “the word ‘mirror’ has become a fundamental construction of the Noh theater and reflects Ze-ami's idea about the divine origins of Noh”.

<sup>92</sup> No texto consultado: “When the actor becomes a *viewer* and sees himself through the eyes of others, he perceives something that is beyond the power of the usual physical senses”.

<sup>93</sup> No texto consultado: “sowohl vor als auch hinter der Kamera”.

<sup>94</sup> No texto consultado: “Subjekt und farbiges Objekt, Betrachtete und Betrachter”.

2019). É esse o enredo apresentado do livro (KRACHT 2016b, p. 104-5), que, em nenhum momento, oferece informações desorientadoras ao leitor sobre o teatro Nō. O triângulo amoroso da peça cria um nível hipodiegético análogo ao das personagens no romance, com a diferença de que não é uma mulher que é traída, e sim um homem, Nāgeli. Inversamente proporcional à mulher que se torna um demônio para vingar-se, mas não consegue matar os adúlteros, Nāgeli parte em uma busca de autodescoberta, logo supera o acontecido, e apenas a maldição que lança sobre eles é suficiente para fazê-los morrer pouco tempo depois de modo doloroso.

Kono explica a Ida e a Chaplin o princípio *jo-ha-kyu* (KRACHT 2016b, p. 104), também corretamente, e acrescenta que “as histórias mais refinadas do Nō se distinguem por uma ausência tanto de ação quanto de personagens representativas, bem como pela presença de espíritos”<sup>95</sup> (KRACHT 2016b, p. 103). Essa explicação vai ao encontro das afirmações de Ishii (1994, p. 57) de que as máscaras do teatro servem para destituir as personagens de individualidade e enfatizar as emoções que ela experimenta, conferindo ao teatro um conceito de personagem que difere do ocidental. Uma peça exemplar inicia com o *waki*, o coadjuvante, entrando em cena e declarando sua intenção de fazer uma viagem a um local onde haveria ocorrido um evento histórico. Em seguida, ele dá alguns passos no palco e anuncia sua chegada. Nesse momento, o *shite*, a figura principal, adentra o palco e é estimulada pelo *waki* a contar sua história (ISHII, 1994, p. 57). Nesse sentido, a ausência de ação é bem ilustrada através da viagem feita em alguns passos, e a ausência de personagens na redução a dois atores desprovidos de individualidade. O *shite* e o *waki*, explica Toyoichirō, “nunca confrontam um ao outro, embora às vezes eles possam parecer antagonistas em um primeiro momento”<sup>96</sup> (TOYOICHIRO, 1981, p. 72). A mesma relação é estabelecida entre Nāgeli e Amakasu. Amakasu não pede a Nāgeli que conte sua história, mas envia a carta que desencadeia sua viagem. Ambos são antagonizados em sua apresentação no início do romance, mas jamais há um confronto entre eles, mesmo depois que Nāgeli descobre a traição. Por mais que o triângulo amoroso constitua as três figuras centrais do livro, Nāgeli é a personagem principal, de modo que é possível correlacionar Nāgeli ao *shite* e Amakasu ao *waki*.

As peças do teatro Nō podem, finalmente, ser divididas em cinco grupos, de acordo com suas personagens principais: deuses, guerreiros, mulheres, loucos e demônios (YAU SHUKTING, 2011, p. 105-6). As peças do quarto grupo (com personagens loucas) são mais difíceis

<sup>95</sup> No texto consultado: “die raffiniertesten Geschichten im Nō würden sich durch einen Mangel sowohl an Handlung als auch an repräsentativen Charakteren auszeichnen sowie durch die Anwesenheit von Geistern“.

<sup>96</sup> No texto consultado: “The shite (main actor/character) and the waki (secondary actor/character) are never set against each other, even though they may appear to be antagonists at first sight”.

de serem classificadas e englobam peças com diferenças significativas entre si, motivo pelo qual o grupo também é chamado de “miscelânea”. É a este grupo que a peça *Kanawa* pertence, mais especificamente, ao subgrupo *kijo-mono*, em que mulheres se transformam em maus espíritos (YAU SHUK-TING, 2011, p. 106), corroborando, por fim, a afirmação presente no romance em relação à presença de espíritos nas peças *Nō*.

As relações com outras obras – que não do próprio autor – são abundantes, e não se pretende esgotar as relações intertextuais do romance, mas apontar algumas que demonstrem os diversos modos em que são estabelecidas. Algumas relações são mais explícitas, ou mais complexas, outras menos. Algumas fazem referência ao cânone ocidental, outras a obras menos conhecidas. Algumas, também, fazem referência apenas ao nome de algum autor, transformando-o em um substantivo, e permitem ao leitor que preencha seu sentido com seus conhecimentos prévios, como “esquecimento dostoiévskiano de si próprio”<sup>97</sup> (KRACHT 2016b, p. 27), “zona hölderliniana”<sup>98</sup> (KRACHT 2016b, p. 30) e “segredos eichendorffianos”<sup>99</sup> (KRACHT 2016b, p. 84).

O romance é homônimo ao último conto do livro *Dubliners*, do escritor irlandês James Joyce. Nesse conto, o protagonista Gabriel Conroy comparece junto de sua esposa Gretta à ceia de Natal na casa de suas tias. Gabriel se encarrega de fazer o discurso que antecede o brinde e se espanta com o comportamento de Gretta enquanto a percebe absorta ouvindo a performance de um tenor presente na celebração. Essa experiência o invade com volúpia e ele se vê apressado para retornar ao hotel e passar uma noite romântica com sua esposa. No entanto, ao chegar, Gretta revela o motivo de sua comoção na festa. A música lhe trouxera a memória de um jovem rapaz, Michael Furey, que se apaixonara por ela e morrera por esse amor. Gabriel se mostra enciumado, e, após discutirem o assunto por alguns minutos, Gretta se lança sobre a cama em pranto, até que adormece. Gabriel, por sua vez, ainda muito movido pelo ocorrido, se vê conjecturando sobre a vida e a morte, e, no momento em que se deita para dormir, ouve a neve caindo do lado de fora.

Há um triângulo amoroso em Joyce, assim como em Kracht. Em ambas as obras, o protagonista se confronta com a traição da mulher e tem sua tentativa de passar uma noite romântica frustrada. Por um lado, Gabriel se sente traído por um homem há muito morto, o que faz com que se sinta envergonhado, já que a traição nunca aconteceu de fato nem jamais poderá acontecer; por outro lado, é justamente isso que o deixa ainda mais apreensivo. Estando vivo,

---

<sup>97</sup> No texto consultado: “in einem dostojewskischen Anflug von Selbstvergessenheit“.

<sup>98</sup> No texto consultado: “hölderlinsche Zone“.

<sup>99</sup> No texto consultado: “eichendorfsche[] Geheimnisse[]“.

ele incorre no perigo de cometer erros e criar lembranças negativas em Gretta sobre sua pessoa. Já Furey permanece inalterado como aquele que morreu por amor. Furey, apesar de morto, permanece na memória de Gretta, e, agora, de Gabriel, e essa memória se presentifica como um filme diante dos olhos da pessoa quando ela menos espera. Da mesma forma, Ida e Amakasu permanecem no filme de Nägeli, ainda que tenham cometido suicídio logo após sua partida, e as personagens, através de estímulos às vezes não muito claros, caem em reminiscências. Assim como Ida e Amakasu permanecem na obra cinematográfica do diretor suíço e Furey permanece na memória do casal, todas essas personagens permanecem no conto de Joyce e no romance de Kracht, em um mundo de “mortos” — personagens criadas por seus autores — que se presentificam e ganham vida durante a leitura.

Apesar dos paralelos que podem ser traçados entre as duas obras, há apenas uma passagem em que a novela de Joyce é diretamente citada no romance de Kracht. Quando dorme, Ida “[...] adentra por um breve momento e um pouco temerosa o reino dos mortos, um mundo intermediário no qual sonho, filme e lembrança infestam uns aos outros”<sup>100</sup> (KRACHT 2016b, p. 173), assim como Gabriel deitado em sua cama, cuja “alma alcançara a região em que habitam as vastas hordas dos mortos”<sup>101</sup> (JOYCE, 2005, p. 205).

O conto de Joyce foi adaptado pelo diretor americano John Huston em 1987 e também se chama *Os Mortos*. Ironicamente, o diretor faleceu em torno de um mês antes lançamento do filme. Assim como no conto, a festa ocupa a maior parte do filme, a passo largo, em preparação para a revelação de Gretta, quando a narrativa se intensifica, até atingir o clímax com a epifania de Gabriel, em uma construção análoga ao princípio *jo-ha-kyu*. Kracht não cita Huston diretamente, como faz com Joyce, mas parece fazer uso de material biográfico. A autobiografia de Huston, que ele enviou para publicação em 1972, mas que só foi de fato editada oito anos mais tarde sob o título de *Um Livro Aberto*, revela semelhanças entre o diretor e o romance de Kracht.

No início de seu texto, Huston enfatiza o aspecto multifacetado de sua vida, enumerando as diversas ocupações, hobbies, interesses e papéis que teve ao longo dos anos – diferente de Kracht, que, como escritor, emula esses diferentes aspectos em sua obra. Ele narra breves episódios, conta sobre seu tempo no internato – instituições visitadas também por Kracht e por Joyce –, e sobre como o diagnóstico falso de uma doença terminal lhe rendeu uma visita de Charles Chaplin. Durante essa visita, ambos conversam sobre técnicas cinematográficas. Dentre

---

<sup>100</sup> No texto consultado: “betritt sie [...] für ganz kurze Zeit etwas ängstlich das Totenreich, jene Zwischenwelt, in der Traum, Film und Erinnerung sich gegenseitig heimsuchen“.

<sup>101</sup> No texto consultado: “[...] soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead”.

as explicações oferecidas por Chaplin, continua Huston, chama-lhe a atenção a de como “alguém poderia pular de um trampolim de mergulho e, logo antes de cair na água, inverter a direção e voltar a ficar de pé”<sup>102</sup> (HUSTON, 1980, p. 18). Kracht alude a essa passagem quando, em seu romance, Chaplin obriga Amakasu a pular do navio, no entanto, Amakasu não executa a técnica e morre em mar aberto. Já em outra ocasião, Huston e um amigo botam fogo no antigo prédio de uma escola, assim como Amakasu parece fazer com sua própria escola no romance em *Die Toten*.

Em outro momento, o diretor celebra a naturalidade na tela de cinema e afirma que o olho humano também funciona de uma maneira cinematográfica: “É quase como se houvesse um rolo de filme atrás de nossos olhos... como se nossos próprios pensamentos fossem projetados em uma tela”<sup>103</sup> (HUSTON, 1980, p. 362). A mesma ideia está presente no romance de Kracht quando Nägeli descobre a traição de Ida e Amakasu espiando-os através de uma fresta na parede: “A íris azul-claro de seu olho no buraco iluminava o cenário no quarto como se seu próprio olho fosse o projetor de tal abominação” (KRACHT 2016b, p. 177). Também em entrevista a Persico, Huston considera que “a câmera é simplesmente uma observadora melhor do que o olho humano”<sup>104</sup> (PERSICO, 1982, não paginado), como Nägeli, que só desconfia da traição quando observa Ida e Amakasu através da lente de sua câmera de mão.

Na introdução da coletânea de entrevistas *John Huston: Interviews*, Robert Emmet Long ressalta que “uma característica que chama atenção em suas entrevistas é o papel duplo de escritor e diretor que Huston assumia”<sup>105</sup> (LONG, 2001, p. 9). E também o próprio diretor, em entrevista a Bachmann, afirma que, para ele, “dirigir um filme [...] é apenas a extensão do processo de escrevê-lo”<sup>106</sup> (BACHMANN, 1965, p. 8). Essa afirmação lembra os papéis duplos que Kracht exerce em suas encenações, que, em entrevista a Denis Scheck, teme que um escritor seja sempre um “escritor-ator” (DENIS, 2012, 6min 51seg-5min 56seg). Orson Welles afirma algo parecido sobre Huston, que não se considera um bom ator e diz que não atua com frequência, no entanto Welles considera que alguns diretores “atuam muito bem como

<sup>102</sup> No texto consultado: “somebody could jump off a diving board and, before hitting the water, reverse and come back up”.

<sup>103</sup> No texto consultado: “It is almost as if there were a reel of film behind our eyes... as though our very thoughts were projected onto the screen”.

<sup>104</sup> No texto consultado: “I think the camera is simply a better observer than the human eye”.

<sup>105</sup> No texto consultado: “One feature of the interviews in the collection that is particularly striking is the dual role of writer and director that Huston assumed”.

<sup>106</sup> No texto consultado: “the directing of a film, to me, is simply an extension of the process of writing”.

diretores”<sup>107</sup> (ORSON, 2012, 10seg-12seg), citando Huston como “o mais fascinante de todos os diretores-atores”<sup>108</sup> (ORSON, 2012, 24seg-30seg),.

A cena de abertura do romance é a de um suicídio de um oficial japonês de acordo com a tradição do *seppuku*. *Seppuku* é, em japonês, uma das pronúncias possíveis de dois caracteres chineses, que, se escritos na ordem inversa, também podem ser lidos *harakiri*, motivo pelo qual os dois nomes designam o mesmo ritual (SEWARD, 1967, p. 9-10). A prática consiste em um ritual de suicídio desenvolvido ao longo dos séculos, ligado à classe dos samurais, e consiste em uma morte honrosa, na qual o homem perfura o abdômen do lado esquerdo, logo abaixo das costelas, arrasta a espada para a direita, e, optativamente, para cima (SEWARD, 1967). Há vários tipos de *seppuku*. Os mais ritualizados, planejados com antecedência, incluem a presença de um *kaishaku*, um ajudante responsável por decapitar o suicida. O *seppuku* foi incentivado e proibido inúmeras vezes ao longo da história do Japão, mas independentemente da posição oficial em relação ao ritual, instaurou-se como uma prática que demonstra grande força militar, determinação e lealdade ao imperador (SEWARD, 1967).

A relevância do *seppuku* que inicia o livro está na referência ao escritor e diretor japonês Yukio Mishima. Mishima escreveu um conto intitulado *Patriotismo*, publicado pela primeira vez em 1961, que conta a história de um oficial japonês a quem é atribuída a tarefa de matar um grupo de militares após um golpe de estado malogrado. No entanto, percebendo que cumprir tais ordens o torna um amigo desonroso e não as cumprir um oficial desonroso, conclui que a única maneira de não faltar com nenhuma das partes é através de uma morte honrosa, oferecida pelo ritual do *seppuku*. Uma vez tomada a decisão, o conto narra em detalhes os últimos momentos do casal e os preparativos para os suicídios, já que sua esposa, em lealdade ao marido, assiste seu *seppuku* e comete o ritual do suicídio feminino em seguida, o *shinju*.

Além de ter escrito o conto, Mishima escreveu o roteiro, dirigiu e atuou em sua adaptação literária *Yukoku: The Rite of Love and Death*, lançada em 1966 (MISHIMA, 1977). Encenado em um palco Nō, seguindo o princípio *jo-ha-kyu*, o filme conta com apenas duas personagens, o militar e sua esposa, encenada pela esposa de Mishima na vida real. Porém, não apenas o *seppuku* faz alusão a Mishima em *Die Toten*. Em seu livro autoficcional *Confissões de uma máscara*, publicado em 1949 no Japão, o protagonista, também narrador, investiga sua infância, relatando o nascimento de seu fetiche por fantasias de morte e a investigação de sua homossexualidade.

---

<sup>107</sup> No texto consultado: “Some directors are great actors at being directors”.

<sup>108</sup> No texto consultado: “Huston is the most fascinating of all actor-directors”.

Ainda na infância, o narrador conta que, estando sozinho em casa, resolve folhear alguns livros sobre arte ocidental que seu pai trouxera de viagens e que lhe haviam sido proibidos porque continham nus femininos. No entanto, a figura que mais lhe chama atenção é uma reprodução do São Sebastião de Guido Reni, que mostra o mártir amarrado contra uma árvore, alvejado por flechas. A sensualidade do mártir semi-nu aliada à sua expressão de dor provocam excitação no menino, que se impulsivamente descobre o onanismo enquanto observa a imagem. Do mesmo modo, Amakasu sente excitação sexual em imaginar cenas de dor e de tortura, e se masturba pela primeira vez esfregando-se contra o tronco de uma árvore, onde, mais tarde, no internato, amarra um colega seu para vingar-se. Também o literato que Nägeli encontra em suas andanças pelo Japão possui uma reprodução de São Sebastião na parede e palestra sobre suicídio e sexo enquanto massageia o diretor nas costas.

No mesmo livro, o narrador afirma

todo mundo diz que a vida é um palco. Mas a maior parte das pessoas não parecem ficar obcecadas com essa ideia, pelo menos não tão jovens quanto eu. No fim da infância eu já estava firmemente convencido de que as coisas eram assim e de que eu deveria encenar minha parte no palco sem nunca revelar quem eu era de verdade<sup>109</sup> (MISHIMA, 1958 p. 63).

Essa afirmação não só vai ao encontro da encenação pública de Kracht como escritor, como também parece se aplicar a Mishima em sua vida real. No dia 25 de novembro de 1970, Mishima escreveu as últimas linhas de *O Mar da Fertilidade*, cujo tomo final descreve cada mais paisagens oceânicas (FLANAGAN, 2014, p. 190), arranjou para que o manuscrito fosse entregue ao editor, fez algumas ligações telefônicas e embarcou com quatro membros do seu exército particular para o quartel em Ichigaya, Tóquio, onde o grupo rendeu o general Mashita, responsável pelo comando leste das forças armadas japonesas.

Henry Scott Stokes (2000) escreve que o plano logo foi descoberto, porque, apesar do silêncio da ação (que havia sido planejada e ensaiada), havia um buraco na parede pelo qual um major pôde espiar para dentro do aposento, para saber se deveria oferecer chá. Ao se deparar com a situação inesperada e com sua visão limitada pelo pequeno buraco, o major pensou que um dos jovens estivesse massageando os ombros do general. Apesar da ação não sair conforme planejada, pois essa descoberta levou a vários imprevistos, Mishima conseguiu dar um discurso ao ar livre e saudar o imperador. Em seguida, ele voltou para a sala, saudou novamente o imperador e cometeu *seppuku*. (STOKES, 2000, p. 17-33). De certa maneira, então, a cena inicial em *Die Toten* faz referência não só a um conto, mas também a um filme e a um escritor.

---

<sup>109</sup> No texto consultado: “Everyone says that life is a stage. But most people do not seem to become obsessed with the idea, at any rate not as early as I did. By the end of childhood I was already firmly convinced that it was so and that I was to play my part on the stage without once ever revealing my true self”.

Também o buraco na parede aparece no romance, por onde o *seppuku* é filmado, e por onde Nægeli observa Ida e Amakasu. Por fim, a massagem no general aparece como a massagem que Nægeli recebe do literato.

Já o nome da personagem principal faz referência ao escritor norueguês Knut Hamsun, que figura como personagem secundária no romance. Antes de viajar para o Japão, Nægeli viaja até a Noruega para acertar a adaptação do romance *Mistérios* de Hamsun, mas o escritor o deixa esperando enquanto faz ioga, e o filme não é realizado. *Mistérios* conta a história de um homem que se instala em um hotel num pequeno vilarejo e passa a chamar a atenção dos moradores com seu comportamento atípico. Tal homem se chama Nagel, prego ou unha em alemão (coincidentemente, Nægeli tem o hábito de roer as unhas), cuja forma diminutiva – em sua variante suíça, principalmente – pode ser Nægeli, e conforme aponta Robert Ferguson (1987, p. 133), autor de uma biografia de Hamsun, anagrama para *en gal*, um homem louco em norueguês, e *angel*, anjo em inglês. O nome Nægeli, por sua vez, é anagrama para *genial*.

Nagel, assim como Kracht, chama atenção por se contradizer em suas opiniões, por ter opiniões diversas das dos outros, e por revelar quase nada sobre si próprio. O sobrenome de Nægeli também coincide com o de Karl Wilhelm von Nægeli, botânico cujos estudos, em complemento à teoria da evolução, são posteriormente utilizados para embasar os princípios da eugenia e justificar o Holocausto. Já o primeiro nome, Emil, provém do latim, *aemulor*, aquele que imita, emula, ou seja, aquele que encena, ou, assim como Nagel, um *poseur* (FERGUSON 1987, p. 126).

Outra alusão a *Mistérios* é o episódio em que Amakasu testemunha uma mulher lançando-se de um penhasco, desce as escarpas para verificar o ocorrido, encontra uma mulher abandonada em uma caverna, promete ajuda, mas a abandona, e passa a ser assombrado por ela. Em *Mistérios*, o protagonista sonha com uma mulher jogando-se de um penhasco, e descobre ser seu sonho um prenúncio quando acorda e lhe contam que a mulher que avistara na noite anterior cometera suicídio como em seu sonho. Assim, também o suicídido oficial japonês em *Die Toten* pode funcionar como um prenúncio do suicídio de Ida, e até mesmo de Amakasu, que não se lança de um precipício ao chão, mas de um navio ao mar.

Já no início do romance, Nægeli “sente um afrouxamento geral, uma fleumatização do corpo”<sup>110</sup> (KRACHT 2016b, p. 18), formulação cuja linguagem alude a Thomas Mann. Em *Morte em Veneza*, o escritor Aschenbach, “ante o crescente desgaste de suas forças” (MANN, 2003, p. 5) decide viajar, e, ainda que não seja essa sensação que desencadeie a viagem de

---

<sup>110</sup> No texto consultado: “eine allumfassende Erschlaffung, eine Phlegmatisierung des Körpers“.

Nägeli, ela também antecede sua ida para a Japão. Antes de se reencontrar com sua noiva em Tóquio, o diretor adentra um salão de beleza e se deixa maquiado pelo *sensei*, pelo “mestre do rejuvenescimento”<sup>111</sup> (KRACHT 2016b, p. 157), que pede para Nägeli se sentar,

e começa delineando cuidadosamente, com um lápis preto, a curvatura das sobrancelhas, mergulha brevemente o pincel em um pote cheio de um creme vermelho escarlate, e então colore as bochechas do suíço, enquanto as articulações de seus dedos limpam o excesso de cor habilmente, com movimentos circulares e delicados<sup>112</sup> (KRACHT 2016b, p. 157).

Após chegar em seu destino, Veneza, e apaixonar-se pelo jovem Tadzio, também Aschenbach sente a necessidade de se deixar embelezar em um salão de beleza:

Aschenbach [...] viu no espelho suas sobrancelhas se arquearem mais decididas e harmoniosas, o corte de seus olhos se alongar, seu brilho ser ressaltado com um leve toque de pintura nas pálpebras; viu despontar mais abaixo, onde a pele fora escura e opaca como couro, um carmim delicado, suavemente aplicado, seus lábios exangues de há pouco se intumesceram num tom de framboesa, as rugas das faces, da boca, dos olhos desapareceram sob o creme e o aroma da juventude (MANN, 2003, p. 88).

A tentativa de mascarar a idade, no entanto, não traz bons frutos para nenhuma das personagens, já que Aschenbach padece e morre, e Nägeli, ainda que impressione Ida momentaneamente, logo descobre a traição e desiste da resolução de usar uma peruca para disfarçar a calvície incipiente.

Há citações diretas no romance, mas elas nem sempre são atribuídas a seus autores. Nägeli tem aversão à França, onde acha que tudo é errado, até mesmo seus lugares-comuns. Porém a frase que ele acredita ser um lugar-comum é uma citação de Flaubert, que lhe parece errada porque ele a cita invertendo elementos. Em Flaubert lê-se “sejam metódicos e organizados em suas vidas, como um burguês, para que possam ser violentos e originais em suas obras”<sup>113</sup> (FLAUBERT, 2017, não paginado), mas, para Nägeli, a expressão é “sejam violentos e ordinários em suas vidas, para que possam ser metódicos e organizados como um burguês em suas obras”<sup>114</sup> (KRACHT, 2016b, p. 40).

Uma alusão a Vladimir Nabokov também é assinalada de modo sutil. Entre parênteses, o narrador afirma que “o sono é uma rosa, como diria o russo”<sup>115</sup> (KRACHT 2016b, p. 84). O

<sup>111</sup> No texto consultado: “Meister der Verjüngerung”.

<sup>112</sup> No texto consultado: “[...] und zieht ihm erst mit einem schwarzen Stift behutsam die Kurvatur der Augenbrauen nach, tupft jetzt mit dem Pinsel in einen mit scharlachroter Creme gefüllten Tiegel und bemalt dann, während die streichelnden Fingerknöchel virtuos den Farbüberschuß fortwischen, mit sicherer Hand des Schweizers Wangen in kreisenden Bewegungen”.

<sup>113</sup> No texto consultado: “Soyez réglé dans votre vie et ordinaire comme un bourgeois, afin d’être violent et original dans vos oeuvres”.

<sup>114</sup> No texto consultado: “Soyez violent et original dans votre vie, afin d’être réglé et ordinaire comme un bourgeois dans vos oeuvres”.

<sup>115</sup> No texto consultado: “Schlaf ist eine Rose, wie der Russe sagt”.

russo a que se refere é Nabokov, mais especificamente uma personagem sua em seu romance *Lolita*, que afirma “o sono é uma rosa, como diriam os persas”<sup>116</sup> (NABOKOV, 1955, p. 126). A mesma citação de *Hyperion*, de Hölderlin, aparece duas vezes, uma em cada lado do eixo refletor. Na janta de recepção de Charles Chaplin, Ida fala para Amakasu, citando Hölderlin com todas as letras: “Há um esquecimento de todo ser, um emudecimento de nossa essência, como se tivéssemos encontrado tudo”<sup>117</sup> (KRACHT 2016b, p. 102; HÖLDERLIN, 1979, não paginado). A citação é mencionada novamente quando Ida escala a letra H do letreiro de Hollywood e percebe a coincidência com seu sonhos (KRACHT 2016b, p. 211). Após seu suicídio, lê-se que as notícias em jornais escreveriam que “ela foi como fogo adormecido sobre as pedras de silício”<sup>118</sup> (KRACHT 2016b, p. 213), assim como em *Hyperion* lê-se que “Nós somos como fogo adormecido em troncos ressequidos ou em silício”<sup>119</sup> (HÖLDERLIN, 1979, não paginado).

Enquanto assistem à peça *Kanawa* no teatro, os dois primeiros tercetos do oitavo canto do purgatório da *Divina Comédia* de Dante Alighieri são citados em itálico e destacados do texto. Já de *O Arco-Íris da Gravidade*, de Thomas Pynchon, uma personagem é transportada. O médico que analisa o pé de Hanfstaengl com a caneta lilás no campo de concentração no Canadá, chamado Lyle Bland (KRACHT 2016b, p. 143), é uma personagem que, em *Gravity's Rainbow*, faz viagens extracorpóreas (PYNCHON, 2000, p. 443).

Sem que uma obra específica seja necessariamente a referência, o romance estabelece paralelos com uma história do Fausto. O acordo entre Nægeli e a UFA é chamado de “pacto fáustico”<sup>120</sup> (KRACHT 2016b, p. 123), ao passo que Rühmann e Hanfstaengl são aproximados a Mefistófeles. Rühmann, quando chama Hanfstaengl para se apresentar, “entorta o dedo indicador, negaceia, e agora puxa de trás de um pilar de mármore, como se ele realmente estivesse o tempo todo ali escondido, como Mefistófeles, um segundo alemão”<sup>121</sup> (KRACHT 2016b, p. 109), e Hanfstaengl vai buscar ajuda do médico no campo de concentração no Canadá, “arrastando o pé supostamente doente como o casco de Mefistófeles”<sup>122</sup> (KRACHT 2016b, p. 145). De modo mais sutil, Hugenberg tenta sugerir que Nægeli esteja do seu lado quando afirma

<sup>116</sup> No texto consultado: “Sleep is a rose, as the Persians say”.

<sup>117</sup> No texto consultado: ““Es gibt ein Vergessen alles Daseins, ein Verstummen unsers Wesens, wo uns ist, als hätten wir alles gefunden“.

<sup>118</sup> No texto consultado: “[...] sie sei wie ein Feuer gewesen, das im Kiesel schläft“.

<sup>119</sup> No texto consultado: “wir sind wie Feuer, das im dünnen Aste oder im Kiesel schläft”.

<sup>120</sup> No texto consultado: “faustische[r] Pakt“.

<sup>121</sup> No texto consultado: “krümmt sich Heinz Rühmanns Zeigefinger, lockt, zieht jetzt, als habe er sich tatsächlich dort die ganze Zeit abwartend verborgen, hinter einer Marmorsäule mephistophelesgleich einen zweiten Deutschen hervor“.

<sup>122</sup> No texto consultado: “den vermeintlich kranken Fuß wie Mephistopheles' Huf hinter sich herziehend”.

“o senhor, senhor suíço, é um diretor dos ares”<sup>123</sup> (KRACHT 2016b, p. 111), já que uma das atribuições do diabo é reinar sobre os ares (A BÍBLIA, Efésios 2:2).

Assim como em outros livros, Kracht alude a músicas no romance. Além de *Freund, ein guter Freund*, que Hugenberg toca em seu escritório na segunda vez que se encontra com Nägeli, um comentário entre parênteses do narrador faz referência à canção popular *Die Gedanken sind frei* (MITTLER, 1865, p. 660), citando dois versos da música, “o pensamento é livre, nenhuma pessoa consegue conhecê-los”<sup>124</sup> (MITTLER, 1865, p. 107).

Já a visita de Nägeli ao salão de beleza, além de estabelecer uma relação com Thomas Mann, alude a uma canção suíça. Após terminar seu trabalho, o *sensei* pede a Nägeli que observe o resultado no espelho, assim ele “se posiciona no meio do dueto de espelhos, e sua imagem se perde centenas de vezes na eternidade”<sup>125</sup> (KRACHT 2016b, p. 92), em referência à música *Bim Coiffeur* (no cabelereiro), de Mani Matter, em que o eu-lírico também se observa entre dois espelhos posicionados um contra o outro e se admira: “minha cabeça, imagine só, se perdeu na eternidade do comprido corredor”<sup>126</sup> (MATTER, 1973, não paginado).

Diferente das citações diretas ou alusões claras a obras, há obras que parecem antes servir como inspiração para *Die Toten*, que compartilha certas visões ou experimentos com elas. Em suas redes sociais, o autor – em uma ocasião a editora – posta fotos de capas de livros, sugerindo o estabelecimento de conexões entre eles e seu romance. Percebe-se, assim, a tentativa de associar o nome de Christian Kracht a certos autores, e por consequência, a certas características e expectativas literárias. Alguns exemplos são Junichiro Tanizaki, Kobo Abe e Alain Robbe-Grillet.

Assim como Mishima, Tanizaki é fortemente associado ao esteticismo (MILLER, 2009, p. 3), presente em *Die Toten*, já que a personagem Nägeli só consegue realizar seu filme quando o desprende das convicções políticas tanto do nacional-socialismo quanto da esquerda. Tanto Mishima quanto Tanizaki também se tornaram fervorosos nacionalistas (MILLER, 2009, p. 86), tema discutido em *Die Toten*. Um texto em que Tanizaki discute diferenças entre a estética japonesa e a estética ocidental é *Elogio da Sombra*, escrito em 1933, (HARPER, 1977, p. 47). O autor (TANIZAKI, 1977) conta que escrevera um artigo em que compara uma pena japonesa a uma caneta esferográfica e investiga que consequências haveria para a cultura oriental se

<sup>123</sup> No texto consultado: “während Sie, Herr Schweizer, ein Regisseur der Lüfte sind“.

<sup>124</sup> No texto consultado: “die Gedanken sind frei, kein Mensch kann sie wissen“.

<sup>125</sup> No texto consultado: “Nägeli stellt sich zwischen das Spiegelduett, und [...] sein Bildnis [verliert] sich hundertfach im Unendlichen“.

<sup>126</sup> No texto consultado: “My Chopf, dä het sich dert ir Wyti, stellet öich das vor, Verloren ir Unäntlechkeit vom länge Korridor“.

avanços da física e química tivessem acontecido em seu continente. Ele supõe que os avanços técnicos se adequariam às preferências culturais e às tradições, portanto a caneta teria tinta preta, por exemplo. Ao fim dessas considerações, conclui que “essas conjeturas mostram como até mesmo um objeto aparentemente insignificante como uma caneta pode ter enormes consequências, que se multiplicam infinitamente”<sup>127</sup> (TANIZAKI, 1977, p. 17), assim como o lápis lilás, em *Die Toten*, sugere a criação do universo em que as personagens se encontram.

Já Kobo Abe atingiu sucesso internacional com seu romance *Mulher das Dunas*, publicado em 1962 e adaptado para o cinema em 1964. O romance narra a história de um entomologista que resolve ir à procura de uma nova espécie de besouros nas dunas de umas das costas do Japão. Após aceitar o pernoite na casa de uma mulher de um vilarejo das redondezas, na base de uma duna, cujo acesso se dá por uma escada de corda que os moradores retiram depois que ele a utiliza, o homem se encontra preso e é obrigado a trabalhar com a mulher. O trabalho consiste em escavar areia, para que a casa não seja engolida pelo seu acúmulo. De início indignado com a tarefa repetitiva e sem propósito, o homem acaba cedendo, e desiste de fugir, acostumando-se ao seu novo modo de viver. A tarefa repetitiva e sem propósito pode ser comparada à punição utilizada no internato de Amakasu no caso de alguma falta ou infração de regras. A punição consiste em carregar tijolos para cima e para baixo de uma escarpa durante a madrugada (KRACHT 2016b, p. 65), período do dia em que trabalham as personagens do romance de Abe.

Mas também a ideia de que os mortos sejam solitários (KRACHT 2016, p. 167) pode ser encontrada no romance de Abe. O protagonista, preso na casa da mulher, se lembra do passado:

Uma vez ele tinha visto a reprodução de uma gravura chamada “Inferno de Solidão”, que achou curiosa. Nessa gravura, havia um homem flutuando a esmo no ar, com os olhos arregalados de medo, e o espaço ao redor dele, longe de estar vazio, estava cheio de sombras translúcidas de pessoas mortas, de modo que ele mal podia se mexer. Os mortos, cada qual com uma expressão diferente, tentavam empurrar uns aos outros, falando ininterruptamente com o homem. O que era esse “Inferno de Solidão”?, ele pensou. Talvez tivessem dado o nome errado à gravura, ele havia pensado na época, mas agora ele conseguia entender muito bem. Solidão é uma sede insaciável por ilusão. E, por isso, as pessoas roíam suas unhas, incapazes de encontrar satisfação nas batidas do próprio coração...<sup>128</sup> (ABE, 1972, p. 214-5)

<sup>127</sup> No texto consultado: “Diese Überlegung zeigt, wie selbst ein unscheinbares Schreibgerät große, sich ins Unendliche fortsetzende Auswirkungen haben kann“.

<sup>128</sup> No texto consultado: “Once he had seen a reproduction of an engraving called “Hell of Loneliness” and had thought it curious. In it a man was floating unsteadily in the air, his eyes wide with fright, and the space around him, far from being empty, was so filled with the semi-transparent shadows of dead persons that he could scarcely move. The dead, each with a different expression, were trying to push one another away, talking ceaselessly to the man. What was this “Hell of Loneliness”?, he wondered. Perhaps they had misnamed it, he had thought then, but

As personagens em *Die Toten*, todas muito solitárias, roem suas unhas, talvez, como sugerido por Abe, por insatisfação.

Já Alain Robbe-Grillet, que contribuiu para a revista *Der Freund* de Kracht e Nickel, possui um estilo muito próprio de escrita, diferente do de Kracht, mas que, ainda assim, permite diversos paralelos. Em *No Labirinto*, publicado em 1959, um narrador moribundo conta a história de um soldado, também convalescente que, por sua vez, narra uma história baseada em um quadro na parede (LETHCOE, 1965). Assim como *Die Toten*, portanto, o romance segue a estrutura da narrativa em abismo, e há um espelhamento entre o narrador e a personagem principal, ambos à beira da morte, assim como há um espelhamento entre o autor e a personagem principal de *Die Toten*. Já em *O Ciúme* (“jealousie” em francês, palavra que designa tanto o sentimento de ciúme quanto a cortina veneziana), publicado em 1957, um homem observa a relação de sua mulher com o vizinho, muitas vezes através da veneziana do quarto. Algumas cenas são repetidas através de perspectivas diferentes, sugerindo a insistência do homem em lembrar acontecimentos para analisar uma possível traição. Kracht também apresenta dois momentos a partir de perspectivas diferentes. As férias que Nägeli e Ida passam na praia são primeiro evocadas através da memória do diretor, e depois da atriz.

*O Voyeur*, de 1955, narra a história de um vendedor ambulante que tenta reconstruir memórias apagadas em sua mente e entender se ele foi mesmo ou não o assassino de uma menina de sete ou oito anos. O protagonista é obcecado pela forma do número oito. Minogue (1977) sugere que o número indica ao mesmo tempo os olhos do observador, a figura feminina sendo observada e o autor do texto, já que, simbolizando o infinito, ele aponta para a imaginação ilimitada de quem escreve (MINOGUE, 1977, p. 820). O lápis lilás em *Die Toten*, além de apontar para a defeituosidade do texto e sugerir a presença do autor, também possui exatamente oito lados e se materializa em lugares diferentes. Roland Barthes (1965) aponta que o mesmo acontece no texto de Robbe-Grillet, quando “um objeto, descrito pela primeira vez em determinado momento da novela, reaparece mais adiante, mas com uma diferença quase imperceptível”<sup>129</sup> (BARTHES, 1965, não paginado).

Finalmente, além de alusões e citações indiretas, um grande número de filmes, diretores e escritores são citados ao longo do texto. Amakasu escreve a Hugenberg elogiando o filme *Senhoritas em Uniforme* e os diretores Fritz Lang e Arnold Fanck. Nägeli seleciona os diretores

---

now he could understand it very well. Loneliness was an unsatisfied thirst for illusion. And so, one bit one's nails, unable to find contentment in the simple beating of one's heart...”

<sup>129</sup> No texto consultado: “an object, described for the first time at a certain moment in the novel's progress, reappears later on, but with a barely perceptible difference”.

que considera verdadeiros gênios, e se insere no grupo, composto ainda por Robert Bresson, Jean Vigo, Aleksandr Dovjenco e Yasujiro Ozu. A bordo do navio em direção aos Estados Unidos, Chaplin, Amakasu e Ida assistem diversos filmes, como *A Múmia* (Karl Freund, 1932), *A Luz Azul* (Leni Riefenstahl, 1932), *Tabu* (Murnau, 1931) e *Scarface* (Howard Hawks, 1932). Nägeli ainda lê Gustave Flaubert e Robert Walser, e Ida Ezra Pound. A incorporação desses elementos confere naturalidade para o universo criado, já que são elementos referenciais que podem ser encontrados no mundo do leitor, contrabalançam os elementos que perturbam o universo ficcional chamando atenção para sua superficialidade, e se assemelham aos primeiros romances do escritor, em que o mesmo objetivo era atingido com citações em relação à moda.

O romance estabelece relações intertextuais com princípios do teatro tradicional japonês Nō, com uma peça teatral, com diversas obras da literatura mundial, com filmes e escritos autobiográficos. Além de alusões evocadas pelo próprio texto, percebe-se um investimento do autor em utilizar mídias sociais para sugerir outros intertextos, o que leva à investigação do romance em relação a seus paratextos. Quando levados em consideração, *Die Toten* parece incorporar reações a paratextos de outros romances do autor, como *Imperium*, transformando-os em paratextos também seus.

### 3.4 REAÇÃO À CRÍTICA LITERÁRIA

O romance incorpora elementos que parecem reagir a afirmações de jornalistas sobre o autor e seus romances anteriores e procuram antever a recepção do próprio romance em questão. É possível estabelecer relações principalmente com *Imperium*, mais especificamente, com as acusações feitas por Georg Diez na revista *Der Spiegel*. Nessa ocasião, três dias antes do lançamento do livro, o jornalista publicou uma resenha na qual acusa Kracht de permear seus romances com pensamentos direitistas. Para Diez, o autor tem importância no campo literário porque as pessoas leem seus livros e mudam o modo como enxergam o mundo, mas isso não o tornaria uma boa pessoa. Ao revisar romances anteriores, o jornalista afirma encontrar opiniões misantrópicas e personagens com desejos de aniquilação e redenção, o que deixaria transparecer os pensamentos antidemocráticos do autor. Em relação a *Imperium*, Diez afirma que o romance está repleto de pensamentos racistas e que prevalece o esteticismo. Por fim, o jornalista recorre à correspondência entre Kracht e o artista americano David Woodard, na qual poderiam ser encontrados “pensamentos satanistas, antissemitas e de extrema-direita”<sup>130</sup> (DIEZ, 2012, não

<sup>130</sup> No texto consultado: “satanistische, antisemitische, rechtsradikale Gedanken“.

paginado). Diez conclui em seu artigo que o objetivo do autor é disseminar “pensamentos antimodernos, antidemocráticos e totalitários”<sup>131</sup> (DIEZ, 2012, não paginado). Em nenhum momento o escritor comentou o ocorrido publicamente, apesar de ter cancelado sessões de leitura na Alemanha. É em seu romance *Die Toten*, entretanto, que seu posicionamento se encontra.

Nägeli encontra Hugenberg no teatro de variedades, e, algum tempo depois, aparecem Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, que, embriagado, cumprimenta Hugenberg, Rühmann e Hanfstaengl e avisa que Walter Benjamin e Ernst Bloch haviam lhes enviado um grande e caloroso abraço. Após Kracauer entregar os cumprimentos, há um comentário entre parênteses que avisa o leitor de que “a ironia vaporiza sem ser ouvida”<sup>132</sup> (KRACHT 2016b, p. 114). Devido ao posicionamento político de Kracauer, Benjamin e Bloch, que se opuseram ao regime nacional-socialista e estiveram em exílio, enviar um abraço estabelece ironicamente a relação de discordância política entre os dois grupos. Ao mesmo tempo em que serve para marcar os sentimentos contrários em relação a Hugenberg e aos outros, de inimizade, a fórmula comenta a ausência de Bloch e Benjamin, revelando ainda, sua necessidade de partir em exílio em consequência da perseguição aos dissidentes pelo novo regime. Kracauer tece mais alguns comentários do tipo, e Hugenberg, “que não quer mais fingir que não entende o tom hostil”<sup>133</sup> (KRACHT 2016b, p. 114), decide dar-lhe as costas.

A passagem também pode ser vista como comentário às acusações de Diez de que Kracht seria “o porteiro do pensamento direitista”<sup>134</sup> (DIEZ, 2012, não paginado) na literatura alemã. Diez, em vez de ler a ironia e o distanciamento do autor em relação ao pensamento totalitário, que é tematizado em sua obra, decide tomar as opiniões das personagens pelas opiniões do próprio autor. Como a passagem sugere, entretanto, não porque não entendesse a ironia, mas porque decide ignorá-la.

No segundo encontro de Nägeli com Hugenberg, em seu escritório, o diretor da UFA toca a música *Ein Freund, ein guter Freund* (um amigo, um bom amigo), talvez para pressionar Nägeli a escolher quem são seus verdadeiros amigos, ou melhor, aliar-se politicamente e um dos lados, visto que Hugenberg sabe da aproximação dos críticos na noite anterior. Apesar de Rühmann e Hanfstaengl tratarem uns aos outros e entre si como “amigo” (KRACHT 2016b, p. 109, 112, 113), Kracauer e Eisner são denominados como seus “novos amigos” (KRACHT

<sup>131</sup> No texto consultado: “antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken“.

<sup>132</sup> No texto consultado: „(die Ironie verdampft ungehört“.

<sup>133</sup> No texto consultado: “der nun diesen feindlichen Ton nicht mehr überhören will“.

<sup>134</sup> No texto consultado: “der Türsteher der rechten Gedanken“.

2016b, p. 118, 129). Assim, fica o convite de Hugenberg para Nägeli de perceber a ironia de seus “novos amigos”, já que a letra da música enfatiza que um verdadeiro amigo se faz presente mesmo quando o mundo desaba, e Bloch, Benjamin, Kracauer e Eisner deixaram a Alemanha. Apesar da ambiguidade em relação aos intelectuais de esquerda, o posicionamento de discordância em relação à direita é muito claro.

Após o encontro com Nägeli, Hugenberg berra com sua secretária e avisa que se recusa a enviar um alemão para “esses perversos no Japão”<sup>135</sup> (KRACHT 2016b, p. 133), rememora a filmagem do *seppuku* que Amakasu havia lhe mandado e sorri “como o porco nojento que é”<sup>136</sup> (KRACHT 2016b, p. 133). A adjetivação de Hugenberg como um “porco nojento” beira a condescendência, já que o próprio leitor é capaz de chegar à conclusão de que Hugenberg não é uma figura simpática. O excesso de clareza, pouco típico de Kracht, também responde às acusações de Diez de maneira irônica, como se sugerisse que, agora que ele explicou tudo com todas as palavras, como quando se explica algo a uma criança, não restam dúvidas sobre seu posicionamento.

Outro exemplo sobre a clareza ou condescendência em avaliar o posicionamento de uma personagem está no modo como o narrador introduz a fala do motorista de táxi que Nägeli, Kracauer e Eisner tomam, que “diz algo muito feio”<sup>137</sup> (KRACHT, 2016b, p. 117). O motorista então acusa os judeus de serem culpados pela situação caótica e miserável do país e defende que eles deveriam ser enviados para Timbuktu ou para uma floresta tropical, onde seria o seu lugar. A palavra que o motorista utiliza para situação caótica, *Schlamassel*, é oriunda do iídiche, uma língua germânica com influência do hebraico falada por judeus (DEUTSCHES, 2019, não paginado). Enviá-los para Timbuktu ou para uma floresta tropical é mais a expressão do desejo de enviá-los para longe do que para o local de sua origem, ainda assim, a passagem adquire certo senso de humor, já que Timbuktu possui a primeira universidade do mundo e sua religião dominante sempre foi o islamismo, e também florestas tropicais não têm nenhuma relação com o povo judaico, o que sugere a falta de conhecimento do taxista.

A afirmação do taxista leva Kracauer a atacá-lo com os dedos nos olhos, o que causa um acidente. Os três fogem juntos e os críticos, que acreditam ter encontrado em Nägeli a pessoa certa (KRACHT 2016b, p. 120), convencem Nägeli de usar seu filme para denunciar o fascismo. Nägeli adota a ideia de fazer um filme de suspense, mas não parece absorver as sugestões políticas. Ao passo em que todos à sua volta se polarizam politicamente, o interesse

<sup>135</sup> No texto consultado: „diese[] Perversen nach Japan”.

<sup>136</sup> No texto consultado: “wie der garstige Schwein, das er ist”.

<sup>137</sup> No texto consultado: „sagt [...] etwas sehr Hässliches”.

de Nägeli continua sendo pela arte em si mesma, e ao passo que as diferenças políticas justificam atos de violência dos dois lados, Nägeli é o único que jamais responde violentamente. Assim, não é porque Kracht utiliza o romance para comentar as acusações feitas e deixa claro o distanciamento do narrador em relação ao nacional-socialismo que o romance simplifica a situação política para o dualismo entre bem e mal.

Quando Kracauer e Eisner fogem da Alemanha, uma frase, um tanto deslocada, parece comentar acontecimentos extraliterários. Lê-se, então, que “quem nunca deixou sua pátria com pesar e temor não sabe como aqueles que o fazem se sentem e o quanto lhes dói, nunca”<sup>138</sup> (KRACHT 2016b, p. 135). A frase parece comentar as ondas migratórias crescentes do Oriente Médio, cujos números aumentaram significativamente a partir de 2011, quando a Síria entrou em guerra civil. Desde então, milhões de pessoas passaram a abandonar seus países de origem à procura de um lugar seguro para viver, e milhares perderam suas vidas ou foram dados como desaparecidos (mais de 17.000 entre 2014 e 2018, de acordo com o Portal Operacional de Refugiados<sup>139</sup>). Para Eisner e Kracauer, em contrapartida, apenas os passaportes são requeridos para cruzar a fronteira para a França, enquanto “outros passageiros são bruscamente transportados para um contêiner de madeira”<sup>140</sup> (KRACHT 2016b, p. 135).

Há passagens no texto, portanto, que comentam a recepção de sua obra anterior na mídia, mas também há passagens que preveem a recepção do próprio romance *Die Toten*. O objetivo de Nägeli é fazer um filme que seja recebido pelo público como “deslocado”, “artificial” e “afetado” (*deplaziert, artifizuell e maniert*, KRACHT 2016b, p. 154). Ainda assim, quando retorna à Suíça, oferecem-lhe uma vaga de professor convidado em Berna, uma medalha de bronze na Suíça francesa, e ele é convidado a conferir um ciclo de palestras no Instituto Federal de Tecnologia de Zurique (KRACHT 2016b, p. 205). De fato, o escritor Christian Kracht ganhou um prêmio literário em Berna em 2012, foi-lhe oferecida uma vaga de professor convidado na mesma cidade (RINIKER, 2018, p. 82), e ele oferece um ciclo de palestras em Frankfurt, não em Zurique. Confirmando as predições do próprio romance, o texto é tachado de afetado (*maniert*) por Sabine Vogel (*Frankfurter Rundschau*, 07 set. 2016), para quem o livro não passa de “besteira desagradável e completamente desnecessária”<sup>141</sup> (VOGEL, 2016, não paginado). Martin Ebel, crítico do jornal *Tagesanzeiger* (09 set. 2016),

<sup>138</sup> No texto consultado: “Wer noch nie seine Heimat im Gram und Furcht verlassen, der kann nicht wissen, wie sie sich fühlen und wie leid es ihnen tut, niemals“.

<sup>139</sup> Disponível em: < <https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

<sup>140</sup> No texto consultado: “andere Fahrgäste brüsk in einen neben den Gleisen gelegenen Holzverschlag beordert werden“.

<sup>141</sup> No texto consultado: “ärgerlicher und total überflüssiger Stuss“.

também escreveu uma resenha negativa, afirmando que a intenção de Kracht era estabelecer uma relação entre técnica, cultura, tradição e violência, e que falar sobre duas nações extremamente modernas, mas calcadas em suas tradições, como a Alemanha e o Japão, que desenvolvem regimes fascistas, é um material bastante interessante, mas que Kracht não obteve sucesso em fazê-lo por causa de seu “enredo extravagante e sua linguagem extremamente afetada”<sup>142</sup> (EBEL, 2016, não paginado).

Os comentários que o livro incorpora sobre sua recepção jornalística servem como resposta aos críticos do autor que não enxergam o distanciamento irônico que Kracht estabelece com suas personagens, mesmo, ou até, principalmente, quando estabelece semelhanças entre elas e sua figura autoral. Assim, os comentários servem para os críticos que consideraram Kracht ingênuo o suficiente para escrever sobre si mesmo em *Faserland*, por exemplo, para Diez e suas acusações em relação a *Imperium*, e, até mesmo, para os próprios críticos de *Die Toten* que criticam o livro por causa de sua linguagem artificial, executando com exatidão a predição feita pelo próprio livro sobre sua recepção, uma vez que se assuma que as predições feitas por Nägeli para a recepção de seu filme sejam válidas também para o romance.

Analisando apenas elementos intratextuais percebe-se que palavras, frases e episódios fazem referências a outras palavras, frases e episódios análogos no romance, e uma cena do romance em que há o reflexo infinito de dois espelhos sugere que se possa tratar essas correlações como formas de reflexão. A nível intertextual, pode-se ver as diversas alusões, citações e referências a outras obras também como seus reflexos no romance, e, tomando paratextos jornalísticos como referência, vê-se que o romance parece reagir a esses textos, incorporando seu reflexo. Ao mudar o ponto de vista e focar no autor em relação ao romance, espera-se mostrar que, inversamente, também o autor, em suas falas públicas ou através de mídias sociais, faz referências ao seu romance, que por sua vez podem ser vistas como reflexos. Por isso, ainda que o capítulo seguinte saliente as encenações autorais, o romance continua sendo revisitado. Espera-se que esse procedimento possa melhor explicar e ilustrar o que se entende pela comunicação circular estabelecida entre texto e autor.

---

<sup>142</sup> No texto consultado: “eine[] hanebücherne[] Handlung und eine[] extrem manierierte[] Sprache“.

#### 4 ENCENAÇÃO AUTURAL

Este capítulo se propõe a estudar as aparições públicas do autor para analisar as estratégias que Christian Kracht utiliza a fim de chamar atenção para si e para sua obra no campo literário. O autor, apesar de conceder poucas entrevistas, e utilizar moderadamente outras formas de aparecer em público (como eventos e mídias sociais), é uma figura marcante do campo literário em língua alemã. Em entrevistas, Kracht também estabelece relações entre sua figura autoral e suas personagens. Há, entretanto, peculiaridades no modo como o autor entrou em cena após a publicação de *Die Toten*, que merecem ser analisadas.

*Die Toten* é um romance autorreferencial que perturba a ilusão da narrativa e estabelece um paralelo entre sua personagem principal, o diretor Nägeli, e seu autor, o escritor Christian Kracht, já que ambos são autores de uma obra intitulada *Os Mortos*. Não é, todavia, a primeira vez que o autor estabelece relações entre si próprio e suas personagens. Quando publicou *Faserland*, foi acusado em críticas jornalísticas de ser arrogante e mal-criado (HÜETLIN, 1995, não paginado), adjetivos que poderiam ser dirigidos antes ao seu narrador autodiegético, que possuía a mesma idade e o mesmo poder aquisitivo do autor. Quando publicou *Ich werde hier sein...*, Kracht afirmou em entrevista que pretendia entrar para a política na Argentina e reconquistar as Ilhas Malvinas (DRUCKFRISCH, 2009), em alusão aos acontecimentos no livro. E, após a publicação de *Imperium*, foi divulgada uma foto sua como Engelhardt, o protagonista. A foto, feita por sua esposa, a diretora Frauke Finsterwalder, mostra seu rosto com barba e cabelos compridos e bagunçados, e a edição, que acentua as sombras, deixando os traços do rosto mais marcados e as bochechas sombreadas, causam a impressão de que o autor esteja mais magro, queimado pelo sol e envelhecido, como pode ser visto a seguir:

Figura 1 - Christian Kracht como Engelhardt



Fonte: Frauke Finsterwalder apud *Der Spiegel*

A foto foi utilizada em resenhas jornalísticas sobre *Die Toten* (BAYER, 2016; HOEM, 2017; MÉTRAILLER, 2017; WITTROCK, 2018; PERREAU, 2018; MAFFLI, 2018) sugerindo uma relação entre os dois romances; para divulgação da palestras em Frankfurt; e foi editada por Håkan Liljemärker, designer gráfico responsável por inúmeras capas dos livros de Kracht, para compor a capa da edição sobre Kracht da revista literária TEXT + KRITIK (KLEINSCHMIDT, 2017).

O que se percebe, ao longo da carreira de Kracht, é o aumento em número e variedade de elementos paratextuais que o autor utiliza para estabelecer relações entre sua figura autoral e seu romance mais recente. Se, em *Faserland*, o autor utiliza a imagem pública que ele já cultivava como jornalista, em *Ich werde hier sein...*, ele acrescenta o formato entrevista, e, em *Imperium*, uma foto. Em *Die Toten*, Kracht insere no romance elementos que aproximam Nägeli de si próprio e os complementa com elementos paratextuais em entrevistas, fotos e mídias sociais. Conforme aponta Riniker, „em leituras do livro, Kracht substituiu por vezes *fi-di-bus* por *ve-ri-tas*“<sup>143</sup> (2018, p. 88), dando continuidade fora da obra à defeituosidade do texto.

O romance, ainda, sugere fortemente sua presença como autor, tanto por comentários do narrador entre parênteses, quanto pelo discurso indireto utilizado para relatar as falas das personagens, ou, ainda em relação ao narrador, através de comentários em que não se pode determinar se provêm do narrador ou de uma personagem. A materialização de um lápis violeta também sugere sua presença, ou antes, seu poder absoluto em relação ao universo e às personagens criados, que se manifesta conforme o uso do lápis de oito lados, assim como o *h* é a oitava letra do alfabeto. Assim, a Nägeli é concedido o poder de amaldiçoar Ida e Amakasu, ainda que nunca fique sabendo que sua maldição funcionou. E o diretor, que cheira a tinta de caneta (KRACHT 2016b, p. 164) não consegue descobrir o mistério por trás do lápis, porque Kracht não lhe permite.

Além de serem ambos artistas e autores de *Die Toten*, Kracht e Nägeli compartilham ainda outras características. Ambos provêm de Berna, na Suíça, e possuem as mesmas características físicas:

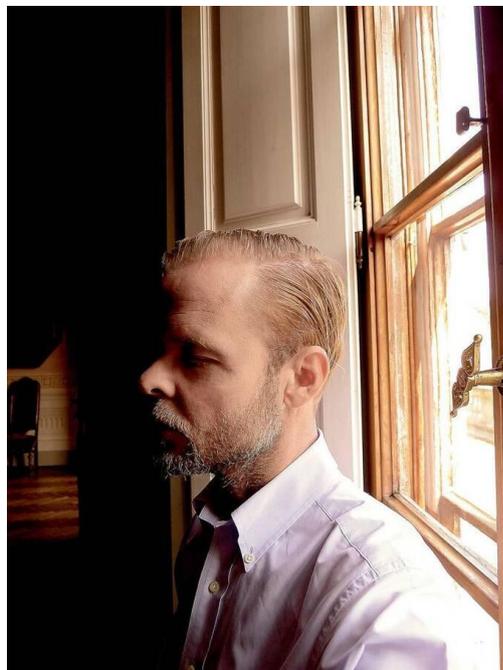
De suas sobrancelhas loiras, suaves, mas ainda assim um tanto graves, surgia um nariz suíço arrebicado; ele era sensível e alerta, carregava seus nervos na superfície da pele, por assim dizer, portanto enrubescia facilmente; nutria um ceticismo saudável contra visões de mundo inflexíveis; [...] vestia ternos de lã inglesa marrom-escuros, discretamente estampados, cujas calças um tanto curtas demais terminavam com bainhas; ele fumava cigarros, por vezes charutos [...]. Nägeli possuía cabelos loiro-claros que lhe cresciam sobre a testa e atrás da cabeça; ele havia começado a pentear lateralmente uma longa

<sup>143</sup> No texto consultado: “Bei Lesungen aus dem Roman wurde “Fi-di-bus“ von Kracht teilweise durch “ve-ri-tas“ ersetzt“.

madeixa da t mpora por sobre a cabeça para disfarçar a calvície<sup>144</sup> (KRACHT 2016, p. 16-7)

Essas características se deixam provar por inúmeras fotos do autor que podem ser encontradas facilmente na internet. Ainda assim, a foto da contracapa do livro mostra o autor em frente a uma janela dentro de uma mansão, de costas para a luz, de modo que apenas metade de seu rosto pode ser visto. Os seus cabelos possuem o mesmo penteado descrito como sendo o de N geli no livro, e tanto as entradas na testa quanto a divisão do cabelo denotam sinais de calvície. A mansão faz referência ao local onde Ida, Amakasu e N geli se estabelecem para as filmagens no Japão:

Figura 2 - Foto do autor na contracapa de *Die Toten*



Fonte: Frauke Finsterwalder apud *Der Tagesspiegel*

A outra metade do rosto de Kracht, imersa em sombras, pode ser vista, por um lado, como a continua o do jogo do autor de não se mostrar inteiramente, já que não   a primeira vez que o escritor aparece apenas parcialmente em uma foto, ou, ainda, como seu lado mais

<sup>144</sup> No texto consultado: “blonde, weiche, aber nicht unstrengere Augenbrauen gaben eine spitze schweizerische Nase frei; er war feinf hlig und wachsam, er trug sein Nervenkost m sozusagen au erhalb der Haut, folglich err tete er schnell; ihm war eine gesunde Skepsis gegenüber festgef gten Weltbildern zu eigen; über seinem schwachen Kinn lagen die weichen Lippen eines schmollenden Kindes; er trug englische, fast unsichtbar gemusterte, dunkelbraune Wollanz ge, deren etwas zu kurze Hosenbeine unten mit einem Umschlag versehen waren; er rauchte Zigaretten, manchmal Pfeife [...]. N geli gingen die hellblonden Haare aus, sowohl über der Stirn als auch am Hinterkopf; er hatte begonnen, sich eine langgewachsene Str hne von der Schl fe her seitw rts  ber die so verleugnete Glatze her ber zu k mmen“.

sombrio, sugerido pelo autor em entrevistas como sendo Amakasu. As semelhanças entre o autor e Amakasu, no entanto, são apenas estabelecidas em paratextos. No romance, os paralelos são estabelecidos apenas com Nägeli, que é contraposto a Amakasu: um apresentando tendências mais masoquistas, o outro mais sadistas, ainda que ambos sejam unidos pelas experiências traumáticas de infância e pelo objetivo de fazer um filme. Além das relações que o autor estabelece entre sua figura pública e suas personagens, há outras estratégias que o autor utiliza para causar impacto no campo literário, como o processo de lançamento do romance, que será analisado na seção seguinte. Em seguida, será abordado o evento em que Kracht foi agraciado com o prêmio suíço de literatura, e, então, o ciclo de palestras que o autor concedeu em Frankfurt em 2018. Em cada uma dessas seções será, ainda, analisada uma das três entrevistas que o autor concedeu desde o lançamento do romance. A seção que encerra o trabalho analisa a presença do autor na internet, analisando sua presença no Facebook e no Instagram, sua página pessoal, e não apenas suas páginas na enciclopédia online Wikipédia, mas também possíveis inserções do autor em artigos.

#### 4.1 PUBLICAÇÃO DO LIVRO E DUAS ENTREVISTAS

Três dias antes da publicação do romance *Imperium*, em 2012, Georg Diez, jornalista da revista *Der Spiegel*, publicou uma resenha intitulada *O Método Kracht*<sup>145</sup>, na qual acusa o autor de escrever um livro impregnado de racismo. Diez se refere a outros textos do autor, e os utiliza para defender a tese de que “o terror, o totalitarismo, e o desprezo pela existência humana se tornam cada vez mais o ‘campo de experimentação’ de seus textos” (KORFMANN, 2014, p. 85). Também a correspondência entre o escritor e o artista americano David Woodard serve como prova de que Kracht seria o “porteiro do pensamento da direita, [...] do pensamento antimoderno, antidemocrático e totalitário” (DIEZ, 2012 apud KORFMANN, 2014, p. 85). A resenha causa furor na imprensa, jornalistas defendem o escritor, escritores – como Elfriede Jelinek, Daniel Kehlmann e Uwe Timm –, assinam um abaixo-assinado em prol da liberdade de expressão, e Kracht cancela suas sessões de leitura na Alemanha. Como consequência, tal acontecimento aumenta a projeção midiática do livro e do autor, colaborando para despertar o interesse por sua obra e pessoa.

A publicação de *Die Toten*, quatro anos mais tarde, foi bem diferente, mas também provocou controvérsia na imprensa. A data prevista para lançamento era 08 de setembro de

---

<sup>145</sup> No texto consultado: „Die Methode Kracht”.

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

No dia seguinte, 02 de setembro de 2016, Jürgen Kaube critica, no jornal *Frankfurter Allgemeine*, tanto Scheck quanto *Die Zeit*. Afirma que a editora do romance haveria enviado cópias para os jornais, mas pedido para que assinassem um termo que não consentia publicação de resenhas até determinada data e que, antes do fim desse prazo, Scheck haveria realizado tal entrevista porque ele e Kracht eram amigos. O comportamento de Scheck, segue Kaube, divergia da postura de um bom crítico literário, pois denotava sua intenção de promover a venda do romance, visto que se contentara com as respostas paradoxais do autor e havia sido elogioso demais com o romance ao afirmar que ele seria revolucionário, do mesmo modo como o filme sonoro havia revolucionado o cinema. Em relação à entrevista concedida ao *Die Zeit*, Kaube acusa o jornal de descrever uma conversa com o autor que negligenciaria a obra – ou seja, acusa Ijoma Mangold, o entrevistador, de não ter entrevistado o escritor sobre a obra, mas simplesmente conversado amenidades com ele. O fato de considerar supérfluas informações como detalhes sobre a aparência do autor deixa claro que Kaube não estabelece uma relação entre a encenação do autor e a da obra. Apesar de ter assinado o termo que não permitia a publicação de resenhas até a data de publicação do livro (conforme informa Gerrit Bartels em um texto para o *Der Tagesspiegel* em 10 de setembro de 2016), a *FAZ* publica sua resenha sobre o livro em 03 de setembro de 2016, que, com exceção da legenda de uma foto do autor (“Christian Kracht por vezes também gosta de usar a gravata solta, conforme informações atuais da crítica literária”<sup>146</sup>, WIELE, 2016), não faz menção alguma ao “escândalo”.

A tréplica aconteceu no dia anterior ao de lançamento do livro, 07 de setembro de 2016, no programa *Kulturzeit*, da emissora *3sat*. Scheck nega que seja amigo de Kracht e insinua que o motivo da irritação de Kaube estivesse antes atrelado ao fato de não ter conseguido uma entrevista com o suíço. Além do mais, segue o crítico, a entrevista-conversa com o autor de um livro (*Porträt*) – isto é, o tipo de conversa que Mangold teria tido com o autor – já teria se

---

<sup>146</sup> No texto consultado: ““Christian Kracht trägt die Krawatte auch gern mal locker, wie die Literaturkritik neuerdings informiert“.

estabelecido na mídia como forma possível de crítica literária, e que Kracht não desse respostas satisfatórias sobre suas perguntas não constituiria um fenômeno novo, pois além de esta ser uma marca do escritor, ele não figura entre os únicos a proceder de tal modo.

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

Johannes Franzen, resumindo o texto de Kaube, toca em um ponto importante: “Para obter acesso aos exemplares exclusivamente destinados a resenhas, algumas mídias teriam se submetido ao jogo de encenações autorais de modo demasiadamente subalterno” (FRANZEN, 2017, p. 90). Se o fazem de modo subalterno ou não, não é de nosso interesse investigar, mas, de fato, o procedimento da editora e do autor de *Die Toten* desestabiliza sua relação com a crítica jornalística, que é comumente vista como detentora do poder de condenar ou alavancar o sucesso de um título. A pequena alteração no procedimento de mandar as cópias dos romances para os jornais para que escrevessem resenhas desestabiliza a organização hierárquica entre agentes do campo literário, e tal procedimento pode ser visto como resposta ao escândalo após o lançamento de *Imperium*, provocado pelo artigo de Georg Diez. O ocorrido ainda contribui para o jogo de “desaparecimento onipresente” do autor, conforme as palavras de Eckhard Schumacher (2013), já que a participação modesta do autor, que em uma das entrevistas nem ao menos toma a palavra diretamente, gera discussões em diversos veículos de imprensa alemã, mantendo o autor presente como tema e não como participante.

Na abertura do programa *Druckfrisch* sobre *Die Toten* (DRUCKFRISCH, 2016) se pode observar que o entrevistador não apenas respeita as encenações de Kracht, como defende mais tarde em sua tréplica, mas também participa ativamente dos jogos encenatórios. A entrevista acontece em Los Angeles, conforme informa o programa, local de residência do autor e suicídio da personagem Ida. Placas de aviso sobre o uso de câmeras de seguranças aparecem na tela, em alusão às câmeras do romance, e um *cameraman* filma outro preparando sua câmera para os entrevistados, em referência à estrutura em abismo do romance. Scheck e Kracht também aparecem “atrás dos bastidores”, ensaiando seu posicionamento em frente às câmeras, chamando atenção ao caráter encenatório do formato entrevista. Como é recorrente no romance,

Kracht, em um movimento exagerado, ajeita o punho de sua camiseta, e então a entrevista começa.

Kracht aparece vestido conforme a descrição de Nägeli no romance: terno de mesma cor, bainhas nas calças, mesmo penteado, e, ainda que não use os óculos descritos no romance, os traz no bolso da lapela:

Figura 3 - Kracht em entrevista com Denis Scheck aos 0min 50seg



Fonte: Canal da ARD no YouTube

Diante de tais semelhanças – reforçadas pelo caráter autorreferencial do próprio enredo e pela foto do autor na contracapa do livro, na qual Kracht aparece em uma mansão, local onde Nägeli se estabelece para as filmagens junto com Ida e Amakasu –, o crítico inicia a entrevista questionando a possibilidade de se interpretar Nägeli como a expressão de sentimentos próprios de Kracht, ao que o autor responde prontamente que não. Quando perguntado sobre a estrutura do romance, Kracht explica corretamente as partes do teatro Nō, mas inverte o nome das duas primeiras partes – *jo* e *ha* –, do mesmo modo como Nägeli inverte elementos da citação de Flaubert. Após apresentar os nomes das partes como *ha-jo-kyu*, Kracht acrescenta “espero estar pronunciando corretamente”<sup>147</sup> (CHRISTIAN, 2016, 2min 36 seg) e pigarreia, para seguir com a explicação, durante a qual repete apenas o nome *kyu* em seu lugar correto.

<sup>147</sup> Transcrição do áudio original: „Ich hoffe, ich spreche es richtig aus“.

Scheck chama atenção para a cena em que o oficial japonês comete seppuku enquanto é filmado:

DENIS SCHECK: [...] O senhor incorpora à cena uma reflexão, quer dizer, a de que alguém que filma algo do tipo assume uma certa responsabilidade pelo ato de violência. Eu me pergunto, que tipo de responsabilidade tem o escritor que descreve tal cena?

CHRISTIAN KRACHT: Eu acho que apenas o espectador possui essa responsabilidade. [hesita] Que ele não deve assistir algo do tipo, para que isso não se espalhe – apenas o leitor carrega essa responsabilidade, de que ele não deveria ler isso, pelo menos essas partes.<sup>148</sup> (DRUCKFRISCH, 2016, 1min 43seg-2min 19 seg)

Kracht se nega a interpretar sua própria obra e se exime de uma resposta satisfatória. De modo irônico, ignora a impossibilidade de que os leitores possam saber do que se trata a cena até que a leiam, de modo que, obviamente, não poderiam evitá-la. O contentamento de Scheck com tal resposta, obviamente paradoxal, é criticado por Jürgen Kaube (2016). No entanto, tal tipo de procedimento não é a exceção quando se trata do escritor suíço, mas a regra, o que o próprio Scheck reconhece na tréplica no programa *Kulturzeit*.

O entrevistador pergunta se é lícito transformar Charlie Chaplin em um assassino no romance. O escritor defende que no caso de Chaplin isso é possível, que possui um pouco de amor e um pouco de ódio por ele, e passa a explicar a recepção de Chaplin no Japão no início da década de 1930, para, em seguida, detalhar a tentativa de homicídio que sofreu no país, e, ao final de sua fala, questionado mais uma vez por Scheck, chegar à conclusão de que não o odeia.

Scheck traz à tona o fato de Kracht ser casado com uma diretora de cinema e de ter trabalhado em conjunto no enredo de *Finsterworld*, para perguntar que relações Kracht vê entre cinema e literatura. Contradizendo a afirmação que fizera a Scheck na entrevista anterior (DRUCKFRISCH, 2012), em que afirma que sempre quisera ser pintor – estabelecendo, na época, semelhanças entre sua figura autoral, seu protagonista em *Imperium* e Adolf Hitler – Kracht relata dessa vez que sempre quisera ser diretor de cinema, ao passo que sua esposa sempre quisera ser escritora, reproduzindo o motivo das reflexões em *Die Toten*. Scheck encerra a entrevista recomendando fortemente a leitura do romance, e usando a mesma expressão bélica para falar dele que a crítica Lotte Eisner utiliza para denominar o filme de Nägeli no romance: “uma obra-prima fulminante”<sup>149</sup> (KRACHT 2016b, p. 114).

<sup>148</sup> Transcrição do áudio original: “DENIS SCHECK: Und sie schließen daran [an die Szene] eine Überlegung an, nämlich, dass jemand, der einen solchen Film herstellt, eine Mitverantwortung an der Gewalttat auf sich lädt. Ich frage mich, was für eine Verantwortung hat denn der Schriftsteller, der so eine Szene beschreibt? CHRISTIAN KRACHT: Ich glaube, die Verantwortung hat nur der Betrachter [zögert]. Dass man so etwas eben nicht ansehen darf, so es dann vervielfältigt wird, und die Verantwortung hat eigentlich dann der Leser, dass er das eigentlich nicht lesen sollte, zumindest diese Teile“.

<sup>149</sup> No texto consultado: “ein fulminantes Meisterwerk“.

As respostas de Kracht durante a entrevista, de modo geral, são evasivas, contraditórias ou ambíguas. Por vezes, ele contradiz afirmações de entrevistas anteriores, algo que recém afirmou ou faz declarações absurdas em si próprias. Ele não fornece informações pessoais e fala muito pouco sobre o enredo do livro em si. A maior parte das informações advém de Scheck, ao passo que Kracht as complementa, ou comenta um episódio histórico relacionado ao romance. Na primeira entrevista que concede, ao jornal *Der Tagesspiegel*, em 2000, Kracht afirma que conversar sobre “conteúdos” sempre leva a equívocos, assim o que resta a fazer é falar para se entreter: “simular, esconder, falar besteira, tudo isso são mecanismos que ainda funcionam bem” (KRACHT, 2000, não paginado). Ainda que tenha mudado aspectos de suas aparições midiáticas e que tenha se afastado da literatura pop e dos autores que fizeram *Tristesse Royale* com ele, sua encenação ambígua parece ser uma marca constante.

O texto de Ijoma Mangold, chefe de redação do jornal *Die Zeit* e autor do artigo criticado por Kaube (2016), não possui o formato convencional de uma entrevista. O autor utiliza discurso indireto para relatar o que Kracht haveria lhe dito em inúmeras passagens, já, em outras, insere citações diretas do escritor. O texto é marcadamente de autoria de Mangold, sem que este procure se colocar na posição de mediador entre escritor e público, como por vezes o formato de texto entrevista ambiciona. O próprio texto não se denomina “entrevista”, mas “encontro”. Assim como por vezes é difícil reconhecer no romance *Die Toten* se uma opinião é do narrador ou de uma personagem, no texto de Mangold por vezes é difícil separar suas afirmações das de Kracht. Assim como Scheck, o jornalista também participa de jogos encenatórios. Não só escolhe um formato de texto ambíguo para relatar seu encontro com o autor suíço, como se atém a detalhes criticados como supérfluos desde *Faserland*, como as vestimentas de Kracht e o que o autor pede para comer.

Kracht conta mais uma vez – como já fizera em entrevista para a *Druckfrisch* (DRUCKFRISCH, 2009) ou para a *LeseZeichen* (CHRISTIAN, 2015) em entrevistas anteriores – a anedota sobre os túneis existentes nos Alpes Suíços, que deveriam servir de abrigo para a população no caso de um ataque militar. Se tal anedota não é nova, a postura que Kracht parece assumir é. Mangold relata que o termo “metafísica” é recorrente durante a conversa, e que o autor afirma que “literatura sem uma dimensão metafísica [...] não lhe interessa”<sup>150</sup> (MANGOLD 2016, não paginado). Desse modo, os autores do pós-guerra que consegue “suportar” seriam Sebald, Handke, Ransmayr, Clemens Setz e Celan. De Heinrich Böll, *Irishes Tagebuch* lhe parece de valia em virtude de sua busca pelo catolicismo (KRACHT apud

---

<sup>150</sup> No texto consultado: “Literatur ohne metaphysische Dimension, sagt Kracht, interessiere ihn nicht“.

MANGOLD, 2016, não paginado). Relata ter visitado a Basílica de São Miniato al Monte com frequência quando morava em Florença: “Quando os monges entoam seus cantos, vestem os mesmos trajes brancos dos monges beneditinos, que nos afrescos da igreja lutam contra o demônio que quer impedir a construção da basílica. [...] Essa é a igreja católica!”<sup>151</sup> (KRACHT apud MANGOLD 2016). Afirma sentir-se uma pessoa melhor após deixar uma igreja, e conta que os afrescos de San Miniato nasceram em um tempo em que “os horrores da Renascença’ ainda não haviam trazido o indivíduo e a personalidade do artista para o centro da perspectiva. ‘Mas’, interrompe a si próprio, ‘o que isso tem a ver com meu romance?’”<sup>152</sup> (MANGOLD, 2016, não paginado). Mais adiante desenvolve tal linha de pensamento em mais detalhe: “O trabalho manual também é o Japão. O transvio é a arte, o caminho certo é o trabalho manual. Aquilo que é talhado anonimamente é o ideal. A figura de Cristo, criada apenas para a celebração de Deus. O indivíduo – *forget about him*”<sup>153</sup> (KRACHT apud MANGOLD, 2016, não paginado).

Esse súbito interesse pela transcendência literária e por motivos religiosos reflete o modo como Nägeli se relaciona com o cinema, e a pergunta do autor sobre a relação entre suas conjecturas e seu romance soa como um convite à investigação. Para Nägeli, só há cinco gênios do cinema – ele incluso – que conseguem, através de sua obra, mostrar a presença de Deus (KRACHT, 2016b, p. 39). Por outro lado, para Amakasu, o filme *Die Windmühle*, de Nägeli, é uma tentativa de definir o transcendental (KRACHT, 2016b, p. 25), e também em sua carta a Hugenberg, o oficial japonês escreve que os filmes japoneses ficam aquém em técnica (KRACHT, 2016b, p. 30), mas utiliza a mesma palavra que Kracht utiliza na entrevista para falar de trabalho manual, *Handwerk*, que por sua vez, repete a palavra “mão”. Através de sua entrevista, Kracht parece não só aproximar duas personagens que são contrapostas no romance, mas também utiliza sua figura autoral para encenar a ambas. Como o texto de Mangold é anterior à publicação do romance, apenas uma leitura retrospectiva elucida esses aspectos, que ficam ainda mais claros frente a uma entrevista posterior, na qual afirma ter utilizado experiências pessoais para narrar as experiências de Amakasu. Percebe-se, assim, que cada

---

<sup>151</sup> No texto consultado: “Wenn die Mönche ihre Gesänge anstimmen, dann tragen sie dieselben weißen Gewänder wie die Benediktiner-Mönche auf den Fresken der Kirche, die mit dem Teufel kämpfen, der den Bau der Kirche verhindern will [...]. Das ist die katholische Kirche!”.

<sup>152</sup> No texto consultado: “die Schrecken der Renaissance” noch nicht die Zentralperspektive, das Individuum und die Künstlerpersönlichkeit hervorgebracht hätten. “Aber”, unterbricht er sich, “was hat das mit meinem Roman zu tun?”.

<sup>153</sup> No texto consultado: “Das Handwerkliche ist auch das Japanische. Der Irrweg ist die Kunst, der richtige Weg ist das Handwerk. Das anonym Geschnitzte ist das Ideal. Die Christus-Figur, allein hergestellt zum Ruhme Gottes. Der Einzelne – *forget about him*”.

nova entrada em cena do autor pode alterar a interpretação não só de sua obra, mas também de performances e paratextos anteriores e do modo como encenações textuais e autorais se relacionam.

#### 4.2 PRÊMIO SUÍÇO DE LITERATURA E ENTREVISTA

No dia 13 de novembro de 2016, Kracht recebeu o prêmio suíço de literatura (*Schweizer Literaturpreis*) pelo romance *Die Toten*, tendo sido escolhido dentre os nominados Sacha Batthyany (*Und was hat das mit mir zu tun?*), Christoph Höhtker (*Alles sehen*), Charles Lewinsky (*Andersen*) e Michelle Steinbeck (*Mein Vater war ein Mann an Land und im Wasser ein Walfisch*) e agraciado com 30.000 francos suíços. A justificativa do júri baseou-se em sua linguagem e relação com o presente e foi lida pelo presidente da *Literaturhaus Basel*, Hans Georg Signer:

O júri baseia sua decisão na seguinte justificativa: O júri vê o livro como uma homenagem à era do cinema mudo. Sua linguagem também é fílmica e possui grande sensibilidade para perspectivas, detalhes e contrastes. O olho-câmera de Kracht foca o setor cultural em primeiro plano, mas também a ascensão do totalitarismo em segundo plano. O júri reconhece nisso a associação de refinada técnica literária com uma diagnose apurada de nosso presente.<sup>154</sup> (LIVE-ÜBERTRAGUNG, 2016).

A surpresa ocorreu quando Kracht subiu no palco, recebeu o prêmio, posou para fotos, desceu novamente do palco, e voltou para seu hotel, obrigando a organização do evento a adiar (LIVE-ÜBERTRAGUNG, 2016) sua entrevista e deixando todos os presentes perplexos por nem ao menos agradecer ao microfone. A imprensa procurou então seu editor Helge Malchow, que afirmou que ambos estavam positivamente surpresos com o prêmio e que Kracht não se pronunciou porque estava muito agitado e não conseguiu encontrar as palavras corretas no momento para agradecer (DER SIEGER, 2016).

Mais tarde, ainda no mesmo dia, Kracht concedeu uma entrevista a Esther Schneider, que foi transmitida no programa *52 beste Bücher*, da rádio da empresa de comunicação suíça SRF (*Schweizer Radio und Fernsehen*), responsável pela cobertura do evento. Schneider inicia questionando o autor sobre sua opinião em receber o prêmio. Kracht afirma estar muito contente, já que sempre se sentiu suíço e nunca entendeu direito porque costuma ser

---

<sup>154</sup> Transcrição do áudio original: “Die Jury begründet ihren Entscheid so: Die Jury würdigt das Buch als eine Hommage an die Ära des Stummfilms. Filmisch ist auch seine Sprache mit großem Gespür für Perspektiven, Details und Kontraste. Krachts Kameraauge fokussiert den vordergründigen Kulturbetrieb wie den Hintergrund des aufziehenden Totalitarismus. Die Jury erkennt darin eine gelungene Verknüpfung von großem literarischen Können mit einer hell-sichtigen Diagnose unserer Gegenwart (LIVE-ÜBERTRAGUNG, 2016)“.

considerado um autor alemão na Suíça. Ele continua sua resposta estabelecendo um paralelo com Nägeli e afirmando que é exatamente o que acontece em seu livro, já que o “herói Emil Nägeli volta para a Suíça depois de um tempo e apresenta seu filme, ganha uma medalha de bronze na Romandia, é convidado a dar algumas palestras no Instituto Federal de Tecnologia de Zurique e também fica muito contente”<sup>155</sup> (SCHNEIDER, 2018, 3min 11seg-3min 33seg.). Schneider o questiona então sobre o nome de sua figura principal. Kracht responde que é um amálgama de diferentes ideias, mas cita apenas uma. Kracht afirma que Nägeli se refere a Harald Naegeli, conhecido como o “pichador de Zurique”, um artista – como Kracht e sua personagem – condenado a nove meses de prisão por grafitar nas ruas nos anos 70, processo que gerou controvérsias nas mídias (BIANCHI, 1984, p. 7). Após afirmar que Nägeli foi demonizado em Zurique, Kracht afirma que o tema principal do seu livro é a humilhação (*Demütigung*) e a degradação (*Erniedrigung*).

Schneider pede ao autor que esclareça tal afirmação. O escritor explica que todas as figuras são humilhadas repetidamente e que esse é um tema presente em toda sua obra, mas que precisou de mais de vinte anos para poder utilizar vivências de sua própria infância e de seu tempo em um internato em um livro. Para tanto, transportou essas vivências para o Japão para ganhar certa distância. O autor afirma que não acredita que esse seja seu melhor livro, ou o seu preferido, mas que é o mais pessoal. Nessa entrevista fica clara a tentativa de aproximar a figura autoral da personagem Amakasu, uma relação que não pode ser estabelecida sem os paratextos do autor. Além disso, Kracht não havia, em nenhum de seus romances anteriores, estabelecido paralelos entre sua figura autoral e mais de uma das personagens.

Quando perguntado o que mais haveria de pessoal no livro fora suas experiências de infância, Kracht responde as reflexões do narrador, e complementa que nem sempre se sabe se são feitas pelo narrador ou pelas personagens. A resposta é ambígua à medida em que as “reflexões” podem ser tomadas como a poética que cria utilizando espelhos ou como o processo de meditação e ponderação sobre um assunto. Após algumas frases interminadas, o autor retoma o tema da humilhação, e afirma que “as fortes humilhações pelas quais uma criança passa em um mundo de adultos, e que ela não entende por que acontecem, acho que isso é por assim dizer o motor ou a máquina que move esse livro”<sup>156</sup> (SCHNEIDER, 2018, 5min 33 seg-5min 52seg).

---

<sup>155</sup> Transcrição do áudio original: “Der Held Emil Nägeli kehrt auch nach einer Weile zurück in die Schweiz und stellt dort seinen kleinen Film vor und bekommt dann eine Bronzemedaille im Welschland verliehen und darf an der ETH ein paar Vorträge halten und freut sich auch sehr“.

<sup>156</sup> Transcrição do áudio original: “Die starken Demütigungen, die man als Kind in der Erwachsenenwelt über sich ergehen lässt und auch nicht genau versteht warum das alles passiert aber das ist glaube ich sozusagen der Motor oder die Maschine die im Inneren dieses Buches wohnt“.

Kracht parece insistir nesse tema, já que, em vez de abordar de fato a pergunta feita pela entrevistadora, ele enfatiza sua resposta anterior. Retrospectivamente, após sua série de palestras em Frankfurt, tais afirmações aparecem sob uma nova luz, no entanto, durante dois anos, elas parecem antes fazer parte do programa que Kracht utiliza em entrevistas de dar respostas evasivas, pouco relevantes e ambíguas.

Schneider também pede ao autor que explique o que lhe atrai no Japão. Kracht responde que escreveu partes do livro na casa de um amigo em Kyoto, e que sua mãe costumava “deslizar” (*huschen*) pela casa de madeira à noite, em alusão ao modo como os atores de teatro Nō se movem pelo palco (arrastando os pés – *schlurfen* – e deslizando – *gleiten* –, KRACHT 2016b, p. 104), o que lhe causava certo temor. Em seguida, ele relativiza sua afirmação, dizendo que não era propriamente medo o que sentia, mas que o cheiro era igual ao das casas interioranas que conhece de sua infância nos planaltos de Berna, para onde seu pai o mandava para ajudar com pequenas tarefas, como cortar feno, exemplo dos pequenos episódios de humilhação. Também Nägeli é enviado pelo pai para o interior durante as férias, e também ele conecta o Japão e a Suíça pelo cheiro da madeira.

Sobre a época que escolhe para o romance, Kracht explica que o Japão resistiu ao advento do som no cinema, já sobre a cultura japonesa, Kracht responde que estudou cinema, assistiu muitos filmes japoneses e os filmes que mais lhe impressionaram foram aqueles durante os quais ele podia dormir por alguns segundos sem que seu entendimento do filme fosse prejudicado. Para o autor, filme, sono e sonho são coisas muito próximas, que ele tentou aproximar também em seu romance. De fato, Nägeli, na sala de cinema, se encontra em determinado momento em um estado intermediário entre a vigília e o sono que lhe traz em lembrança, ou em sonho, as férias que havia passado com Ida. Já a atriz tem uma experiência parecida após uma noite mal-dormida, na qual esse estado intermediário de consciência, em que “sonho, filme e lembrança se aproximam”<sup>157</sup> (KRACHT 2016b, p. 173), é denominado o reino dos mortos (*das Totenreich*, KRACHT 2016b, p. 173). Kracht afirma que tentou proporcionar a mesma experiência ao leitor, que pode “adormecer” durante a leitura e acordar após algumas frases sem que sua leitura seja prejudicada, já que os eventos se desenrolam lentamente.

Schneider e Kracht encerram a entrevista falando sobre a estrutura do livro ser inspirada no princípio *jo-ha-kyu*, e sobre o atentado ao ministro Inukai, no qual Chaplin também deveria ter sido morto. Kracht estabelece ainda mais relações entre sua figura autoral e sua personagem

---

<sup>157</sup> No texto consultado: “Traum, Film und Erinnerung sich gegenseitig heimsuchen“.

Nägeli, e acrescenta a esse jogo de aproximações o oficial japonês Amakasu, através da afirmação de que suas experiências no internato seriam baseadas em vivências do próprio escritor. Contudo, essa é a primeira entrevista do autor na qual, em meio às suas práticas costumeiras, ele parece oferecer respostas sinceras e pessoais, desprovidas de ironia. Parece inesperado em um primeiro momento, principalmente porque o autor sempre refletiu sobre questões de autenticidade em sua obra, e também seu trabalho jornalístico já mostrava seu interesse por questões de autoficção. Para um autor que sempre se mostra consciente de sua encenação, e que já garantiu que essa fosse sua marca registrada, tal posicionamento parece antes acrescentar à sua paleta de encenações mais um papel que sabe desempenhar. Esse tipo de disposição também poderia ser esperado do caráter de Nägeli, descrito como uma pessoa sensível e educada. Em retrospectiva, essa entrevista, a última concedida pelo autor antes do ciclo de palestras que conferiu em Frankfurt, parece já se direcionar para sua nova performance. Se, em Frankfurt, Kracht revela uma grande humilhação sofrida por uma criança em um mundo de adultos, a Schneider o escritor enfatiza as pequenas humilhações.

#### 4.3 FRANFKURT: FEIRA DO LIVRO (2016) E SÉRIE DE PALESTRAS (2018)

Na feira do livro de Frankfurt, em 2016, Kracht concedeu entrevista a Jan Drees, jornalista da rádio *Deutschlandfunk*. Logo na primeira resposta ao jornalista, Kracht enfatiza que sua cidade natal é Berna, como o protagonista de *Die Toten*, Nägeli. Em seguida, o jornalista questiona o autor sobre as viagens em seus romances, mas Kracht oferece uma resposta que ignora a pergunta e fala sobre a coincidência envolvendo suas personagens, que roem as unhas, e o acidente que teve cortando pão, que terminou em um dedo sem unha:

As pessoas roem muito as unhas nesse livro. Eu não sei se você percebeu. Quase todas as pessoas roem as unhas inteiras, e, análogo a isso, anteontem, enquanto eu cortava uma fatia de pão com uma faca de serra, eu cortei um pedacinho da unha do dedão, e daí hoje – por isso eu estava falando sobre Zurique – daí hoje de manhã, enquanto eu vestia uma meia em Zurique, esse pedaço cortado ou rasgado de unha se prendeu na minha meia, na meia esquerda, e a unha se arrancou por inteira. Agora não dá para ver, eu botei um curativo em cima. É um momento que eu não desejo para ninguém, porque arrancar um pedaço da unha, ou a unha inteira, é algo bastante desconfortável, que, por assim dizer, *avant la lettre*, também desempenha um papel muito importante no meu romance.<sup>158</sup> (DREES, 2016, não paginado)

<sup>158</sup> “No texto consultado: “In diesem Buch wird ja sehr viel an den Fingernägeln gekaut. Ich weiß nicht, ob Sie das herausgelesen haben. Fast jeder kaut seine Fingernägel ab, und analog dazu habe ich mir gerade vorgestern beim Brotschneiden mit einem geriffelten Messer den linken Daumnagel angeritzt, und dann heute – deswegen aber eben Zürich –, heute Morgen beim Sockenanziehen in Zürich verhakte sich dieser eingerissene oder angeschnittene Fingernagel in meinem Socken, in meinem linken, und der Fingernagel riss komplett ab. Man kann das jetzt hier

Ainda que o jornalista tente estabelecer alguma relação entre o ocorrido e sua pergunta anterior, o escritor se recusa e reconhecer qualquer ligação, enfatiza que não sentiu dor, apenas “sensações arrepiantes”<sup>159</sup> (DREES, 2016, não paginado) – assim como suas personagens sentem no romance (Amakasu, p. 46; Wilhelm Solf, p. 69; Ida, p. 162) –, e que por isso, inseriu “momentos desse desconforto”<sup>160</sup> (DREES, 2016, não paginado) em seu livro, e termina sua resposta afirmando que acha que há uma passagem em que cílios são arrancados. Nesta anedota, Kracht faz menção não só à onicofagia de suas personagens, mas também à violência que permeia o romance, seja expressa pela ascensão do nacional-socialismo, pelas opiniões violentas de personagens adeptas da ideologia (KRACHT 2016b, p. 118), que justificam atos de violência contra elas (KRACHT 2016b, p. 118), pela violência física do pai contra o filho (KRACHT 2016b, p. 52) ou pela violência física contra si mesmo, através do suicídio, em casos extremos, ou, de novo, do ato de roer as unhas até a pele ficar vermelha e machucada (KRACHT 2016b, p. 14).

Drees questiona Kracht sobre o tema “amor”, que raramente faz parte de sua obra, ao que Kracht responde que acha difícil tratar desse assunto, mas que há cenas de sexualidade no romance. Ao pedir se a visibilidade dos livros do autor mudou após ele se tornar cliente da agência Wylie, Kracht afirma não entender a pergunta, e, após a reformulação do jornalista, ele inicia uma resposta, de repente interrompe a si próprio para confirmar a afirmação de que Wylie também seria o agente de David Bowie, e chega à conclusão de que Andrew Wylie é realmente uma pessoa muito simpática. A pergunta interessa o jornalista porque Andrew Wylie é um dos agentes literários mais requisitados dos Estados Unidos. Conhecido como “o chagal” no campo literário, em entrevistas, ele mostra uma personalidade forte e decidida, e não hesita em mostrar aversão a autores que não gostaria de representar porque considera sua produção de baixa qualidade literária (BROCKES, 2003, não paginado). Wylie causou furor midiático acusando empresas como a Amazon de oferecer uma porcentagem muito pequena a autores para venderem edições digitais de seus livros e atacou agências que concordam com tais números (ELLIS-PETERSON, 2014). Com uma lista de mais de mil clientes, o autor representa grandes nomes como Salman Rushdie, Lou Reed, Philip Roth, Italo Calvino, Vladimir Nabokov, entre outros. Em contrapartida, o único autor de língua alemã que representa é Christian Kracht. Ou

---

nicht sehen, ich habe ein Pflaster da drauf. Das ist eigentlich ein Augenblick, den ich keinem so recht wünsche, weil natürlich Fingernägel ausreißen und Fingernägel abreißen ein sehr unangenehmer Vorgang ist, der also sozusagen avant la lettre in meinem Roman auch eine große Rolle spielt.“

<sup>159</sup> No texto consultado: “schaurige Gefühle”.

<sup>160</sup> No texto consultado: “Momente dieser Irritation”.

seja, ser representado pela mesma agência cujos clientes figuram entre os grandes nomes da literatura aumenta seu capital simbólico e o destaca do sistema literário de língua alemã.

Drees pergunta de que modo o lançamento simultâneo de um livro em várias línguas pode alterar o conceito de literatura mundial. Kracht acha a pergunta difícil, fala de si próprio como autor suíço e encerra a resposta afirmando que tinha esquecido a pergunta. O jornalista a refaz, e o escritor responde evasivamente, afirmando que se lê pouco em alemão, mesmo em editoras, e não gosta da palavra “vorlegen” (publicar). Então Drees ouve um barulho e pergunta ao suíço do que se trata, já que ele teria escondido algo em sua bolsa. Kracht afirma que se trata de pastilhas para a garganta da empresa suíça Ricola, que ele não consegue comprar nos Estados Unidos, local de sua residência. Assim como a personagem Nägeli, em sua viagem para Paris, desgosta da comida francesa e come escondido fatias de pão caseiro com queijo suíço (KRACHT 2016b, p. 40), Kracht dá a entender que os produtos suíços são inigualáveis. Drees pede a opinião do autor em relação a uma comparação que fizera com Houellebecq, e cita seu texto, afirmando que seu livro “somente nos conduz às trevas para que possamos ver cada vez com mais clareza de onde vem a luz”<sup>161</sup> (DREES, 2016, não paginado). Kracht, aparentemente impressionado, começa a formular uma resposta, dizendo que “a frase é muito...”<sup>162</sup> (DREES, 2016, não paginado), mas interrompe para perguntar se ele não havia citado Leonard Cohen. Drees insiste em obter uma avaliação de Kracht, que traz as considerações feitas sobre o livro por Philipp Tingler em um episódio do programa de crítica literária *Der Literaturclub*, do canal suíço *SRF*, em 11 de outubro de 2016. Para Tingler, o livro é equivalente à obra *A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo*, do artista Damien Hirst, composta por um tubarão conservado em formaldeído em um tanque de vidro. Kracht não explica o que Tingler quer dizer com isso, mas no programa, o crítico desenvolve sua opinião e resume afirmando que a essência do livro é sua superficialidade (DER LITERATURCLUB, 11 set. 2016). Quando é interrompido pelo comentário de Drees de que Tingler seria um grande esteta, Kracht responde que ele é, ao menos, muito musculoso. Assim, o autor se exime de avaliar opiniões sobre sua obra, e enfatiza o que Tingler afirmou sobre a superficialidade fazendo menção aos seus músculos.

Kracht pede mais informações sobre Damien Hirst e pergunta a Drees se ele gosta do artista, invertendo momentaneamente os papéis de entrevistador e entrevistado. O jornalista comenta que ambos se divertiram antes da entrevista, fumando um cigarro, mas que agora cada

---

<sup>161</sup> No texto consultado: “das uns nur deshalb ins Dunkle führt, damit wir umso klarer sehen, wo das Licht herkommt“.

<sup>162</sup> No texto consultado: “Das haben Sie aber schön...”

um desempenha seu papel, porque tudo se trata de um jogo, e Kracht concorda que, quando se quer vender livros, é assim mesmo. Drees pergunta se o autor está a par do debate envolvendo *Die Toten*, e o autor responde resumindo a crítica que “alguém, acho, o editor do FAZ”<sup>163</sup> (DREES, 2016, não paginado) teria feito sobre sua amizade com Scheck, desmente as afirmações, e termina afirmando que não entendeu muito bem o ocorrido. Em suas mídias sociais, Kracht insere links para quaisquer artigos de jornais sobre seus romances, e parece, assim, estar a par de como sua obra é recebida midiaticamente. Afirmar não entender o ocorrido, não saber ao certo quem o teria criticado, não saber detalhes sobre a discussão parece antes uma estratégia para se eximir de comentar o ocorrido, já que o processo de publicação de *Die Toten* responde aos acontecimentos da publicação de *Imperium*.

Quando perguntado sobre o prêmio nobel, entretanto, Kracht oferece opiniões bem delineadas. Não só não acha correto que Bob Dylan tenha recebido o prêmio, como vê nisso uma tentativa de humilhar escritores como Thomas Pynchon e Don DeLillo, que mereciam ter sido laureados. A propósito de prêmios, Drees pergunta sobre a reação do autor em não ter sido nominado para o Prêmio de Literatura Alemão, que afirma ter sido nominado para o prêmio suíço, que considera “bem melhor e mais importante”<sup>164</sup> (DREES, 2016, não paginado). O prêmio de Literatura Alemão tem mais ressonância que o Prêmio de Literatura Suíço. A afirmação de que o suíço seja melhor e mais importante parece imbuída de um nacionalismo pouco característico do cosmopolita Christian Kracht, mas característico das personagens em *Die Toten*.

Mais adiante, Drees pergunta o que o autor vai fazer para não se cortar mais com facas, e Kracht responde que vai ser mais cuidadoso, porque tem muito medo de facas, ou de que alguém um dia perfure sua barriga com uma faca – em alusão ao *seppuku* na abertura de *Die Toten*. O jornalista garante que isso não acontecerá na feira do livro, e o autor responde que, em uma de suas leituras, uma mulher teria se aproximado dele e o intimado a ir para a floresta com ele, mostrando uma faca escondida em seu casaco. Frustrando as expectativas em relação ao desfecho da história, entretanto, Kracht menciona ainda o caso do político Oskar Lafontaine, atacado por Adelheid Streidl com uma faca em 1990, encerrando, assim, a entrevista. Percebe-se que, ao longo da entrevista, Kracht, além de utilizar estratégias características de oferecer respostas ambíguas, divergir do assunto, ou afirmar não entender alguma coisa, muitas de suas afirmações fazem alusão ao seu romance, às suas personagens ou às suas opiniões.

<sup>163</sup> No texto consultado: “dass irgendjemand, ich glaube, der Herausgeber der FAZ“.

<sup>164</sup> No texto consultado: “viel schöner und wichtiger“.

Em 2018, Kracht foi convidado para conferir um ciclo de três palestras em Frankfurt a convite da Universidade Goethe. Desde 1959, a universidade convida escritores relevantes, conforme o site da universidade informa, para palestrar sobre suas obras e seu processo criativo, dentre eles, Daniel Kehlmann, Heinrich Böll e Bodo Kirchoff. O projeto é financiado, dentre outras instituições, pelas editoras Fischer e Suhrkamp, e, “a partir dos questionamentos sobre a escrita contemporânea de Ingeborg Bachmann em 1959, o experimento inovador transformou-se em uma marca registrada de Frankfurt, que ao longo do tempo conseguiu se estabelecer como uma instituição literária de prestígio nacional”<sup>165</sup>.

O site da universidade divulgou em 09 de abril de 2018 que Kracht seria o convidado do semestre, e que, após o ciclo de três palestras a serem realizadas nos dias 15, 19 e 22 de maio do mesmo ano, ainda faria uma sessão de leitura para encerramento no dia 23. Sob o título *Emigração*, o site explica que o escritor pretendia falar sobre os princípios que deram origem à sua produção literária e sobre seus pontos de fuga<sup>166</sup>. Um mês mais tarde, o site divulgou novamente suas palestras, ressaltando que elas eram esperadas com grande ansiedade (*mit großer Spannung*).

A cobertura jornalística após a primeira palestra comenta sobre a “palestra ansiosamente aguardada”<sup>167</sup> (ENGELS, 21 mai. 2018), que “em raras ocasiões a expectativa sobre as declarações de um autor foram tão grandes”<sup>168</sup> (FRANK, 26 mai. 2018), e para a qual Miriam Zeh e Kevin Kempke afirmam chegar com duas horas de antecedência para evitar quaisquer imprevistos provocados pelo fã-clubes do autor (ZEH; KEMPKE, 16 mai. 2018). De modo rotineiro, há sempre cobertura jornalística, por se tratar de um evento importante dentro do universo literário, porém o número de artigos de jornais – e de jornais, programas televisivos e de rádio e blogs – noticiando o evento foi pelo menos duas vezes maior do que comumente é (DÜRR, 15 jul. 2018). A razão para tanto alvoroço reside na revelação do autor de ter sido vítima de abuso sexual na adolescência. Conforme diversos informes em jornais e revistas, Kracht reinterpreta sua obra à luz de um acontecimento traumático que apenas recentemente lhe volta à memória, isto é, um episódio de abuso sexual vivenciado quando aluno da Lakefield College School, no Canadá. Em 2014, ex-alunos da escola passam a relatar abuso por parte do

<sup>165</sup> No texto consultado: “Ausgehend von Ingeborg Bachmanns Fragen zeitgenössischer Dichtung im Jahr 1959 entwickelte sich das zunächst einzigartige Experiment zu einem Frankfurter Markenzeichen, das sich sukzessive als literarische Institution mit bundesweiter Geltung etablierten konnte“. Disponível em: <[http://www.uni-frankfurt.de/45664892/%C3%9Cber\\_die\\_Poetikdozentur](http://www.uni-frankfurt.de/45664892/%C3%9Cber_die_Poetikdozentur)>.

<sup>166</sup> Disponível em: <[http://www.uni-frankfurt.de/71302653/Die\\_Frankfurter\\_Poetikvorlesungen\\_im\\_Sommersemester\\_2018\\_pr%C3%A4sentieren\\_als\\_Gastdozenten\\_CHRISTIAN\\_KRACHT](http://www.uni-frankfurt.de/71302653/Die_Frankfurter_Poetikvorlesungen_im_Sommersemester_2018_pr%C3%A4sentieren_als_Gastdozenten_CHRISTIAN_KRACHT)>.

<sup>167</sup> No texto consultado: “mit Spannung erwartete[...]“.

<sup>168</sup> No texto consultado: “Selten waren die Erwartungen an die Selbstauskunft eines Dichters größer“.

padre Keith Glead, capelão entre 1974 e 1980, culminando em alvoroço midiático e investigação policial (FRISCOLANTI, 2017). Mas não apenas esse fator foi decisivo. Christian Kracht faz poucas aparições públicas e é conhecido por suas encenações.

No início da primeira palestra, comunica-se ao público a proibição de se fazer quaisquer registros e pede-se que os celulares sejam desligados. A palestra não é filmada, não é gravada para transmissão em rádio, os textos da apresentação não foram apresentados previamente à universidade e não há previsão de que sejam publicados (DREES, 24 mai. 2018). Longas citações publicadas na revista *Der Spiegel* são apagadas a pedido do autor, sob a alegação de que infringem seus direitos autorais (DÜRR, 15 jul. 2018). Tal pedido confere um caráter de exclusividade ao evento: apenas os que presenciam o acontecimento têm acesso a ele sem qualquer mediação. Mesmo os presentes, assim, dependem apenas de sua própria memória do ocorrido para narrá-lo – o que evoca temas tratados em *Die Toten*. Claudia Dürr ressalta em seu texto para o jornal online *Geschichte der Gegenwart* que “da experiência compartilhada no anfiteatro derivou-se uma diferença relevante não apenas entre aqueles presentes e ausentes. Também se destacou a diferença entre antes e depois”<sup>169</sup> (DÜRR, 15 jul. 2018). Apesar de pertencer ao grupo dos poucos “escolhidos”, que podem testemunhar a presença física do autor lendo um texto inédito que possivelmente nunca seja publicado, os presentes precisam escolher como abordar o assunto e fazer o relato a terceiros.

A recepção midiática, diante da revelação, se mostrou dividida. Para alguns jornalistas, em sua primeira palestra, Kracht “não encenou um jogo altamente artificial sobre as motivações e as lástimas de sua atividade como escritor”<sup>170</sup> (ENGELS, 21 mai. 2018), mas contou como “o capelão o obriga a se despir e se inclinar contra um sofá. Como Glead o acerta uma dúzia de vezes com um cinto de couro sobre suas nádegas enquanto, como se pode supor, ele se masturba”<sup>171</sup> (SCHRÖDER, 16 mai. 2018). Assim, “os paradoxos de seu comportamento público, que lhe rendeu as acusações de autoencenação, eram reflexo direto daquilo que, em seu âmago, ele nunca entendeu ou resolveu, e sempre lhe causou dor, criando esse desequilíbrio”<sup>172</sup> (BUCHELI, 17 mai. 2018). Já para outros, essa pode ser mais uma de suas

---

<sup>169</sup> No texto consultado: “Aus der geteilten Erfahrung im Hörsaal wurde nicht nur eine relevante Unterscheidung abgeleitet zwischen jenen, die vor Ort, und jenen, die nicht dabei waren. Behauptet wurde auch eine Differenz zwischen Davor und Danach“.

<sup>170</sup> No texto consultado: “hatte der Autor kein hochartifizielles Spiel um die Gründe und Abgründe seiner Autorschaft inszeniert“.

<sup>171</sup> No texto consultado: “Wie der Kaplan ihn [...] dazu zwingt, sich auszuziehen und sich über das Sofa zu beugen. Wie Glead ihm mit dem Ledergürtel ein Dutzend Hiebe auf den nackten Hintern verpasst und sich währenddessen, wie zu vermuten ist, selbst befriedigt“.

<sup>172</sup> No texto consultado: “Die Widersprüche in seinem Auftreten, was man ihm gelegentlich als Selbstinszenierung vorwarf, waren das unmittelbare Abbild dessen, was in seinem Inneren unerlöst und quälend unverstanden eine Zerrissenheit zur Folge hatte”.

peças, pode-se questionar a veracidade das confissões (BACKHAUS, 16 mai. 2018), e surge a pergunta sobre o ciclo de palestras constituir seu romance mais importante (KLUGER, 17 mai. 2018). Apesar do ciclo ser composto por três palestras e uma sessão de leitura, as duas primeiras, que tratam sobre as narrativas de abuso, foram as mais noticiadas e discutidas. Kracht reinterpretou sua obra e atividade literária à luz das revelações, e dissertou sobre influências literárias para seus romances, conforme o relato de vários jornalistas.

Certamente, o ciclo de palestras faz parte da encenação do escritor, ainda que isso não seja nenhum tipo de acusação, como suspeita um jornalista. Ele faz parte de sua encenação porque está situado dentro de suas atividades como escritor. Sem que seja necessário discutir a veracidade da revelação, como paratexto, ela influencia na interpretação de sua obra. E que um assunto delicado e pessoal como abuso sexual gere opiniões diversas sobre o modo como as palestras se conectam à obra é natural. Retrospectivamente, sua insistência em falar sobre humilhação durante a entrevista com Esther Schneider parece uma preparação para o conteúdo das palestras, já que em ambos os casos o autor sugere que o que perpassa sua obra seja a humilhação.

Esse ciclo de palestras constitui um tipo peculiar de paratexto, já que, até que seja divulgado (se um dia for), ele constitui um paratexto em certa medida inexistente. Em estudos literários, é raro lidar com um texto que não possa ser citado, e esse é o caso. É possível, por fim, estabelecer relações entre essa performance e o romance *Die Toten*. O livro é permeado por relatos de violência, muitos deles ocorridos ainda na infância. Para as personagens, para Nägeli, principalmente, o passado é um elemento que se presentifica com frequência em suas memórias, em sua maior parte, memórias pouco agradáveis. Nägeli tem dificuldade em superar a morte do pai, e em entender por que era tratado com desdém por ele; Amakasu ainda sente sinais físicos de vergonha quando lembra de uma humilhação que sofreu no passado. Assim, além de chamar atenção do campo literário para si pela natureza de seu relato, por si inesperado, Kracht ainda manteve o hábito de conectar suas aparições públicas à sua obra.

#### 4.4 A PRESENÇA DE KRACHT NA INTERNET

A internet funciona como um epitexto diferenciado, porque tem a capacidade de incorporar outras mídias. Segundo Paulsen (2007),

ela pode sem exagero ser considerada o avanço técnico e comunicativo mais importante de nossa época, porque propiciou conexões internacionais, em termos de sociedade, com consequências tão amplas (que continuarão

aumentando), como nunca antes se poderia ter suposto possível<sup>173</sup> (PAULSEN, 2007, p. 257).

Em se tratando de literatura, é possível comercializar livros físicos e digitais, ler e publicar resenhas, opiniões e análises, dentre outros tipos de textos, obter informações sobre livros e autores em enciclopédias online, acompanhar as redes sociais de escritores, apenas para citar alguns exemplos. Como muitos outros autores, Christian Kracht utiliza plataformas online para divulgar seu trabalho como escritor. Ele se diferencia, no entanto, por incorporar elementos presentes em sua própria obra. Assim como em entrevistas — que podem ser reproduzidas e arquivadas na internet —, Kracht incorpora mídias sociais — exclusivas do ambiente digital — à sua encenação.

Eckhard Schumacher, em seu texto *Omnipräsentes Verschwinden* (Desaparecer onipresente, 2009), e David Fischer, em *Das Bildnis des Christian Kracht* (A Imagem de Christian Kracht, 2014), analisam a presença do autor na internet. Para Schumacher, a presença de Christian Kracht na internet faz parte de sua estética do “desaparecimento onipresente”. Em seus romances, o desaparecimento é um elemento recorrente, e pode ser exemplificado pelas personagens. O protagonista de *Faserland* desaparece no meio de um lago em Zurique ao final do romance; o de *1979* desaparece aos poucos à medida em que define em um campo de trabalhos forçados; e o de *Ich werde hier sein...* desaparece à medida em que se transforma em outra pessoa (até mesmo seus olhos trocam de cor). O protagonista de *Imperium* morre no final do romance, mas ele permanece no filme que é feito sobre sua vida. O protagonista de *Die Toten* preserva as personagens mortas no filme que ele próprio faz. Os últimos dois protagonistas ilustram o que Schumacher chama de desaparecimento onipresente, em que, por algum intermédio, a ausência se presentifica.

Em relação à internet, Schumacher oferece vários exemplos em que o autor age sob a mesma lei. Em um blog, em que antes se poderiam encontrar informações sobre Kracht, repentinamente encontra-se apenas a mensagem que algo não está mais lá (SCHUMACHER, 2013, p. 187)<sup>174</sup>. Uma conta de e-mail com o endereço de christiankracht@hotmail.com entra em contato com Stefan Nietzsche, autor do blog *Schallplattentagebuch*, sem que em algum momento fique claro se a pessoa por trás do e-mail tenha sido realmente o autor suíço. No blog

<sup>173</sup> No texto consultado: “Es kann sogar ohne Übertreibung als die wichtigste kommunikative und technische Entwicklung unserer Zeit bezeichnet werden, denn unstrittig hat es gesellschaftlich betrachtet internationale Vernetzungen von derart umfassenden Ausmaßen bewirkt (und wird sie immer noch bewirken), wie sie vorher kaum denkbar waren.“ (p. 257).

<sup>174</sup> No texto consultado: “Sorry, but you are looking for something that isn’t here”. Schumacher explica que essa mensagem aparecia em 06 de fevereiro de 2009, e em 18 de fevereiro de 2009 havia desaparecido também. (SCHUMACHER, 2013, p. 187; 202).

*pool*, para o qual Kracht contribuía, Schumacher explica as desavenças, discussões e posts ambíguos, dos quais Kracht participa por um tempo como autor e tema, para depois deixar de se manifestar, mas continuar sendo assunto. Por fim, Schumacher analisa a página do MySpace, do autor, oferecendo argumentos de que fosse mesmo Kracht o autor desta página, por exemplo, os amigos em comum, cujos perfis são de pessoas com as quais Kracht se relaciona de fato.

David Fischer também analisa os desaparecimentos, silêncios e mudanças do autor na internet. Para ele, são três as estratégias mais marcantes do autor no Facebook: que as postagens são feitas pelo próprio autor, que fazem referência ao seu trabalho e sua pessoa, e que não há interação entre o autor e o público que faz comentários em suas postagens. A falta de comunicação, para Fischer, junto com as fotos provocativas, faz parte da encenação do autor como dandy, que não almeja autenticidade em sua encenação, mas chama atenção para o caráter performático que utiliza em sua página no Facebook. De forma atualizada, Fischer analisa a forma como a estética do desaparecimento aproxima os romances de Kracht e sua presença midiática, incluindo fotos em que o autor não aparece sozinho, como um cartaz de divulgação de um evento de leitura com a autora Rebecca Casati, ou a capa do livro *Tristesse Royale*. Por fim, Fischer analisa as inserções e modificações de Kracht em sua página na Wikipédia, que incluem atualizações sobre lançamentos literários de sua autoria, suas traduções, textos críticos e analíticos, entrevistas, além de modificações no próprio texto em que oferece “ajuda” para seu público, indicando obras e autores com os quais sua obra estabelece relações intertextuais. Fischer nota que Kracht também faz alterações em outras páginas, incluindo no artigo “pastiche”, por exemplo, que *Ich werde hier sein...* seja um exemplo de pastiche literário, ou no artigo “german literature”, seu nome como exemplo de autor de língua alemã.

Nas subseções seguintes, são investigadas as encenações do autor em duas mídias sociais — Facebook e Instagram —, em sua página oficial como autor, e na enciclopédia online Wikipédia com o objetivo de verificar se Kracht continua utilizando as mesmas estratégias, se as atualizou de alguma maneira, ou se as abandonou, e, ainda, se elas se relacionam com o romance *Die Toten*.

#### 4.4.1 FACEBOOK

Facebook é uma mídia social que permite que pessoas criem seus perfis pessoais com informações sobre elas próprias, adicionem fotos ao seu perfil, expressem seus gostos, informem sobre atividades que exercem, entre outras opções, além de manter uma linha do tempo onde podem interagir com outros usuários através dos posts. Além de perfis individuais,

a plataforma oferece páginas, segundo a empresa, “destinadas às marcas, organizações e figuras públicas, para que possam criar uma presença no Facebook, enquanto os perfis representam indivíduos”<sup>175</sup>. Essas páginas podem ser utilizadas para representar uma figura pública, como no caso de Kracht, fornecendo informações sobre o autor e sua obra e atualizações relevantes sobre seu trabalho.

A página oficial do autor na rede Facebook foi criada em 20 de fevereiro de 2009. Nesta página, não há referências ao autor através do uso da primeira pessoa, e sim, da terceira. A seção de “informações e anúncios” do Facebook serve para aumentar a responsabilidade e transparência das páginas, conforme informado pelo próprio site<sup>176</sup>, e essas informações não podem ser manipuladas pelo usuário. Nessa seção são informados

a data em que a página foi criada, o país de localização principal em que a página é gerenciada [...], o número de pessoas que gerenciam a página em cada país, as alterações anteriores do nome da página, [e] as mesclagens de páginas que aconteceram a partir de 6 de setembro de 2018.<sup>177</sup>

A página de Christian Kracht, portanto, informa o usuário de que foi criada em 20 de fevereiro de 2009, de que, desde então, seu nome não mudou, e de que há dois administradores dessa página na Alemanha e um nos Estados Unidos. Em contrapartida, há apenas um perfil conectado a ela, que será analisado após a própria página. A primeira postagem, publicada em 04 de março de 2009, é emblemática, pois trata-se de uma foto do autor junto de dois outros homens — ainda que apenas Eckhart Nickel seja indicado — de pé em uma estrada, e conecta-se a um elemento constante em sua obra: o da viagem. O autor aparece de perfil, mostrando apenas um lado de seu rosto, como em inúmeras outras fotos, sugerindo o jogo entre aparecer e desaparecer que é recorrente em sua obra e paratextos. Em referência à comédia de 1984 dirigida por Jim Jarmusch, a foto é intitulada *Stranger than Paradise*.

Kracht publica um número pequeno de tipos de posts diferentes<sup>178</sup>, apesar dos recursos disponibilizados pela plataforma — que permitem conectar posts de outros perfis, inserir mídias diversas e atualizar a localização do usuário, por exemplo. Os posts de Kracht se limitam à divulgação de seu trabalho, à do trabalho de artistas com quem já colaborou, e a outros posts que não divulgam seu trabalho de maneira direta, mas contribuem para sua encenação artística. Ao primeiro grupo pertencem posts em que são divulgados os lançamentos de novos livros

<sup>175</sup> Disponível em: <[https://www.facebook.com/help/282489752085908?helpref=hc\\_global\\_nav](https://www.facebook.com/help/282489752085908?helpref=hc_global_nav)>. Acesso em: 24 mai. 2019.

<sup>176</sup> Disponível em: <[https://www.facebook.com/help/323314944866264?helpref=popular\\_topics](https://www.facebook.com/help/323314944866264?helpref=popular_topics)>. Acesso em: 09 mai. 2019.

<sup>177</sup> Disponível em: <[https://www.facebook.com/help/323314944866264?helpref=popular\\_topics](https://www.facebook.com/help/323314944866264?helpref=popular_topics)>. Acesso em: 24 mai. 2019.

<sup>178</sup> Para uma relação de posts em sua conta do Facebook relacionadas a *Die Toten*, ver o apêndice A.

seus, novas traduções, publicações acadêmicas sobre sua obra, críticas jornalísticas de seus romances, entrevistas que concede, sessões de leitura das quais participa, adaptações de seus romances para o teatro e outras plataformas online em que o autor se encontra, como seu site oficial e o Instagram. Este é o maior grupo de sua linha do tempo. Ao segundo grupo pertencem posts em que divulga o trabalho de outros artistas, como aqueles em que compartilha o trailer, projeções e críticas de *Finsterworld*, filme para o qual escreveu o roteiro em parceria com sua esposa, ou novos lançamentos literários de David Woodard e Eckhart Nickel, com quem colaborou em obras como *Five Years: Briefwechsel 2004-2009* (2011) e *Ferien für Immer* (2014), por exemplo.

O terceiro grupo de posts é menos informativo, mas faz parte de sua estética, interliga sua presença midiática à sua produção artística, e, assim, contribui para sua promoção como autor. No limiar entre os posts mais pragmáticos e os mais estéticos estão os jogos de adivinhação. Em 2012, Kracht desafiou seus leitores a descobrirem em que país se passaria o enredo de seu novo romance, e prometeu uma cópia assinada ao vencedor. Algum tempo depois, publicou a foto de uma escrivanhinha e desafiou os leitores a descobrirem a que escritora pertencia, oferecendo como prêmio uma cópia de *Finsterworld* e uma de *Imperium*. Para o lançamento de *Die Toten*, lançou mão da mesma estratégia, que aguça a curiosidade dos leitores e promove a interação entre autor e público. Ainda que o autor não responda comentários, mas divulgue o nome do vencedor em um novo post sem entrar em contato direto com a pessoa através da mídia social, tais jogos dão aos seus leitores a oportunidade de mostrarem quão atualizados estão com os posts de Kracht, em que medida compartilham da mesma bagagem cultural do autor (como no caso da escrivanhinha), e quão próximo seu pensamento pode estar do pensamento do autor. Assim, em relação a *Die Toten*, o primeiro desafio (12 de maio) instiga o público a descobrir em que país e década se passa seu novo livro; o segundo (16 de julho) a descobrir que duas figuras históricas aparecem no romance; e o terceiro (19 de agosto) a descobrir que personagem aparece tanto em *Die Toten* quanto em *Imperium*. Para os três desafios, promete um exemplar assinado de seu novo livro.

Desde 2012, Kracht divulgou uma série de posts intitulada “indicação do mês”<sup>179</sup> (*Buchempfehlung des Monats*), em que divulga uma sugestão de leitura. Não comenta o motivo pelo qual recomenda o livro, apenas insere o link para compra através da Amazon. A lista inclui títulos diversos, que por vezes parecem mais conectados à sua obra, por vezes menos, e, apesar da sugestão do “título” da série, não é mensal. A partir de 2017, o autor intitula a série “livro

---

<sup>179</sup> Para uma compilação das indicações, ver o apêndice B.

do mês” (*Buch des Monats*), em uma formulação de vagueza ainda maior, elemento recorrente de que se utiliza. Com essa nova formulação, Kracht abandona o objetivo pragmático de indicar uma leitura, e a relação entre sua obra e o livro publicado passa a ser mais ambígua. Poderia se tratar de uma recomendação, bem como de uma dica de intertextualidade.

Outra série de postagens, já notada por Fischer (2014, p. 68) consiste nas indicações de localização e de viagem do autor. Entre 2010 e 2012, Kracht publicou 15 vezes o seu paradeiro<sup>180</sup>: para onde estava se dirigindo, ou de onde estava saindo. Em meio a esses lugares, também estão presentes lugares mais exóticos, como Fiji e Moroni, o que contribui para a imagem de dandy que o autor por vezes cultiva. Fischer explica que

Essas atualizações são características para a autoapresentação de Kracht, através da qual o autor chama atenção para si conforme informa um paradeiro definido. No entanto, essa marcação é relativizada pela indefinição da própria informação” (FISCHER, 2014, p. 68).<sup>181</sup>

Ao marcar seus posts com “saindo de” ou “partindo para”, o autor enfatiza o tema da viagem, recorrente em sua obra, e também a ambiguidade pela qual é conhecido em seus proferimentos. O leitor é informado de um lugar em que o autor esteve, mas já não está, ou para o qual está se dirigindo, mas não sabe de onde parte nem quando chega, de modo que a informação acaba gerando mais incertezas sobre seu paradeiro do que informando sobre o mesmo.

Outra série de postagens diz respeito às notas de falecimento. Por um lado, elas dão sequência às notas que já postava no MySpace, divulgando o falecimento de alguém através da fórmula “[nome] *is now omnipresent*”. Apesar de não utilizar mais a mesma frase, e de não haver um padrão para o texto do post, Kracht sempre inclui uma foto. Assim, divulga o falecimento, desde 2013, de Peter O’Toole, Alexander Sasha Shulgin, Lauren Bacall, Ralph Giordano, Harry Rowohlt, Sam Shepard, Harry Dean Stanton, Mark E. Smith, Ursula K. Le Guin, Tom Wolfe, Burt Reynolds, Mark Hollis, Leonard Cohen, Scott Walker e Bibi Andersson (atualizado até 25 de maio de 2019). Das quatorze pessoas citadas, seis delas eram atores, três majoritariamente escritores, três músicos ou cantores, e dois escritores que exerciam outras atividades bastante significativas. Fica evidente a variedade dos perfis dessas pessoas. Também em sua obra, Kracht estabelece relações intertextuais não apenas com textos e figuras do universo literário, como também do cinema e da música. Em seu romance *Die Toten*, apesar de morrerem no enredo do romance, as personagens Ida e Amakasu continuam vivas através do filme de Nägeli, e, de maneira mais geral, o autor dá vida às personagens que cria de sua própria

<sup>180</sup> Para uma compilação sobre os posts com o paradeiro do autor entre 2013 e 2013, ver apêndice C.

<sup>181</sup> No texto consultado: “Diese Aktualisierungen sind charakteristisch für Krachts Selbstpräsentation, durch die sich der Autor zwar öffentlich Aufmerksamkeit verschafft, indem er einen konturenhaften Aufenthaltsort preisgibt. Jedoch relativiert sich diese Markierung durch die Ungenauigkeit der Angabe wieder selbst“.

imaginação, ou a personagens históricas a quem dá nova vida em seu romance. De maneira correlata, as divulgações no Facebook fazem com que os mortos continuem vivos através de sua imagem e do ato de rememoração de sua existência pública. Sua presença na internet, que permite reprodução de conteúdo de maneira fácil e rápida, também os protege do desaparecimento completo. Schumacher (2009, p. 200) sugere ser essa uma das implicações da formulação utilizada por Kracht no MySpace. De modo ainda mais amplo, essas publicações promovem o “desaparecimento onipresente” do autor, pois não apenas as pessoas falecidas aparecem com essas postagens, mas o próprio autor se faz presente como autor do post, conquanto o desaparecimento se dá na ausência da presença material da pessoa que posta e daquele lembrado em sua postagem, que nela se encontram no mesmo estatuto.

A última série de posts do Facebook de Kracht leva o título *In Youth is Pleasure*, título do romance de Denton Welch, um pintor e escritor americano pouco conhecido que morreu aos 33 anos, mas admirado por escritores célebres, como William Burroughs, W.H. Auden e Alan Bennett. *In Youth is Pleasure* é um romance fortemente autobiográfico que deveria ser o segundo livro de uma trilogia, no entanto, o escritor faleceu antes de terminá-la. Assim como *Faserland*, o livro foi mal recebido pela crítica jornalística, mas, no caso de Welch, isso culminou em seu esquecimento como escritor. Ao dar à sua série de posts o nome do romance de Welch, Kracht contribui para sua presentificação, do mesmo modo como quando posta a foto de alguém de falecimento recente. Assim como Welch, Kracht é autor de uma trilogia a que denominou *Tríptico*, constituído pelos seus primeiros três romances. A série de posts mostra Kracht em diversas viagens quando jovem e em algumas fotos de criança e foi compilada e publicada na coletânea de artigos sobre o autor organizada por Matthias Lorenz e Christine Riniker, intitulada *Christian Kracht revisited: Irritation und Rezeption* (2018). Em cada uma delas, é possível estabelecer alguma conexão com um de seus romances. A parte 8 mostra uma foto de escola, na qual os alunos da escola John F. Kennedy posam uniformizados. Em *Die Toten*, as infâncias de Nägeli e de Amakasu são apresentadas como forma de introdução às personagens, de modo que essa é que mais se conecta ao romance. A série, iniciada em março de 2015, após a compilação para o livro, já teve mais uma parte acrescentada, o que indica que possa ter continuidade. Apesar de começar a publicar a série somente em 2015, as fotos se conectam principalmente aos seus primeiros três romances, algumas a *Imperium*, ou seja, também contribuem para manter seus romances mais antigos vivos e convidam o leitor a atualizar à sua interpretação dessas obras os novos paratextos.

A partir de 26 de agosto de 2015, momento em que anuncia seu novo romance, Kracht passa a preparar seus leitores para a publicação de *Die Toten*. Ao todo, até 08 de setembro, data

em que o romance foi lançado, são mais de 15 posts que divulgam o livro abertamente antes de seu lançamento. Ao postar algum texto, Kracht sempre insere uma imagem, já existente, que ele então conecta ao seu romance. Essas imagens ativam os conhecimentos prévios dos leitores, que podem, a partir delas, formar um horizonte de expectativas. Com elas, Kracht cria um grupo seleto de pessoas que compartilham da mesma bagagem cultural que ele, oferecendo a leitores mais interessados a possibilidade de sentir exclusividade. As imagens que acrescenta aos posts incluem cenas de filmes como *Nosferatu*, fotografias de William Mortensen, pôsteres de propaganda japonesa da Segunda Guerra Mundial, e fotos da própria capa do livro<sup>182</sup>.

Ainda antes do lançamento, divulga duas entrevistas que concede, uma no programa televisivo *Druckfrisch*, e uma para Ijoma Mangold, redator do jornal *Die Zeit*. Após o lançamento do livro, publica com frequência críticas jornalísticas, mantendo o hábito de inserir fotos e conectá-las ao romance. Dentre essas fotos estão uma fotografia do escritor japonês Yukio Mishima posando conforme uma das pinturas de Santo Sebastião executada por Guido Reni; uma cena do filme *A Mulher da Areia*, dirigido por Hiroshi Teshigahara em 1964 e adaptado do romance homônimo publicado por Kobo Abe em 1962; uma cena dos quadrinhos da série *Corto Maltese*, criada por Hugo Pratt em 1967; uma cena do filme *M: O Vampiro de Düsseldorf*, dirigido por Fritz Lang em 1931; uma cena do filme *Morte em Veneza*, dirigido por Luchino Visconti em 1971 e baseado na novela homônima publicada pela primeira vez por Thomas Mann em 1912; uma foto da atriz americana Jean Harlow; fotos dos salões vazios onde acontecem leituras do romance; um desenho do mapa de Bordúria, país fictício da série de quadrinhos *As Aventuras de Tintin*, criada por Hergé (Georges Prosper Remi) em 1929; uma pintura de Adolph Menzel, também capa da edição Diogenes do romance *Effi Briest*, publicado pela primeira vez em 1895 por Theodor Fontane; uma cena do filme *A Morte Cansada*, dirigido por Fritz Lang em 1921; uma cena do filme *O Grande Ditador*, escrito, dirigido e protagonizado por Charles Chaplin em 1940; e uma cena do filme *Dr. Mabuse*, filme dirigido por Fritz Lang em 1922. Por um lado, pode-se ver os posts como um gênero textual em si, no entanto, nesses casos, Kracht os constrói juntando o que seriam preferencialmente paratextos do romance, isto é, as resenhas, a textos que seriam preferencialmente seus intertextos, isto é, outras obras às quais se faz alusão em *Die Toten*. Através dessa junção, as fronteiras de definição entre paratextos e intertextos são borradas, o que sugere uma relação transtextual mais ampla, e mais próxima do conceito de intertextualidade de Kristeva (1980), para quem “cada palavra (texto)

---

<sup>182</sup> Mais detalhes no apêndice A.

é uma intersecção de palavras (textos) onde pelo menos uma outra palavra (texto) pode ser lido”<sup>183</sup> (KRISTEVA, 1980, p. 66).

Ligado ao perfil oficial de Kracht está um perfil pessoal sob o nome de Arthur Probsthain, que aparece como membro da equipe administradora do perfil público de Christian Kracht. A primeira pergunta que surge é sobre a identidade desta pessoa. Arthur Probsthain é o nome de uma livraria em Londres, cujo website pode ser visitado no seguinte endereço: <<https://www.teaandtattle.com/>>. Ela foi fundada por uma pessoa de mesmo nome em 1902, mas hoje é administrada por seus herdeiros. De acordo com as informações do site, Probsthain possuía um grande interesse pelo Oriente, estudou chinês, persa e árabe, e publicou livros sobre filosofia e literatura chinesas. Após sua morte, a biblioteca passou a ser dirigida pelo seu sobrinho Walter Sheringham, com a ajuda, mais tarde, de sua esposa e dois filhos, e hoje é dirigida pelos filhos e netos de Sheringham. A loja foi redecorada recentemente e hoje tem ênfase em arte e cultura do Oriente, África e Oriente Médio. Possui um acervo de arte à venda, e um de memorabilia exposto, e seu catálogo de livros raros é vendido online.

Fica claro, portanto, que o perfil de Arthur Probsthain deve pertencer a outra pessoa. Sua foto de perfil, atualizada em 16 de outubro de 2017, é o retrato do Conde Anton Lamberg-Sprinzenstein, uma pintura a óleo feita em 1784 por Martin Ferdinand Quadal, um pintor austríaco popular na época, e se encontra hoje na Academia de Belas-Artes de Viena. Segundo informações do site *Web Gallery of Art*<sup>184</sup>, o conde (1740-1822) foi um embaixador austríaco e importante figura para a Academia de Belas-Artes de Viena, para quem doou sua coleção pessoal, transformando-a na terceira coleção pública de arte mais importante em Viena. O site descreve a pintura afirmando que “trata-se de um retrato vívido que captura seu modelo como uma pessoa privada junto de seu cão de caça em uma atitude desprovida de pose”<sup>185</sup>. É interessante notar, no entanto, que o nome da pintura trata seu modelo por seu nome público, e que, apesar da impressão de autenticidade e descontração, o modelo posa para a pintura. Tal encenação de autenticidade é relevante porque outras informações do perfil indicam que esse possa ser o perfil pessoal de Christian Kracht.

<sup>183</sup> No texto consultado: “Each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read.”

<sup>184</sup> <[https://www.wga.hu/html\\_m/q/quadal/lamberg.html](https://www.wga.hu/html_m/q/quadal/lamberg.html)>. Acesso em: 09 mai. 2019. O site foi criado por Dr. Emil Krén, físico e pesquisador aposentado, e Dr. Dániel Marx, pesquisador do Departamento de Ciência da Computação de Teoria da Informação da Universidade de Tecnologia e Economia de Budapeste, com o objetivo de utilizar a internet para educação visual e exploração de novos gêneros multimidiáticos. O site tem uma página com uma lista extensa de referências bibliográficas utilizadas para a desenvolvimento do seu catálogo, que pode ser verificada aqui: <<https://www.wga.hu/support/mobile/sources.html>>. Acesso em: 09 mai. 2019.

<sup>185</sup> No texto consultado: “It is a lively portrait capturing the sitter as a private person with his hunting dog in an unposed attitude”.

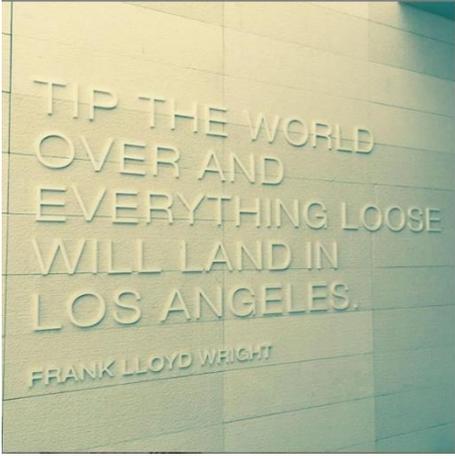
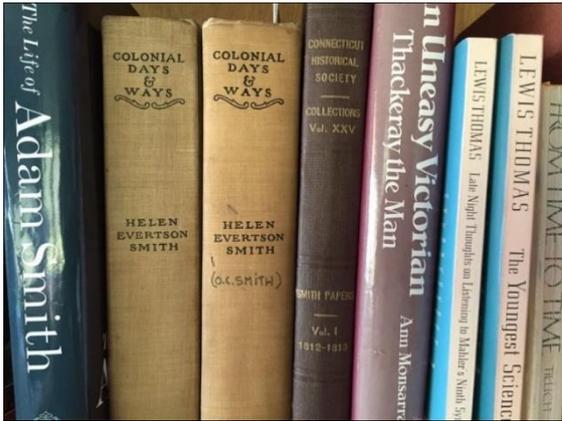
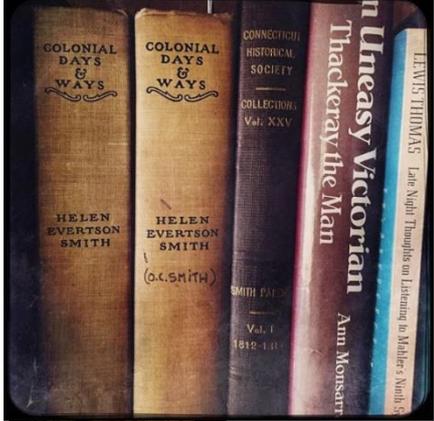
A página “sobre” informa que “Arthur” vem de Saanen, mas reside atualmente em Los Angeles, que estudou em John F. Kennedy International School (Suíça), Lakefield College School (Canadá), Schule Schloss Salem (Alemanha), e Sarah Lawrence College (Estados Unidos), e que é casado com Frauke Finsterwalder, dados biográficos de Kracht. O perfil também informa que, em 1966, ano de nascimento do autor, “Arthur” começou a trabalhar na empresa “Christian Kracht”, sugerindo, primeiro, que uma pessoa seja uma construção e não apenas um desenvolvimento natural e arbitrário, segundo, que se possa trabalhar nessa construção de pessoa, isto é, que essa seja uma tarefa dispendiosa, na qual determinadas práticas devem ser executadas, mas que é compensada com uma remuneração. Nem todas as profissões se encaixam em tal descrição, mas pode-se dizer que a profissão de escritor pode ser vista dessa maneira. Em seu texto sobre a função autor, Foucault ressalta que esta possui quatro características principais, sendo a terceira dela o fato de ela não ser espontaneamente atrelada ao autor. Em suas palavras, a atribuição de um discurso a uma função autor é “resultado de uma operação complexa construída por um ser de razão, a que se chama autor” (2000, p. 214)<sup>186</sup>. A informação de que “Arthur” trabalha na empresa “Christian Kracht” parece ressaltar que o autor real, nas palavras de Genette, ou o autor empírico, nas palavras de Umberto Eco, investe na criação da função autor Christian Kracht. Em outras palavras, essa distinção parece permitir a afirmação de que a figura pública de Christian Kracht é uma personagem que a pessoa empírica encena publicamente. Por consequência, enquanto os acontecimentos da vida da pessoa empírica apenas são, quando selecionados e atrelados à figura pública de Christian Kracht, tais acontecimentos podem assumir significações variadas.

As informações fornecidas até o momento que se aplicam ao perfil de “Arthur” e à biografia de Christian Kracht, no entanto, são conhecidas de longa data e não garantem que seja Kracht o administrador da página, o que torna necessária a procura de outras evidências. Alguns indícios podem ser encontrados observando-se as fotos, as amizades e os posts. As fotos de perfil anteriores incluem duas fotos do autor não divulgadas em outros meios além deste; já as fotos publicadas na linha do tempo incluem, além de fotos do autor que só podem ser encontradas nesse perfil, fotos de sua esposa, Frauke, e de sua filha, Hope; e fotos parecidas com publicações do perfil oficial do autor no Facebook, fotos do site do autor, e fotos do autor no Instagram, como pode ser visto abaixo:

---

<sup>186</sup> No texto consultado: Sie ist das Ergebnis einer komplizierten Operation, die ein gewisses Vernunftswesen konstruiert, das man Autor nennt.

Tabela 1 - Quadro comparativo entre posts do Facebook de Arthur Probsthain e do Instagram de Christian Kracht

Facebook de Arthur Probsthain	Instagram de Christian Kracht
	
<p>Data: 06 out. 2015</p>	<p>Data: 31 jul. 2016</p>
	
<p>Data: 30 jun 2016</p>	<p>Data: 02 jul. 2016</p>
	
<p>Data: 30 jun. 2016</p>	<p>Data: 26 jun. 2016</p>

Fonte: Facebook e Instagram

Algumas fotos são postadas iguais em mais de uma plataforma, no entanto, esses exemplos parecem relevantes porque fazem parte da estética do autor. Como nota Schumacher:

Não a partir de *Imperium*, mas a rigor desde seu primeiro romance, *Faserland*, publicado em 1995, a escrita de Kracht é caracterizada por uma conexão entre incorporação e deslocamento, Kracht executa em sua escrita algo que pode ser descrito como repetição com diferença. (SCHUMACHER, 2013, p. 136)

Schumacher explica como o autor se utiliza dessa técnica de diversas formas: através da inserção de elementos ou personagens históricos que desviam em alguns aspectos das fontes disponíveis<sup>187</sup>; da referência, alusão a outros textos, do pastiche, da recorrência de temas em sua obra, entre outros. Assim, as fotos acima, além de serem um indício forte de que o autor da página no Instagram de Christian Kracht e “Arthur Probsthain” sejam a mesma pessoa, isto é, Christian Kracht, elas reproduzem, em redes sociais, um princípio utilizado por Kracht em suas obras.

Em relação aos amigos de “Probsthain”, encontramos pessoas que Christian Kracht conhece, que se relacionam a ele de alguma forma, ou que estão conectadas a ele através de outras redes sociais, como o escritor Eckhart Nickel e Ingo Niermann, escritores com quem Kracht publicou obras conjuntas; Daniel Bowles, o tradutor de Kracht para o inglês; Rafael Horzon, artista e empresário conhecido por sua coleção de móveis e que possui em seu perfil no Instagram uma foto junto com Kracht; Ijoma Mangold, jornalista a quem Kracht já concedeu entrevistas; Håkan Liljemaker, designer gráfico responsável por algumas capas dos romances do autor; Markus Förderer, diretor de fotografia de *Finsterworld*; Uwe Kopf, jornalista com quem trabalhou na revista Tempo na década de 1990; Till Huber, germanista que acompanha e

---

<sup>187</sup> Na conferência “Is Fiction truer than Truth – The Historical Novel”, ocorrida em 2016 na Universidade de Berkeley, Kracht afirma sobre *Imperium*: “Eu botei vários erros no livro. Erros óbvios. Alguns não são tão óbvios e meu editor, quando ele estava lendo o livro, disse, sabe, isso foi checado, esse fato é comprovado, isso não é possível. Tem um pássaro, um beija-flor, voando e tentando evitar o ventilador de teto, e, claro, beija-flores são nativos daqui e da América do Sul, mas definitivamente não tem nenhum beija-flor no sul do Pacífico. E daí tem um monte desses pequenos, acho que se chamam easter eggs ou algo assim, não sei, só pra fazer você... Se você encontra eles no livro, como leitos, eles te fazem pular pra trás e pensar espera aí, sabe, isso aqui é um texto, isso não é História, isto é. É feito para alienar você um pouco, e às vezes é engraçado, às vezes não é, porque você não acha. Quer dizer, não acha as instâncias de seja lá o que for, mas, então. Isso foi uma coisa que eu fiz, tentar botar talvez uma incorreção histórica por página. Então, só. (I put a lot of mistakes in the book. Obvious mistakes. Some are not so obvious and my editor, when he was going through the book, said, you know, this has been checked, this fact has been checked, this is not possible. There is a singing bird, a humming bird, flying around, trying to avoid ceiling fans, and, of course, humming birds are native to here and South America, but there are absolutely no humming birds in the South Pacific. And so there are a whole bunch of these little, I think they’re called Easter eggs or something, I don’t know, just to make you... If you discover them, in the book, as a reader, to make you jump back and simply wait, you know, this is a text, this is not history, this is. It’s made to alienate you a little bit, and sometimes it’s humorous, sometimes it doesn’t work, because you don’t find it, I mean, don’t find the instances of whatever it is, but, so. That’s one of the things I did, it was to try put in maybe a historical inaccuracy per page. So, just.” 49:30-51:03. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rDPZ4XwoMa4>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

estuda o autor; Jan Drees, Jan Küveler e Philipp Theisohn, críticos de literatura que acompanham o trabalho de Kracht em jornais; etc.

Por fim, os posts feitos por “Arthur” ou por seus amigos em sua linha do tempo são fortes indícios de que se trate do perfil pessoal de Christian Kracht. A primeira postagem da linha do tempo, de 04 de junho de 2007, mostra uma foto de Christian Kracht e sua esposa Frauke Finsterwalder de costas e de mãos dadas no corredor de um prédio amplo e fechado, localizado no post como sendo a prefeitura de São Francisco. No mesmo dia, no post seguinte, uma atualização do próprio Facebook indicando que Christian Kracht e Frauke Finsterwalder haviam se casado, que deve ser feita pelo usuário. E, finalmente, em 05 de junho de 2016, há uma postagem em comemoração aos nove anos de casamento e contrasta duas fotos “iguais, mas diferentes”, em que se vê Kracht e Finsterwalder nas mesmas roupas e no mesmo local. A segunda foto difere da primeira por ser mais nítida e por estarem mais afastados da câmera, sugerindo o avanço que o casal fez junto nesses anos.

Figura 4 - Post de Arthur Probsthain com duas fotos de Kracht e Finsterwalder



Fonte: Facebook

O segundo post que faz referência à vida pessoal de Christian Kracht é a postagem de 7 de novembro de 2011 de Caroline Kennedy que cumprimenta “Hi guys and wee Hopie”, utilizando o apelido de Hope, a filha do casal. Fischer (2014, p. 69) também acredita ser esse o

perfil pessoal de Christian Kracht e nota que a postagem de 13 de fevereiro de 2012, em que Arthur anuncia estar deixando a mídia social, coincide com a data de publicação do artigo de Georg Diez na revista *Der Spiegel*, sobre seu romance *Imperium*. Em 29 de dezembro de 2012, há postagens com felicitações de aniversário direcionadas a “Christian”, já em 2013, seu nome não é mencionado nas felicitações, e, a partir de 2014, as felicitações são conectadas ao nome do perfil “Arthur”.

Esse apagamento da relação entre o Christian Kracht e seu perfil pessoal no Facebook, que é substituído por Arthur, está conectado à estética do desaparecimento (*Ästhetik des Verschwindens*), amplamente investigada em sua obra e também na internet, principalmente em Fischer (2014) e Schumacher (2009; 2013). Para Fischer, as postagens em que Kracht identifica os locais em que se encontra, com textos como “Christian Kracht is leaving the United States” (FISCHER, 2014, p. 68), servem para chamar a atenção do público para o autor quanto à sua localização, ao mesmo tempo em que a vagueza com que é indicada torna a indicação de pouca serventia. Por outro lado, segue Fischer, tais indicações comentam de forma irônica a proclamada morte do autor e assumem valor estético.

As postagens citadas por Fischer (entre setembro de 2010 e abril de 2011) correspondem ao perfil oficial de Christian Kracht. Em seu perfil pessoal, existe uma série de postagens “iguais, mas diferentes”. Entre julho de 2013 e abril de 2019, podem ser encontrados 88 posts com a estrutura “off to” — partindo para —, normalmente seguida de uma cidade. Apenas 11 desses posts indicam um local com “back to” — voltando para —, normalmente em referência à residência do autor em Los Angeles<sup>188</sup>. Com essas estruturas, as indicações se tornam mais vagas, pois não definem “quem” está se locomovendo, ao mesmo tempo que ganham precisão, porque substituem a indicação de um país por uma cidade. Em meio a essas postagens, há fotos postadas dos lugares indicados e de outros, cuja viagem não é anunciada. As fotos postadas são conectadas aos locais em que foram registradas através de expressões que também se repetem, como o nome da cidade seguida pela parte do dia, “Los Angeles morning” (13 mar. 2018), “Maine afternoon” (09 jul. 2018). Ainda que não atue mais como jornalista, Christian Kracht parece manter um diário de viagens em seu Facebook, mantendo presente sua atuação como repórter e reforçando sua imagem de cosmopolita. Tais indicações também se conectam ao seu desaparecimento onipresente. Por um lado, para as pessoas que recebem atualizações de Kracht em seu feed de notícias no Facebook, quando o autor faz uma postagem, a pessoa a vê em sua página inicial, sendo lembrada da existência de Kracht, ainda que virtualmente, isto é, nesses

---

<sup>188</sup> Detalhes no apêndice C.

momentos, ele aparece. Por outro lado, essas postagens informam apenas sobre o deslocamento do autor para algum lugar ou de algum lugar, ou seja, no post propriamente dito ele não aparece.

As duas contas de Kracht no Facebook, a página oficial e seu perfil pessoal, se conectam à conta do autor no Instagram, através de técnicas que Kracht utiliza para sua encenação autoral e que aplica de maneira correlata à sua encenação textual. Em relação ao romance *Die Toten*, podem ser estabelecidas relações intertextuais com as postagens do Instagram, analisadas na próxima seção.

#### 4.4.2 INSTAGRAM

O Instagram é uma rede social centrada em imagens, principalmente fotos e pequenos vídeos. A plataforma permite que usuários possuam perfis individuais ou empresariais. Há três principais opções de divulgação de conteúdo: publicação na página do usuário; publicação de *stories*, visíveis apenas por 24h; ou *live streaming*. O perfil de Kracht não parece fazer uso das opções *stories* ou *live streaming*, no entanto, como apenas as publicações perduram, serão essas de interesse para análise. O perfil de Kracht o assinala como autor e possui link para seu site pessoal. Em maio de 2019, o autor contava com 6175 seguidores, e seguia 265 perfis, já em setembro do mesmo ano, o número de seguidores havia subido para 6721, indicando um aumento da popularidade do autor, ainda que modesto. A foto de seu perfil, a mesma de seu perfil oficial no Facebook, mostra seu rosto e parte do colarinho de uma camisa social. Entretanto, apenas a metade esquerda de seu rosto pode ser vista, a outra, assim como o fundo da foto, está envolto em sombras. Mesmo seu olho esquerdo é quase apagado pelas sombras da foto, que é em preto e branco:

Figura 5 - Foto do perfil de Kracht no Instagram e Facebook



Fonte: Instagram

Como paratexto de sua obra em geral, a foto ressalta os jogos de desaparecimentos do autor; como paratexto de *Die Toten*, especificamente, faz menção às sombras que perpassam o livro. No romance, as pessoas são por vezes tomadas por sombras, sugerindo, talvez, aquilo que há de desconhecido na existência humana. Assim, Kikuchi, professor de Amakasu, se senta para observar as sombras (KRACHT 2016b, p. 72); Amakasu observa uma jovem se atirar de um penhasco “como uma sombra que cai”<sup>189</sup> (KRACHT 2016b, p. 74); após sua morte, o pai de Nägeli tem “sua sombra varrida para sempre do tempo”<sup>190</sup> (KRACHT 2016b, p. 83); e a intimidade secreta existente entre Ida e Amakasu, oriunda de seu relacionamento extraconjugal, é percebida como uma sombra por Nägeli (KRACHT 2016b, p. 174). Além disso, também a obra de Kracht pode ser interpretada como uma sombra da realidade, assim como o romance sugere que os cinemas sejam “jardins das sombras elétricas”<sup>191</sup> (KRACHT 2016b, p. 94).

De junho de 2016, data da primeira publicação, até maio de 2019, o perfil de Kracht conta com 164 fotos de lugares que visita, de paisagens com sua esposa ou filha, de seu cachorro, de livros, dentre outras fotos diversas. Apesar de fotos mais pessoais, elas são editadas e percebe-se um cuidado estético com as fotos. Os lugares fotografados abrangem paisagens exóticas, idílicas, interiores de casas, hotéis e restaurantes, alguns famosos. Há duas cenas de filme, uma de *Stalker* (1979) e uma de *Nostalgia* (1983), ambos dirigidos por Andrei Tarkovski.

Tarkovski é um diretor célebre conhecido pela multiplicidade de interpretação de suas obras, que levou a estudos diversos, aproximando sua estética à do sonho por uma perspectiva psicanalítica (BOTZ-BORNSTEIN, 2008), por exemplo, ou interpretando seus filmes como poemas (ROBINSON, 2006). O enredo de *Stalker* se passa em um universo alternativo, em que um lugar chamado *A Zona* é isolado pelo governo em virtude das leis misteriosas que regem esse lugar. Os *stalkers* são os guias da Zona, que possui um quarto capaz de realizar o desejo mais íntimo de qualquer pessoa. Contratado para levar duas personagens intituladas *Professor* e *Escritor* para a Zona, a personagem principal, denominada *Stalker*, passa a orientá-los por esse lugar misterioso, advertindo-os de seus perigos, nunca mostrados na tela. *A Zona* é um lugar misterioso, em certa medida um entre-mundo, semelhante ao descrito por Kracht em *Die Toten* como o “reino dos mortos”, um mundo intermediário em que “sonho, filme e memória convergem”<sup>192</sup> (KRACHT 2016b, p. 173). Já *Nostalgia* narra a viagem de um escritor à Itália junto de sua intérprete para pesquisar a vida de um artista russo, mas sua estadia termina em

<sup>189</sup> No texto consultado: “einem fallenden Schatten gleich”.

<sup>190</sup> No texto consultado: “Für immer war sein Schatten aus der Zeit gerissen”.

<sup>191</sup> No texto consultado: “Gärten der elektrischen Schatten”.

<sup>192</sup> No texto consultado: “[...] das Totenreich, jene Zwischenwelt, in der Traum, Film und Erinnerung sich gegenseitig heimsuchen”.

uma busca interior. De modo parecido, Nägeli, em uma crise criativa e existencial desde a morte de seu pai, tem os planos de sua viagem para o Japão radicalmente mudados, onde consegue superar seu bloqueio criativo.

Algumas fotos do Instagram de Kracht estão fortemente conectadas a *Die Toten*, poderia-se dizer, algumas fotos fazem parte do livro, porque são descritas nele. Essas postagens serão analisadas a seguir. Em 30 de julho de 2016, Kracht posta a foto de uma mulher que identifica como sua mãe, e, em uma foto postada em 24 de janeiro de 2018, a mesma mulher segura um bebê que parece ser o autor. Em ambas as fotos, a mulher aparece vestindo um pulôver cinza-claro e um colar de pérolas, e usa os cabelos curtos e soltos:

Figura 6 - Posts do Instagram de Kracht do dia 30 jul 2016 e 24 jan. 2018



Fonte: Instagram

Chama atenção o fato de que, em ambas as fotos, a mulher parece estar vestindo a mesma roupa, a mesma joia e o mesmo penteado, como se fosse uma criação do autor que respeitasse o princípio de “repetição com diferença”. Mais do que isso, no entanto, a mãe do autor parece ser a mãe de Nägeli no romance:

Será que ele consegue sentir que justamente nesse momento a sua espantosamente fotogênica mãe morre, sua mãe, cujo pescoço aristocrático nunca mostrou nenhuma ruga, que usou durante anos um colar de pérolas sobre o pulôver cinza-neve e cujos cabelos loiro-acinzentados sempre cortados entre a clavícula e o queixo (como se uma brisa fria dos Alpes no verão os penteasse invertidos para frente nas pontas quebradiças), tocavam seu rosto entre os ossos das bochechas e sua boca quase suave demais [...]?<sup>193</sup> (KRACHT 2016b, p. 157)

<sup>193</sup> No texto consultado: “Kann er denn ahnen, daß genau in diesem Augenblick seine bemerkenswert fotogene Mutter stirbt, seine Mutter, deren aristokratischer Hals niemals faltig geworden ist, sie, die jahrelang eine einfache

No livro, essa é a única descrição da mãe do diretor suíço, que não é relevante para o enredo a não ser no momento de sua morte. Ao conectar a mãe do diretor suíço à sua, Kracht dá continuidade ao costume de aproximar suas personagens de sua vida real e estilizar sua vida para se assemelhar mais às suas personagens, ou, como explica Riniker (2018, p. 79), a publicação funciona como um epitexto que atesta sua autoficção.

Outra imagem postada por Kracht em sua conta do Instagram descrita no livro apresenta uma mulher de costas, que parece ser sua esposa, com o cabelo amarrado em um nó, em alusão também a uma cena do filme *O Espelho*, dirigido por Andrei Tarkovski em 1975. À esquerda, pode-se ver o início da sequência após o título do filme aparecer na tela. Lentamente, a câmera utiliza travelling para frente e passa à direita da mulher. Na imagem do centro, vê-se o detalhe de seu cabelo, e, na foto à direita, a foto postada no Instagram do autor:

Figura 7 - Cena de *O Espelho*, detalhe da cena, e post do Instagram de Kracht do dia 24 nov. 2016



Fonte: *O Espelho* (Andrei Tarkovski, 1975) e Instagram

Esse é mais um exemplo de “repetição com diferença”. Em ambas as fotos, vê-se a cabeça de uma mulher loira de costas, com os cabelos presos de modo arredondado. No filme, entretanto, a personagem tem os cabelos trançados, e, na foto, presos em um nó. Do mesmo modo, a descrição do romance se adequa apenas parcialmente a cada uma das imagens, agregando elementos de ambas: “Às vezes a câmera de Nägeli se demorava por muito tempo e sem motivo sobre um fogão à lenha, sobre um tronco de madeira, sobre a nuca de uma jovem com os cabelos presos em uma trança redonda, sobre seu pescoço alvo coberto por uma penugem loira [...]”<sup>194</sup>

---

Perlenkette über dem eisgrauen Kaschmirpullover getragen hat und deren aschefarbene Haare stets, ganz knapp zwischen den Schlüsselbein und Kiefer geschnitten (als habe eine kalte Alpensommerbrise sie rücklings sanft an den brüchigen Spitzen nach vorne frisiert), ihr Gesicht zwischen den hohen Wangenknochen und dem etwas zu weichen Mund [...]?”

<sup>194</sup> No texto consultado: “Manchmal verweilte Nägelis Kamera lange und grundlos bei einem Kohleherd, über einem Holzscheit, am Hinterkopf des rund geflochtenen Haares einer Magd, auf ihrem weißen von blondem Haar bestaubten Nacken [...].”

(KRACHT 2016b, p. 25). Idealmente, uma trança redonda ao redor da cabeça é um penteado típico dos Alpes, mas a descrição da trança é suficiente para evocar o filme de Tarkovski e o post do Instagram.

Na descrição dessa foto na rede social, lê-se “You are responsible for constituting the meaning of things”, ou seja, “você é responsável por construir o significado das coisas”. À medida em que Kracht complementa seu romance com paratextos em mídias sociais, ele constrói significados diferentes para seus textos. Se a imagem é tomada como texto e a legenda como paratexto, pode-se entender a afirmação como uma sugestão do autor de que até mesmo sua conta de Instagram possa ser interpretada. A afirmação, em contrapartida, pode valer também para o leitor, que escolhe como quer interpretar esses elementos e como quer associá-los.

Por outro lado, pode-se ver nessa afirmação apenas mais uma citação. A frase pode ser um lugar-comum, e nesse caso falar em autoria não faria sentido, mas pelo menos 21 lugares-comuns que acompanham as imagens postadas por Kracht no Instagram são formulações idênticas às da artista americana Jenny Holzer, que, entre 1978 e 1987, construiu uma série intitulada *Truísmos*. As frases da série foram projetadas em prédio públicos, impressas em cartazes espalhados pelas cidades, escritas em letreiros eletrônicos ou montadas com LED para “oferecer conteúdo que as pessoas – não necessariamente interessadas por arte – pudessem entender”<sup>195</sup> (SMITH, 2012, não paginado). Segundo a definição da artista, trata-se de “frases curtas sobre vários assuntos de acordo com múltiplos pontos de vista”<sup>196</sup> (SMITH, 2012, não paginado). Os truísmos que Kracht escolhe para citar em suas postagens revelam esses múltiplos pontos de vista, e dão continuidade a uma prática autoral que exerce desde sempre como figura pública, que é a de gerar inconsistências em suas falas e evitar respostas unívocas. Assim, “confundir a si mesmo é um jeito de se manter honesto”<sup>197</sup> parece ir ao encontro de sua encenação artística, mas também parece ser incompatível com “ambivalência pode arruinar sua vida”<sup>198</sup>. Ou ainda, “você é responsável por construir o significado das coisas”, se não completamente incompatível, parece ao menos sugerir implicações diferentes de “muito já foi decidido antes do seu nascimento”<sup>199</sup>, já que uma frase sugere que as pessoas têm o poder de escolha e de fazer sentido daquilo que experienciam, e a outra sugere que os destinos sejam determinados por outras forças que não a possibilidade de escolha. Nos comentários de suas

<sup>195</sup> No texto consultado: “offer content that people—not necessarily art people—could understand”.

<sup>196</sup> No texto consultado: “one-liners on many subjects written from multiple points of view”.

<sup>197</sup> No texto consultado: “Confusing yourself is a way to stay honest”.

<sup>198</sup> No texto consultado: “Ambivalece can ruin your life”.

<sup>199</sup> No texto consultado: “Much was decided before you were born”.

postagens, percebe-se que muitos usuários se sentem instigados a reagir a essas afirmações, posicionando-se a favor ou contra, mas sem aparentemente perceber a alusão a Holzer<sup>200</sup>.

Kracht posta, em 07 de dezembro de 2017, um detalhe de uma pintura de São Sebastião, um soldado romano condenado à morte por sua fé. Sebastião foi atado a um poste e alvejado com flechas, mas sobreviveu, e então foi espancado até a morte (VORAGINE, 2012, 97-100). O texto que acompanha a postagem é mais um truísmo: “culpa e autolaceração são formas de indulgência”<sup>201</sup>. No romance, Nägeli, em suas andanças pelo Japão, encontra um literato, que “leva o diretor e sua mala para casa, e na entrada para a cozinha pode-se ver uma reprodução mal enquadrada do São Sebastião de Guido Reni [...]”<sup>202</sup> (KRACHT 2016b, p. 181). Em seu post, não é a pintura de Guido Reni que se pode ver, mas também se trata de uma pintura mal enquadrada, já que a cabeça foi cortada. O fato de que o literato seja japonês e fale a Nägeli sobre sexo, morte e suicídio como forma honrosa de se morrer são os indícios que permitem reconhecê-lo como o escritor Yukio Mishima, que fotografou a si próprio como São Sebastião a partir da pintura de Guido Reni.

Uma foto de Kracht quando criança, postada no dia 29 de março de 2018, traz junto a legenda: “pequeno estranho e fantasmagórico menino asiático, suíço e loiro”<sup>203</sup>. De fato, o sorriso diminui os olhos, e, com a iluminação da foto, Kracht parece possuir traços asiáticos. Com esse comentário, o autor insinua semelhanças não apenas com Nägeli, mas também com Amakasu, que, o romance sugere, podem ter mais em comum do que parece à primeira vista: “No corredor, Amakasu e Nägeli se farejaram anamneticamete em sonho, por assim dizer, e se asseguraram de suas verdadeiras existências; normalmente isso acontece em uma fração de segundos entre esse tipo de gente [...]”<sup>204</sup> (KRACHT 2016b, p. 167). De modo mais abstrato, pode-se ver Nägeli e Amakasu como dois polos: um submisso, o outro agressivo; um autêntico, o outro manipulador. Com essa aproximação, Kracht insinua possuir traços de ambos. A entrevista que concedeu quando recebeu o prêmio suíço de literatura certamente também contribui para essa aproximação. Assim, percebe-se que o autor utiliza a plataforma para criar paratextos de seus romances que não apenas o comentam, mas o complementam.

<sup>200</sup> Para detalhes, ver o apêndice D.

<sup>201</sup> No texto consultado: “Guilt and self-laceration are indulgences”.

<sup>202</sup> No texto consultado: “Der Literat nimmt den Regisseur samt seinem Gepäck zu sich ins Haus, in dem neben dem Eingang zur Küche eine unsauber gerahmte Reproduktion von Guido Renis ‘Sankt Sebastian hängt’.

<sup>203</sup> No texto consultado: “odd little ghostly asian blond swiss boy”.

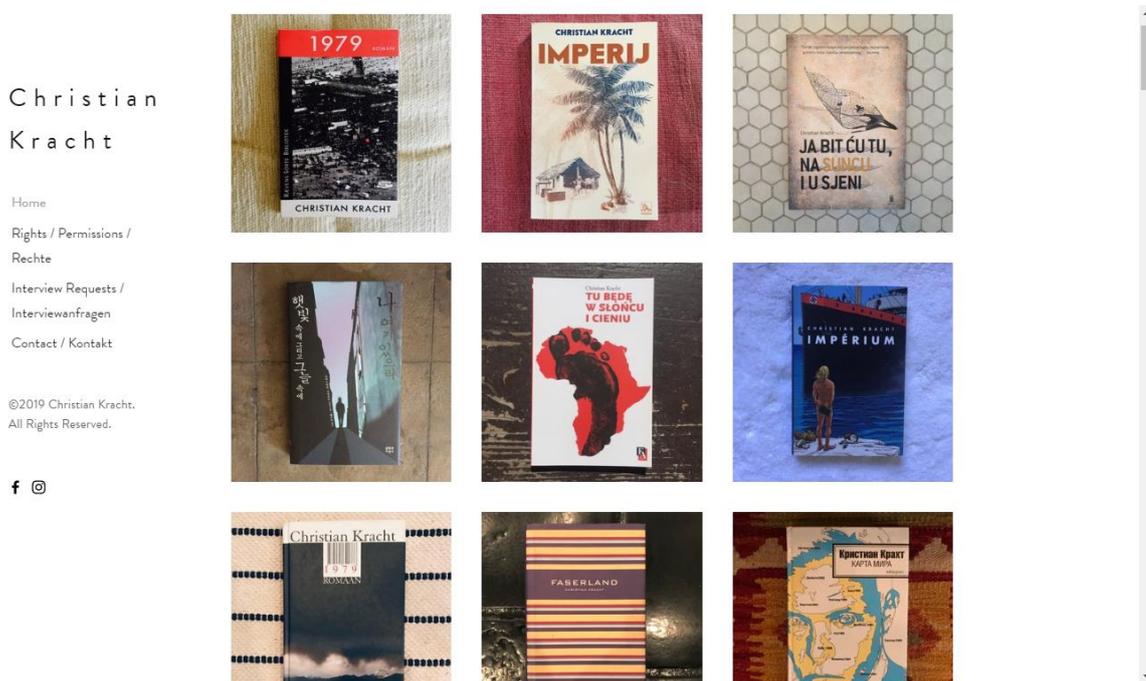
<sup>204</sup> No texto consultado: “Amakasu und Nägeli haben sich eben im Flur sozusagen im Traum anamnetisch beschnuppert und sich ihres wahren Seins vergewissert; üblicherweise ist dies unter ihrer Sorte Menschen in Sekundenbruchteilen erledigt [...]”.

#### 4.4.3 PÁGINA PESSOAL

A página pessoal do autor, situada no endereço <https://www.christiankracht.com>, revela uma estética minimalista e apurada, e a versão atual de seu site é de 2019. Sobre um fundo claro, pode-se ver seu nome escrito no canto superior esquerdo da página; embaixo, links para obter direitos autorais, requisições de entrevistas, para contatar o autor e para seus perfis oficiais no Facebook e no Instagram. Os primeiros dois links redirecionam para páginas da Agência Literária Wylie. O último link, sob o título “contato”, oferece o endereço de e-mail [christiankracht@hotmail.com](mailto:christiankracht@hotmail.com), o mesmo anunciado como contato em 2012 ou usado para trocas de e-mails (FISCHER, 2014, p. 69-71).

No restante da página, há uma “tabela” com 3 colunas de imagens e 27 linhas, totalizando 81 imagens. Em cada imagem, pode-se ver um livro publicado por Kracht sobre uma superfície com um padrão:

Figura 8 - Página inicial do website de Christian Kracht



Fonte: <https://www.christiankracht.com/>

Todos os livros são publicações de Kracht apenas, ou seja, coautorias não se encontram no site. Das superfícies sobre as quais os livros foram fotografados, há diversas texturas, sugerindo que eles tenham sido fotografados sobre diversos pisos (de madeira, lajota, concreto, calçada, etc.) e tecidos (tapetes, cobertores, toalhas de mesa, sofás, etc.). A ênfase é a superfície. O fundo da

foto costuma assumir um padrão, sugerindo talvez um objeto ou local específico, mas oferecendo aos olhos a homogeneidade de um padrão. Os livros são representados apenas por suas capas, não há links para mais informações ou traduções. O único recurso disponível é deslizar o cursor sobre as imagens, o que revela o país de sua publicação.

Sites de outros autores contemporâneos de Kracht, como Judith Hermann, Iris Hanika, Pedro Lenz, Clemens Meyer, Daniel Kehlmann, Veia Kaiser e Sibylle Berg podem ser considerados mais tradicionais. Em seus sites pessoais, podem-se obter informações sobre suas publicações, incluindo apresentação do enredo, informações sobre o que diferencia aquele autor, e citações de opiniões elogiosas de críticos literários. Com frequência, é possível efetuar a compra dos livros. Os sites costumam apresentar uma pequena biografia dos escritores, junto de ao menos uma foto pessoal, e informar sobre os próximos eventos dos quais o autor fará parte. Nesse sentido, o site de Kracht o diferencia pela sua singularidade e minimalismo. Reforçando a imagem de *dandy* que por vezes nutre, o site parece abdicar da promoção do autor, já que não informa o leitor suficientemente sobre seu trabalho, nem facilita o acesso do leitor à aquisição de seus livros. Em contrapartida, há outras plataformas que os leitores podem utilizar para obter informações sobre ele, e provavelmente até utilizem com mais frequência, como o Facebook.

O site pessoal do autor complementa as informações disponíveis sobre ele na internet à medida em que informa o leitor sobre os países em que foi publicado, e que obras foram traduzidas. Além disso, impressiona pela quantidade de publicações. Mais do que um site tradicional de escritor, o site de Kracht faz parte de sua encenação estética, reforçando a pose de *dandy* com seu aparente desinteresse comercial, seu esteticismo exacerbado e seu foco em superfícies.

#### 4.4.4 WIKIPÉDIA

A Wikipédia é uma enciclopédia livre online fundada em 2001 (LIH, 2009, p. 15) que permite às pessoas criarem, editarem e redistribuírem conteúdo (LIH, 2009, p. 12). O site possui três principais diretrizes para a produção de conteúdo, sendo esses a) ponto de vista neutro; b) nenhum conteúdo original; e c) verificabilidade (BROUGHTON, 2008, p. 26). O usuário pode fazer edições nos artigos, como são chamadas as páginas com conteúdo, através de um login como usuário ou sem login. As edições são avaliadas automaticamente por *softwares* programados ou por outros usuários.

Em 2014, Fischer verificou que Kracht, durante anos, editou artigos na plataforma, norteando sua recepção e controlando o conteúdo disponível sobre sua pessoa na enciclopédia (FISCHER, 2014, p. 72). Através do rastreamento do endereço de IP de um usuário, explica Fischer, é possível descobrir em que local uma pessoa se encontrava quando conectada à internet. Quando alguma edição é feita em um artigo da Wikipédia sem login como usuário, a plataforma identifica as alterações com o endereço de IP, um número de identificação público conferida a um aparelho quando se conecta à rede. Todos os artigos da Wikipédia oferecem um histórico que guarda todas as modificações feitas desde a criação da página. Cruzando as localizações de endereços de IP com os locais em que Kracht se encontrava (em Nairobi ou Buenos Aires, por exemplo), além de inserções em outros artigos relacionados ao autor, Fischer chegou a uma lista de inserções que muito provavelmente foram feitas pelo autor.

Assim, Fischer constata que a maior parte da atividade do autor na Wikipédia assume a função de um *epitexto editorial* (FISCHER, 2014, p. 75), pois consiste em adicionar informações sobre novos lançamentos de livros, traduções, adaptações para o teatro, recepção na crítica jornalística e literatura especializada. Entretanto, há modificações que não apenas informam o leitor sobre as atividades do escritor, mas que direcionam o modo como sua obra é recebida, e procuram alterar o posicionamento do autor no campo literário. No artigo sobre seu romance *Ich werde hier sein...*, Kracht acrescenta autores que teriam sido fontes de inspiração para o romance; já no artigo *Pastiche*, Kracht cita *Ich werde hier sein...* como exemplo de um pastiche do romance de *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad; ou, ainda, no artigo *German Literature*, da Wikipédia em inglês, Kracht insere seu nome sob a rubrica de escritor pós-moderno, junto com nomes como Elfriede Jelinek, Max Frisch ou Thomas Bernhard (FISCHER, 2014, p. 75).

Fischer denominou tal procedimento do autor de *encenação velada* (*heimliche Inszenierung*), com o intuito de ressaltar que se tratam de intervenções anônimas. A partir da publicação de Fischer, entre o período de 2014 e 2016, é mais difícil de associar intervenções na Wikipédia ao autor, mas isso também se deve ao fato de que sua atual residência é nos Estados Unidos. Pode parecer plausível que poucas pessoas em Nairobi ou em Buenos Aires poderiam ter interesse em editar um artigo sobre um autor suíço, mas Los Angeles abriga uma população bastante internacional. Ainda assim, a partir de 2016, é possível associar algumas intervenções em artigos de Wikipédia a Kracht, desde que se parta do pressuposto de que as informações sobre viagens postadas no Facebook de Probsthain estejam corretas. Muitas delas coincidem com sessões de leitura ou outros eventos públicos dos quais o autor participou, como, por exemplo, a indicação de que estaria indo para Frankfurt, publicada em 16 de outubro de

2016, que é justificada pela sessão de leitura a acontecer no local no dia 19; a indicação para Luxemburgo em alguns dias depois, em 26 de outubro, que é justificada pela leitura no dia 27; e a indicação para Basel no dia 10 de novembro, que é justificada pelo evento do Prêmio Suíço de Literatura, concedido ao autor no dia 13.

Nesse sentido, os posts com indicações de viagens do autor parecem complementar informações necessárias para se investigar, por exemplo, que inserções o autor poderia estar fazendo na Wikipédia. Entre 2014 e 2016, mesmo com essas indicações, é difícil estabelecer essas conexões. Essa dificuldade poderia estar relacionada à diminuição da atividade pública do autor, que estava em processo de redação e publicação de *Die Toten*, ou, ainda, ao tempo necessário para decidir como proceder após a publicação de Fischer. A partir do lançamento de *Die Toten*, entretanto, essas pegadas se tornam mais visíveis: os posts de viagem de Probsthain são corroborados pelos eventos públicos, e ambas as datas e locais coincidem com as de alterações feitas em artigos da Wikipédia. Mesmo ignorando inúmeras alterações que pareciam ter sido feitas por Kracht por falta de evidências fortes, foi possível selecionar 19 modificações apenas nos artigos “Christian Kracht” em alemão e inglês, “Die Toten” e “The Dead”<sup>205</sup>.

Como já descrito por Fischer, Kracht monitora os artigos para mantê-los atualizados em relação aos epitextos editoriais, e, por vezes, faz inserções mais ousadas. Assim, em 18 de dezembro de 2017, um IP de Nairobi edita novamente o artigo da Wikipédia inglesa “German Literature”, onde seu nome já consta na lista de autores pós-modernos, e o insere mais uma vez na lista de romancistas do século XXI, junto a Günter Grass, Herta Müller e Martin Walser, por exemplo. Ao colocar seu nome junto ao de autores canônicos, Kracht atribui a si próprio o mesmo estatuto.

No dia 16 de maio de 2018, um dia após a primeira palestra em Frankfurt, um IP das redondezas, provavelmente Kracht, adiciona em sua página em alemão um link para a escola *Lakefield College School*, em Ontário. Na palestra do dia anterior, havia chocado o público com a revelação de que, como dezenas de outros estudantes, sofrera abuso sexual nessa escola. No mesmo dia, o mesmo IP alterou o artigo da escola, inserindo um parágrafo em que o escândalo é explicado e que encerra com a informação de que Kracht falou sobre isso em maio de 2018, com link para um artigo da revista *Der Spiegel*.

Em abril de 2019, de Florença, até então um lugar em que o autor havia recusado ter residido, mesmo havendo evidências de que tenha residido na cidade em 2012 (FISCHER, 2014, p. 74), um IP acrescentou à página do autor em inglês que ele já havia vivido por longos

---

<sup>205</sup> Para a lista completa, ver apêndice E.

períodos em Buenos Aires, Quênia, Florença, Bangkok, Catamandu e Munique, ignorando lugares de sua infância, ou mesmo sua residência anterior, em Los Angeles, e inserindo Munique, lugar cuja residência não consta na bibliografia sobre o autor. Apenas alguns dias depois, é acrescentado ao artigo “The Dead” uma citação da crítica do periódico cultural *The Times Literary Supplement*, que afirma que o romance é imprevisível e astuto politicamente. Assim como o ato de inserir-se entre autores canônicos de língua alemã, ressaltar que *Die Toten* é elogiado por um periódico especializado em literatura e cultura, cujo conteúdo só é acessível mediante assinatura e para o qual escritores canônicos como Virginia Woolf, Henry James, Susan Sontag e Mario Vargas Llosa<sup>206</sup> já contribuíram, é ressaltar sua relevância enquanto obra de um escritor de mesma estirpe.

Esses são alguns exemplos que ilustram que Kracht, após um período de “mascaramento” de suas inserções na Wikipédia, voltou a fazê-las, e talvez o faça de modo que sua autoria seja mais facilmente reconhecida. Após a publicação de Fischer em 2014, e justamente por causa dela, não faz mais sentido chamar esses procedimentos de *encenação velada*, porque não são mais anônimos. Se Kracht quisesse realmente apagar os indícios que o revelam como editor da Wikipédia, ele poderia fazê-lo mais facilmente através da criação de um ou mais perfis distratores, ou, ainda, utilizar bloqueadores ou modificadores de endereços de IP, como serviços de VPN. A persistência em editar artigos da Wikipédia que lhe dizem respeito e permitir que esses movimentos sejam rastreados parece apontar para os jogos de aparecer e desaparecer do autor, em que alguns rastros são deixados para trás para que se possa percorrer seus passos, mas não de modo claro o suficiente a ponto de a ambiguidade, que é uma marca forte do autor, seja resolvida.

Percebe-se que, em relação a *Die Toten*, Christian Kracht utiliza sua figura pública para perseguir duas principais estratégias: a de dar continuidade para a poética de autorreflexões do romance e criar uma comunicação circular entre autor e obra, e a de promover a si, à sua obra e direcionar sua recepção, ao mesmo tempo em que procura se estabelecer no campo literário de um modo específico. Assim, através de afirmações, de sua aparência física, e de posts em suas mídias sociais, o escritor estabelece paralelos com seu romance. Já principalmente através de suas mídias sociais, eventos literários e website, ele promove a si e a seu trabalho. Com frequência, mesmo atividades cujo foco é a autopromoção assumem valor estético, o que diferencia Kracht no campo literário.

---

<sup>206</sup> <<https://www.the-tls.co.uk/about-the-tls/>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou investigar o romance *Die Toten*, de Christian Kracht, levando em consideração a relação que estabelece com o autor Christian Kracht. Ao longo de sua carreira, o escritor estabeleceu relações entre si e suas protagonistas, o que, por vezes, levou jornalistas a julgarem o escritor com base em suas personagens. *Die Toten* é um livro autorreferencial que explora níveis metanarrativos através de várias técnicas que podem ser relacionadas através da metáfora dos espelhamentos. Assim, procurou-se mostrar como o livro cria um eixo refletor na cena em que a personagem Nägeli se coloca entre dois espelhos posicionados um contra o outro, o que resulta na multiplicação de seu reflexo de ambos os lados, e como, análogo a esse momento, outras reflexões se apresentam de modo distorcido, já que o reflexo de um lado não é inteiramente igual ao do outro.

Uma série de elementos que aparecem antes do eixo refletor encontram seu reflexo depois. Cenas que refletem uma a outra, como a visita de Nägeli ao teatro de variedades e a visita de Ida e Amakasu ao cinema, o suicídio que abre e o suicídio que encerra o romance e as férias que Ida e Nägeli passaram juntos de acordo com a memória de um e de outro. Não apenas cenas, mas também palavras específicas aparecem dos dois lados do eixo, como *veritas*, e *fidibus*. As duas personagens principais são contrapostas, bem como os países Suíça e Japão, e os intelectuais de esquerda e os adeptos do nacional-socialismo. O filme que Nägeli produz reflete o romance escrito por Kracht, e o autor reflete a personagem, não só através das semelhanças que atribui a Nägeli para consigo, mas também em sua performance como Nägeli na entrevista para o programa *Druckfrisch*. Através da entrevista quando recebe o prêmio suíço de literatura e suas postagens no Instagram, também Amakasu se torna um reflexo possível do autor. A recepção crítica que o filme de Nägeli recebe reflete a recepção crítica que Kracht recebe, e as características que Nägeli atribui ao seu filme refletem as características do romance. Os posts do Instagram do autor refletem passagens e elementos do romance, e o papel do teatro Nō para o enredo se reflete em sua estrutura. O *hah*, com sua grafia palindrômica, e pronúncia da letra *H* em alemão, cuja grafia é também simétrica, também cria um pequeno eixo de reflexão em si. Mesmo a intertextualidade do romance pode ser vista como reflexos de outras obras no romance.

Procurou-se mostrar diversas relações intertextuais que o texto estabelece com outros romances do autor, e com outras obras literárias e artísticas. Há indícios de que Nägeli entre em cena já no final da *Imperium*, de que o romance parece ser uma continuação, e com que o texto compartilha mais relações. Para Riniker, o protagonista de *Faserland* poderia ser o mesmo de

*Die Toten*, já que o jovem alemão viaja até a Suíça, fica encantado com o país e, pode ser, decide então se estabelecer no país e ser tornar diretor de cinema. Isso explicaria por que Kracht vestiu a jaqueta Barbour (marca registrada de *Faserland*) durante o ciclo de palestras em Frankfurt. Porém, o protagonista de *Faserland* é alemão e o de *Die Toten*, suíço. Kracht também vestiu o cachecol da foto em que posa como Engelhardt durante as palestras e leu com os óculos que traz na lapela da entrevista como Nägeli. Pode-se assumir que o escritor veste elementos relacionados a mais de uma personagem não para sugerir identidade de caráter entre elas, mas para reiterar sua proposta de que sua literatura é marcada por uma experiência traumática.

Discorreu-se sobre a importância do teatro Nō para o enredo e para a estrutura do romance, que se aproxima do teatro através da estrutura *jo-ha-kyu*, que separa o livro em três partes, sendo que a primeira possui uma divisão própria de acordo com o princípio. Mas também o alto grau de artificialidade, a relação entre o teatro Nō e os espelhos, o mundo material e o mundo dos espíritos, *shite* e *waki* podem ser encontrados no livro. O romance também alude a outras obras literárias e seus autores, como a cena em que Nägeli vai ao salão de beleza faz referência a Thomas Mann e o *seppuku* faz referência a Mishima, que ainda inspira duas personagens. Nägeli também é inspirado pelo protagonista de do romance *Mistérios*, de Knut Hamsun, que aparece como personagem. O nome do romance é homônimo a um conto de James Joyce e um filme de John Houston e outros autores têm frases e expressões citadas no texto de Kracht, como Friedrich Hölderlin, Vladimir Nabokov e Dante Alighieri. Em sua conta no Instagram, Kracht posta capas de livros e listas de leituras, sugerindo relações entre seu romance e obras de Junichiro Tanizaki, Allain Robbe-Grillet e Kobo Abe.

Defendeu-se que o romance e o autor reagem a críticas jornalísticas, não através do comentário público, mas através de outras estratégias. Como resposta às acusações de Geog Diez na revista *Der Spiegel*, o romance utiliza comentários irônicos e condescendentes para que o posicionamento do narrador – caso o narrador queria ser interpretado como o autor, como já aconteceu – seja claramente afastado do nacional-socialismo. Para a publicação do romance, houve um controle por parte da editora e escritor em relação à publicação de resenhas, assim, os primeiros paratextos de *Die Toten* foram as entrevistas concedidas por Kracht a Denis Scheck e Ijoma Mangold, que cooperam com os jogos encenatórios ficcionalizados do autor. Nessas entrevistas, Kracht estabeleceu inúmeras relações entre si e Nägeli e ofereceu o tipo de respostas que já são conhecidas do autor: ambíguas, pouco informativas, paradoxais ou desvinculadas da pergunta.

No mesmo ano de publicação do livro, Kracht foi agraciado com o prêmio suíço de literatura, e mais uma vez provocou alvoroço com seu comportamento. Diferente de quando

recebeu o prêmio de literatura Wilhelm-Raabe, em 2012, em que falou sobre sua dificuldade de relacionamento com seu pai no discurso de agradecimento, mas recusou a publicação do texto, Kracht subiu ao palco para receber o prêmio e se retirou do evento. Mais tarde no mesmo dia, concedeu a entrevista programada a Esther Schneider, adiada em algumas horas por causa de sua ausência, momento em que estabeleceu relações entre sua figura autoral e sua personagem Amakasu e antecipou as revelações do ciclo de palestras em Frankfurt quando propôs que o motivo que une todos os seus romances é a humilhação. Abordou-se, ainda, o ciclo de palestras que Kracht proferiu em 2018 na Universidade Goethe, em Frankfurt, sua cobertura midiática e relação com o romance *Die Toten*. O ciclo de palestras não só concedeu muita atenção ao autor em relação a outras aparições públicas, como foi também o ciclo mais comentado dos últimos anos na imprensa.

Analizou-se, por fim, a presença do autor na internet, devido ao histórico que o escritor tem de utilizar a internet para a autopromoção. A página oficial do autor, existente desde 2009, é utilizada para a divulgação do seu próprio trabalho, do trabalho de artistas com quem já trabalhou em conjunto, e outros posts que se relacionam à sua obra. Antes do lançamento de *Die Toten*, o escritor utilizou sua página no Facebook para interagir com leitores e aguçar sua curiosidade em relação ao livro novo, através de jogos de adivinhação premiados. A série *In Youth is Pleasure*, utilizada para postar fotos de sua juventude, adquire nuances de obra própria, que por vezes estabelece relações com seus romances. Através das imagens que adiciona aos posts de divulgação do romance ou de textos críticos, aumenta o número de obras literárias, filmes e fotografias que Kracht relaciona ao romance.

Ligado a seu perfil oficial está um perfil de usuário intitulado Arthur Probsthain, que provou-se ser o perfil particular do escritor. Também nesse perfil, Kracht faz postagens que complementam sua obra esteticamente, como os anúncios de viagens, e as imagens que se ligam a seus romances, e que são publicadas concomitantemente na plataforma Instagram, com edições diferentes. O Instagram de Kracht foi criado pouco antes da publicação de *Die Toten*, e é utilizado para postar fotos que complementam a obra. Duas fotos postadas de sua mãe correspondem à descrição exata da mãe de Nægeli no romance, e, a descrição de uma cena do filme *Die Windmühle* coincide com a foto do cabelo se Frauke Finsterwalder, que, por sua vez, faz alusão ao diretor Andrei Tarkovsky. As descrições das fotos, com frequência são citações não referenciadas da série *Truismos*, da artista Jenny Holzer. Por fim, através de mecanismos de pesquisa, pode-se constatar que o escritor edita artigos da Wikipédia que lhe digam respeito, como o artigo sobre seu nome e o romance *Die Toten* em alemão e inglês. O escritor garante

que os artigos estejam atualizados em relação aos prêmios que recebe e faz alterações sobre outras partes do texto sem que isso chame muita atenção.

O que diferencia Christian Kracht no campo literário e chama atenção pública é o processo circular de comunicação que o autor estabelece entre sua figura pessoal e os textos que produz, incluindo os posts em mídias sociais. As relações que estabelece entre esses elementos influenciam a recepção de suas obras e sua *label* como autor, e o posicionam no campo literário como um escritor que chama atenção para sua autoconstrução de maneira complexa e ambígua e que conhece o funcionamento do campo literário, o que lhe permite fazer experimentos e jogos que por vezes perturbam seu funcionamento usual.

Acredita-se que este estudo é relevante para a área literária porque procura analisar a obra literária levando em consideração fatores extraliterários que podem influenciar em sua recepção e circulação. Procurou-se, ainda, dar foco à figura autoral sem tomá-la como autoridade em relação à sua interpretação, mas levando em consideração ações que mostram tentativas de direcioná-la em determinados sentidos. Como procura abordar o texto sob diversos ângulos, percebe-se que o trabalho é ainda bastante incipiente. Pode-se, com estudos futuros, investigar o campo literário e a interação entre seus agentes com mais minúcia, principalmente em relação às mídias utilizadas para essas interações. Outro aspecto negligenciado neste trabalho, mas cuja análise certamente seria profícua, é a análise da contrafactividade neste e em outros romances contemporâneos de língua alemã.

## REFERÊNCIAS

- ABE, Kobo. **The Woman in the Dunes**. Tradução de E. Dale Saunders. New York: Vintage Books, 1972.
- BACHMANN, Gideon; HUSTON, John. How I Make Films: An Interview with John Huston. In: **Film Quarterly**, col. 19, n. 1, Outono 1965, p. 3-13. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1210818>>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- BACKHAUS, Anne. Poetikvorlesung von Christian Kracht: „Ich hörte, wie er hinter mir die Hose öffnete“. In: **Der Spiegel**, 16 mai. 2018. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christian-kracht-spricht-an-der-uni-frankfurt-ueber-seinen-missbrauch-a-1207975.html>>. Acesso em: 05 jul. 2019.
- BARTELS, Gerrit. Laut schweigen vor Veröffentlichung. In: **Der Tagesspiegel**, Berlin, 10 set. 2016a, 15:59. Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-laut-schweigen-vor-veroeffentlichung/14528028.html>. Acesso em: 06 mar. 2018.
- \_\_\_\_\_. So, wie es niemals gewesen sein wird. In: **Der Tagesspiegel**, Berlin, 07 set. 2016b, 10:42. Disponível em: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-toten-von-christian-kracht-so-wie-es-niemals-gewesen-sein-wird/14509150.html>. Acesso em: 06 mar. 2018.
- BARTHES, Roland. Der Tod des Autors. In: JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias; WINKO, Simone (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**: Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000, p. 185-193.
- BAYER, Felix. Kracht-Roman "Die Toten": Ein Schweizer im Grauen. In: **Der Spiegel**. Berlin, 09 set. 2016. Disponível em: <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/christian-kracht-roman-die-toten-ein-schweizer-im-grauen-a-1111328.html>>. Acesso em: 12 set. 2019.
- \_\_\_\_\_. Objective Literature: Alain Robbe-Grillet. In: ROBBE-GRILLET, Alain. **Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy and In the Labyrinth**. Tradução de Richard Howard. New York: Grove Press, 1965.
- BIANCHI, Paolo (Ed.). **Graffiti: Wandkunst und Wilde Bilder**. Basel: Springer Basel AG, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROCKES, Emma. Agent provocateur. In: **The Guardian**, 24 nov. 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2003/nov/24/fiction.emmabrockes>>. Acesso em: 03 jul. 2019.
- BROUGHTON, John. **Wikipedia: The Missing Manual**. Sebastopol: O'Reilly Media, 2008.
- BUCHELI, Roman. Der Schriftsteller Christian Kracht ist als Kind sexuell missbraucht worden. In: **Neue Zürcher Zeitung**, 17 mai. 2018. Disponível em: <

<https://www.nzz.ch/feuilleton/der-schriftsteller-christian-kracht-ist-als-kind-sexuell-missbraucht-worden-ld.1386509>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

CARR, Richard. **Charlie Chaplin: A Political Biography from Victorian Britain to Modern America**. New York: Routledge, 2017.

CHRISTIAN Kracht. In: **Wikipédia**. Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Kracht](https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Kracht)>. Acesso em: 28 mai. 2019.

CHRISTIAN Kracht: “Die Toten”, Druckfrisch. 8min 49seg. ARD. **YouTube**. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3036n9hTXU>. Acesso em: 19 jun. 2017.

CHRISTIAN Kracht im Gespräch, LeseZeichen vom 20.10.2008. 7min 30seg. Bayerischer Rundfunk. **YouTube**. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6XoAPg4YB4g>. Acesso em: 19 jun. 2017.

DENIS Scheck spricht mit Christian Kracht über dessen Buch “Imperium” – DRUCKFRISCH – DAS ERSTE. 10min 49seg. ARD. **YouTube**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0>. Acesso em: 19 jun. 2017.

DER LITERATURCLUB vom 11 set. 2016. 1h 15min. Arvid Falk. **Youtube**. 23 out. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=GEZZT-NpmjA>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

DER SIEGER. Buchzeichen, 13 nov. 2016. 7min 28seg. **SRF**. Disponível em: <<https://www.srf.ch/play/radio/buchzeichen/audio/der-sieger?id=b4bf8ae5-2fca-4978-a7b2-2d7f8cdc04ef>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

DETERING, Heinrich. Arbitrium. In: JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias; WINKO, Simones (Ed.). **Rückkehr des Autors** – Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999.

DETERING, Heinrich (Ed.). **Autorschaft: Positionen und Revisionen**. DFG-Symposion 2001. Weimar: Metzler, 2002.

DEUTSCHES Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Schlamassel. In: **Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier**. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Disponível em: < [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&lemma=Schlamassel](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Schlamassel)>. Acesso em: 03 jul. 2019.

DIEZ, Georg. Die Methode Kracht. In: **Der Spiegel**. 13 fev. 2012. Disponível em: <<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>>. Acesso em: 11 set. 2019. Não paginado.

DREES, Jan. „Ich mag Bob Dylan nicht“: Christian Kracht im Gespräch mit Jan Drees. In: **Deutschlandfunk**. 26 out. 2016. Disponível em: <[https://www.deutschlandfunk.de/christian-kracht-ich-mag-bob-dylan-nicht.700.de.html?dram:article\\_id=369657](https://www.deutschlandfunk.de/christian-kracht-ich-mag-bob-dylan-nicht.700.de.html?dram:article_id=369657)>. Acesso em: 12 set. 2019.

\_\_\_\_\_. Poetikvorlesung von Christian Kracht: Winzerhut und Gottes Wohlgefallen. In: **Tagesspiegel**, 24 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/poetikvorlesung-von-christian-kracht-winzerhut-und-gottes-wohlgefallen/22594556.html>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

DRUCKFRISCH – Christian Kracht. 7min 22seg. Bilderfreak. **YouTube**. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p9qy1HlmPJw>. Acesso em: 19 jun. 2017.

DÜRR, Claudia. Dabeisein ändert alles? Die Aufregung um Christian Krachts Poetikvorlesung in der Mediennachlese. In: **Geschichten der Gegenwart**. Berlin, 15 jul. 2018 Disponível em: <https://geschichtedergegenwart.ch/dabeisein-aendert-alles/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

EBEL, Martin. Ein Schweizer auf Abwegen: Der umstrittene Autor Christian Kracht legt mit «Die Toten» einen neuen Roman vor. Warum er enttäuscht. In: **Tagesanzeiger**, Zúriq, 09 set. 2016. Disponível em: <<https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/ein-schweizer-auf-abwegen/story/18376157>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

ENGELS, Bettina. Christian Kracht in Frankfurt: Schutzschild gegen die Erinnerung. . In: **Der Tagesspiegel**, Berlin, 21 mai. 2018, 17:32. Disponível em: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-in-frankfurt-schutzschild-gegen-die-erinnerung/22586892.html>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

ELLIS-PETERSEN, Hannah. Top literary agent Andrew Wylie calls Amazon ‘Isis-like distribution channel’. In: **The Guardian**, 30 out. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/oct/30/andrew-wylie-amazon-isis-like-distribution-channel>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

FACEBOOK: **Página de ajuda ao usuário**. Disponível em: <[https://www.facebook.com/help/282489752085908?helpref=hc\\_global\\_nav](https://www.facebook.com/help/282489752085908?helpref=hc_global_nav)>. Acesso em: 24 mai. 2019.

FEDOROFF, Paul. Sadism, Sadomasochism, Sex and Violence. In: **La Revue canadienne de psychiatrie**, vol 53, n. 10, out. 2008, p. 637-645.

FERGUSON, Robert. **Enigma**: the life of Knut Hamsun. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1987.

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

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

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

FRANK, Arno. Christian Krachts Frankfurter Vorlesung: Zweifellos kein Eichenlaub. In: **Tagesspiegel**, Berlin, 26 mai. 2018. Disponível em: <https://www.taz.de/Archiv-Suche!/5506471&s=Kracht%2BPoetikvorlesung/>. Acesso em: 28 mai. 2019.

FRANZEN, Johannes. Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie Posierende Poeten von Alexander M. Fischer. In: GÉVAUDAN, Paul; LAUTENBACH, Hiltrud; NEBRIG, Alexander; SCHNECK, Peter; SCHOLLER, Dietrich (Ed.) **PhiN – Philologie im Netz**, n. 80, 2017, p. 87-100. Disponível em: <<http://web.fu-berlin.de/phin/phin80/p80t11.htm>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

\_\_\_\_\_. Was ist ein Autor. In: JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias; WINKO, Simone (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**: Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000, p. 198-229.

FRISCOLANTI, Michael. How a royal gift exposed sexual abuse at an elite Canadian school. In: **Macleans**, Toronto, 12 out. 2017. Disponível em: <https://www.macleans.ca/news/canada/how-a-royal-gift-exposed-sexual-abuse-at-an-elite-canadian-school/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

GENETTE, Gérard. **Paratexte**: das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt: Campus Verlag, 1989.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.

GRIMM, Gunter E.; SCHÄRF, Christian. Einleitung. In: **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008.

HOEM, Knut. Kongen av ironisk patos. In: **NRK Kultur**. 09 abr. 2017. Disponível em: <[https://www.nrk.no/kultur/bok/bokanmeldelse-av-\\_de-dode\\_-1.13465803](https://www.nrk.no/kultur/bok/bokanmeldelse-av-_de-dode_-1.13465803)>. Acesso em: 12 set. 2019.

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

HOLZER, Jenny. **Truisms**. Artists Rights Society (ARS), New York, 2019. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/63755>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

HÜETLIN, Thomas. Das Grauen im ICE-Bord-Treff. In: **Der Spiegel**, Berlin, 20 fev. 1995. Disponível em: <<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159324.html>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

HUSTON, John. **An Open Book**. New York: Alfred A. Knopf, 1980. Disponível em: <<https://archive.org/details/openbook00hust>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

ISHII, Mikiko. The Noh Theater: Mirror, Mask, and Madness. In: **Comparative Drama**, vol. 28, n. 1, Early and Traditional Drama, Spring 1994, p. 43-66. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41153680>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias; WINKO, Simone (Eds.). **Rückkehr des Autors**: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71). Tübingen: Niemayer, 1999.

JOYCE, James. The Dead. In: **Dubliners**: Webster's German Thesaurus Edition for ESL, EFL, ELP, TOEFL®, TOEIC®, and AP® Test Preparation. San Diego: ICON Groups International, 2005.

JÜRGENSEN, Christoph; KAISER, Gerhard (Hg.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken**: Typologie und Geschichte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.

KAUBE, Jürgen. Christian Kracht bei "Druckfrisch": Publikumstäuschung als Verkaufshilfe. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, Frankfurt, 02 set. 2016, 11:09. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/christian-kracht-bei-denis-schecks-sendung-druckfrisch-14416082.html>. Acesso em: 17 nov. 2017.

KEMPKE, Kevin; ZEH, Miriam. Blitz und Donner – Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesungen Als Werkbiographische Zäsur. In: **Merkur**, Stuttgart, 16 mai. 2018. Disponível em: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/05/16/blitz-und-donner-christian-krachts-frankfurter-poetikvorlesungen-als-werkbiographische-zaesur/>. Acesso em: 28 mai. 2019.

KLEINSCHMIDT, Christoph (Ed.). **TEXT + KRITIK 216**: Christian Kracht. München: Richard Boorberg Verlag, 2017.

KLUGER, Michael. Frankfurter Poetik-Vorlesung: Schriftsteller Christian Kracht offenbart sich als Opfer sexuellen Missbrauchs. In: **Frankfurter Neue Presse**, 17 mai. 2018. Disponível em: <http://www.fnp.de/nachrichten/kultur/Schriftsteller-Christian-Kracht-offenbart-sich-als-Opfer-sexuellen-Missbrauchs;art679,2991376>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

KINOSHITA, Akira (Ed.). **Kanawa** (Iron Trivet). Disponível em: [http://www.the-noh.com/en/plays/data/program\\_026.html](http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_026.html)>. Acesso em: 06 jul. 2019.

KORFMANN, Michael. Imperium (2012) de Christian Kracht e a questão da auto(r)encenação. In: **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 17, n. 23, 2014. p. 83-99. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1982-88372014000100083>. Acesso em: 06 mar. 2018.

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

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

\_\_\_\_\_. **Der gelbe Bleistift**. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Die Toten**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016b.

\_\_\_\_\_. **Facebook**: Página de pessoa. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mr.christiankracht/>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Faserland**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.

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

\_\_\_\_\_. **Imperium**. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2012. E-Book.

KRISTEVA, Julia. **Desire in Language**. A Semiotic Approach to Literature and Art. Tradução de Thomas Gora, Alice Jardine e Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

KULTURZEIT. **Kulturzeit-Gespräch mit Denis Scheck**, Mainz, 07 set. 2016. Emissora: 3sat. Disponível em: <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/kulturzeit-gespraech-mit-denis-scheck-100.html>. Acesso em: 29 mai. 2019.

KÜNZEL, Christine; SCHÖNERT, Jörg. **Autorinszenierungen**. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **El Pacto Biográfico y Otros Estudios**. Tradução de: Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1986.

LETHCOE, James. The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth. In: **The French Review**. Bozeman: American Association of Teachers of French, vol. 38, n. 4, fev. 1965, p. 497-507. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/384431>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

LEUPP, Gary P. **Male Colors**. The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan. Los Angeles: University of California Press, 1995.

LIH, Andrew. **The Wikipedia Revolution**. Hyperion Book, 2009.

LIVE-ÜBERTRAGUNG der Verleihung des Schweizer Buchpreises. 52 beste Bücher, 13 nov. 2016. In: **SRF**. Disponível em: <<https://www.srf.ch/play/radio/52-beste-buecher/audio/live-uebertragung-der-verleihung-des-schweizer-buchpreises?id=2a4a58d1-0989-4702-bb7f-9d6be64f5f5be>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

LONG, Robert Emmet (Ed.) **John Huston**: Interviews. New York: University Press of Mississippi, 2001.

MAFFLI, Stéphane. Intrigue cinématographique et drame intime à la veille du Troisième Reich. In: **Le Temps**. 21 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.letemps.ch/culture/intrigue-cinematographique-drame-intime-veille-troisieme-reich>>. Acesso em: 12 set. 2019.

MANGOLD, Ijoma. Christian Kracht: ich bin ein schlimmer Nostalgiker. In: **Die Zeit online**, Hamburg, 11 out. 2016. Disponível em: <http://www.zeit.de/2016/37/die-toten-roman-christian-kracht>. Acesso em: 17 nov. 2017.

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

MATON, Karl. Habitus. In: GRENFELL, Michael. **Pierre Bourdieu**. Key concepts. Trowbridge: Cromwell Press, 2008.

MATTER, Manni. Bim Coiffeur. In: **Ir Ysebahn**. Bern: Zytglogge, 1973.

MÉTRAILLER, Marlène. Christian Kracht, auteur culte en Allemagne, revient avec "Imperium". In: **RTS Culture**. 13 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.rts.ch/info/culture/livres/9171025-christian-kracht-auteur-culte-en-allemaigne-revient-avec-imperium-.html>>. Acesso em: 12 set. 2019.

MINOGUE, Valerie. The Creator's Game: Some Reflections on Robbe-Grillet's "Le Voyeur". In: **The Modern Language Review**. Cambridge: Modern Humanities Research Association, vol. 72, N. 4 out. 1977, p. 815-828. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3724677>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

MISHIMA, Yukio. **Confessions of a Mask**. Tradução de Meredith Weatherby. New York: A New Directions Book, 1958. E-Book.

\_\_\_\_\_. Patriotism. In: **Death in Midsummer and Other Stories**. Tradução de Geoffrey W. Sargent. New York: Penguin Books, 1966.

\_\_\_\_\_. **Yukoku or the rite of love and death**. Tokyo: Toho Company, 1966.

MITTLER, Franz Ludwig. **Deutsche Volkslieder**. Frankfurt am Main: Karl Theoder Völcker, 1865.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1955.

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.

\_\_\_\_\_. Provokative Posen: zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: PANKAU, Johannes. (Ed.). **Pop-Pop-Populär**. Popliteratur und Jugendkultur. Oldenburg: Isensee, 2004. p. 85-101.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **The Invisible Actor**. New York: Routledge, 1997.

ORSON Welles: A Life in Film- John Huston y "Moby Dick" (v.o.s.e.). 4min 23seg. Splandigo. **YouTube**. 18 jul. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JgsEvQMsC0o&t=8s>>. Acesso em: 10 set. 2019.

PAULSEN, Kerstin. Von Amazon bis Weblog. Inszenierung von Autoren und Autorschaft im Internet. In: KÜNZEL, Christine; SCHÖNERT, Jörg. **Autorinszenierungen**. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen, 2007.

PERREAU, Yann. "Les Morts" de Christian Kracht, un roman sulfureux et hanté. In: **Les Inrockuptibles**. 23 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/2018/11/23/livres/livres/les-morts-de-christian-kracht-un-roman-sulfureux-et-hante/>>. Acesso em: 12 set. 2019.

PERSICO, Joseph E. **An Interview with John Huston: The Dean of American Movie Men at Seventy-Five**. In: <<https://www.americanheritage.com/interview-john-huston>>. Acesso em: 22 mar. 2019. Não paginado.

PLACE, Robert M. **Mysteries, Legends, and Unexplained Phenomena: Magic and Alchemy**. New York: Chelsea House Publishers, 2009.

PROBSTHAIN, Arthur. **Facebook**: Usuário Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/arthurprobsthain>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

PYNCHON, Thomas. **Gravity's Rainbow**. New York: Penguin Books, 2000.

RINIKER, Christine. "Die Ironie verdampft ungehört": implizite Poetik in Christian Krachts *Die Toten* (2016). In: RINIKER, Christine; LORENZ, Matthias N. (Ed.) **Christian Kracht revisited: Irritation und Rezeption**. Berlin: Frank & Timme, 2018. p. 71-119.

ROBBE-GRILLET, Alain, **Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy & In the Labyrinth**. Tradução de Richard Howard. New York: Grovepress, 1965. E-Book.

ROBINSON, Jeremy Mark. **The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky**. Maidstone: Crescent Moon Publishing, 2006.

SCHNEIDER, Esther. Schweizer Buchpreis: der Gewinner Christian Kracht im Interview. In: **Schweizer Radio und Fernsehen online**, Zürich, 13 nov. 2016. Disponível em: <https://www.srf.ch/sendungen/52-beste-buecher/schweizer-buchpreis-der-gewinner-christian-kracht-im-interview>. Acesso em: 19 jun. 2018.

SCHRÖDER, Christoph. "Ich habe eine tiefe Angst, vor Ihnen zu sprechen". In: **Die Zeit**, 16 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/christian-kracht-poetikvorlesung-frankfurt-literatur-missbrauch>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

SCHUMACHER, Eckhart. Differenz mit Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*. In: WINKELS, Hubert (Ed.). **Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe**. Die Diskussion um *Imperium* und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012. Berlin: Suhrkamp, 2013, p. 129-146.

\_\_\_\_\_. Omnipräsentes Verschwinden. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht: Zu Leben und Werk**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009, p. 187-203.

SEWARD, Jack. **Hara-kiri: Japanese Ritual Suicide**. Japan: Charles E. Tuttle Company, 1972.

SMITH, Kiki. **Jenny Holzer** (Entrevista), 26 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.interviewmagazine.com/art/jenny-holzer>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

SMITH, William (Ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology in Three Volumes**. Volume 1. Londres: James Walton & John Muray, 1869.

STOKES, Henry Scott. **The life and death of Yukio Mishima**. New York: Cooper Square Press, 2000.

TANIZAKI, Junichiro. **In Praise of Shadows**. Tradução de Thomas J. Harper e Edward G. Seidensticker. Stony Creek: Leetle's Island Books, 1977.

\_\_\_\_\_. **Lob des Schattens: Entwurf einer japanischen Ästhetik**. Tradução de Eduard Klopfenstein Zürich: Manesse Bücherei, 1990.

THE DEAD. Direction: John Huston. Production: Wieland Schultz-Keil and Chris Sievernich. Language: English. Lionsgate Studios, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rkos62UPwVk&t=31s>>. Acesso em: 12 set. 2018

TOYOICHIRO, Nogami. The Monodramatic Principle of the Noh Theatre. Tradução de Chieko Irie Mulhern. In: **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, vol. 16, n. 1, abr. 1981, p. 72-86. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488966>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

VOGEL, Sabine. Christian Kracht: Die Toten - Krachts deutschnationaler Mythenmuff. In: **Frankfurter Rundschau**, Frankfurt, 07 set. 2016. Disponível em: <<https://www.fr.de/kultur/literatur/krachts-deutschnationaler-mythenmuff-11095996.html>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

VORAGINE, Jacobus de. **The Golden Legend: Readings on the Saints**. Princeton: Princeton University Press, 2012.

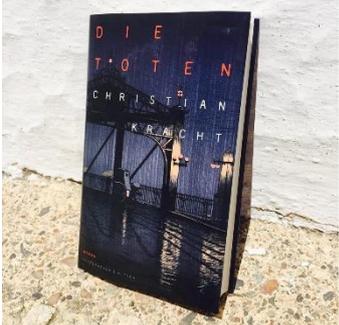
WITTROCK, Sebastian. Schweizisk provoforfatter blev seksuelt misbrugt som barn: »Jeg hørte ham stønne ...«. In: **Politiken**. 23 jun. 2018. Disponível em: <<https://politiken.dk/kultur/boger/art6598307/%C2%BBJeg-h%C3%B8rte-ham-st%C3%B8nne-...%C2%AB>>. Acesso em: 12 set. 2019.

YAU SHUK-TING, Kinnia. A “Horrible” Legacy: Noh and J-horror. In: YAU SHUK-TING (Ed.). **East Asian Cinema and Cultural Heritage: From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea**. New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 101-124.

**APÊNDICE A – Posts do Facebook relacionados a *Die Toten* de agosto de 2015 a maio de 2019**

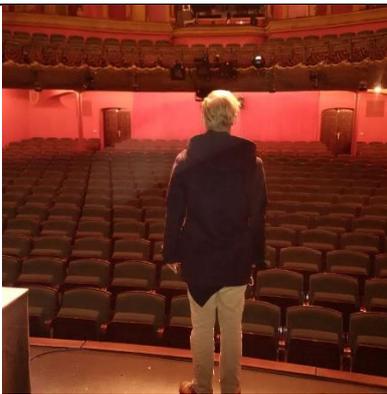
Data	Descrição do texto	Imagem
25 ago. 2015	Anuncia em alemão, inglês e russo que seu livro novo fica pronto em fevereiro de 2016.	
08 abr. 2016	Anuncia em alemão e inglês o lançamento do novo romance para 04 de setembro de 2016. Anexa foto do autor usando máscara cirúrgica.	
12 mai. 2016	Quiz em alemão sobre país e década em que se passa seu novo romance.	
12 mai. 2016	Publica capa do livro.	
08 jun. 2016	Texto: Heute, am 8. Juni, wäre Christian Krachts Vater 95 Jahre alt geworden. Er wird sehr vermisst. Das Bild zeigt ihn als jungen Mann beim Bergwandern in der Schweiz. (Hoje, 8 de junho, o pai de Christian Kracht teria completado 95 anos. Ele deixa muitas saudades. A foto o mostra quando jovem em uma caminhada nas montanhas na Suíça.)	
12 jun. 2016	Kracht ao lado do túmulo de W.B. Yeats, em Drumcliff, Irlanda.	

26 jul. 2016	Quiz sobre duas dentre quinze figuras históricas que aparecem em seu novo romance.	
26 jul. 2016	Divulga data da primeira leitura do novo livro em Frankfurt para 16 de outubro.	
27 jul. 2016	Divulga vencedor do quiz de personagens históricas com foto das respostas: Ernst Hanfstaengl e James Bryant Conant.	
05 ago. 2016	Divulga leitura de <i>Die Toten</i> em Munique. Anexa cena de <i>Nosferatu</i> , dirigido por F.W Murnau em 1922.	
05 ago. 2016	Anuncia que faltam trinta dias para o lançamento do romance com link para compra na Amazon. Anexa a mesma cena de <i>Nosferatu</i> .	
09 ago. 2016	Anuncia leitura de <i>Die Toten</i> em Hamburgo. Anexa fotografia de William Mortensen.	

10 ago. 2016	Anuncia tour de leituras do romance novo para o mês de outubro na Alemanha, Luxemburgo e Suíça.	
14 ago. 2016	Divulga leitura de <i>Die Toten</i> em Berlim. Anexa fotografia de Jean Vilatoba.	
19 ago. 2016	Quiz sobre a personagem que aparecem em <i>Die Toten</i> e em <i>Imperium</i> .	
20 ago. 2016	Divulga do vencedor do quiz. Anexa fotografia de Wilhelm Solf.	
24 ago. 2016	Divulga que entrevista para Denis Scheck será televisionada em 28 de agosto. Anexa cena da entrevista.	
25 ago. 2016	Anuncia em alemão, inglês e japonês recebimento do primeiro exemplar do livro. Anexa foto do exemplar.	
30 ago. 2016	Divulga romance na lista de mais vendidos da SWR2 (rádio de cultura da Alemanha).	

03 set. 2016	Divulga cena da entrevista (provavelmente retirada do YouTube) com Scheck e citação de crítica de Jan Wiele da FAZ (disponível no site Perlentaucher).	 A close-up profile photograph of a man with a beard and short hair, wearing a suit and tie. The name 'CHRISTIAN KRAECHT' is visible in the bottom left corner of the image.
04 set. 2016	Divulga crítica de Jan Küveler, do jornal <i>Die Welt</i> com citação.	Link para a crítica.
06 set. 2016	Divulga citação de texto de Timo Feldhaus para <i>Spike Art Magazine</i> . Link para o texto.	 A stylized illustration of a woman's face and upper body. She is wearing a patterned scarf. To her left are two red exclamation marks. To her right is vertical Chinese text: '申达八市町村街'.
07 set. 2016	Divulga citação de crítica de Jens-Christian Rabe para o jornal <i>Süddeutsche Zeitung</i> . Link para o texto.	
08 set. 2016	Divulga link para programa de rádio da MDR. Anexa foto do autor.	 A photograph of a man in a dark suit and tie, sitting outdoors. He is resting his head on his hands, looking directly at the camera with a serious expression.
09 set. 2016	Divulga citação da crítica de Felix Stephan para o jornal <i>die Zeit</i> . Link para o texto.	
11 set. 2016	Divulga citação da crítica de Philipp Theisohn para o jornal <i>Neue Zürcher Zeitung</i> . Link para o texto.	
13 set. 2016	Divulga crítica no jornal <i>taz</i> . Anexa foto do escritor japonês Yukio Mishima posando como o mártir São Sebastião.	 A black and white photograph of a statue of Saint Sebastian. The statue is a muscular man with long hair, standing with his arms raised and a spear piercing his back. He is surrounded by trees.
15 set. 2016	Divulga texto de Paco, no jornal <i>Der Umblätterer</i> . Link para o texto.	

16 set. 2016	Divulga <i>Die Toten</i> na posição 9 dos mais vendidos da revista <i>Der Spiegel</i> . Anexa cena do filme <i>A Mulher da Areia</i> , dirigido por Hiroshi Teshigara em 1964. Link para o texto.	
18 set. 2016	Divulga citação da crítica de Sebastian Lehmann para o site <i>Kein Papier</i> . Anexa cena da HQ Corto Maltese. Link para o texto.	
19 set. 2016	Divulga citação da crítica de Lukas Valtin para o site <i>Metamorphosen</i> . Anexa cena de <i>M, O Vampiro de Düsseldorf</i> , dirigido em 1931 por Fritz Lang.	
20 set. 2016	Divulga citação da crítica de Gerrit para o site <i>Zeilensprünge</i> . Link para o texto.	
21 set. 2016	Anuncia que <i>Die Toten</i> foi para a lista de finalistas do prêmio suíço de literatura. Divulga os cinco nominados. Link para o site.	
26 set. 2016	Divulga citação da crítica de Christian Dinger, para o site <i>Litlog</i> . Anexa cena do filme <i>Morte em Veneza</i> , dirigido em 1971 por Luchino Visconti. Link para o texto.	
30 set. 2016	Divulga o lançamento do Audiobook de <i>Die Toten</i> , acrescenta: “vier Stunden und vierundvierzig Minuten Paranoia und Komödie” (quatro horas e quarenta e quatro minutos de paranoia e comédia). Link para o site da editora DAV.	
05 out. 2016	Divulga citação da crítica de Kristin Steenbock, para o site <i>dasfilter</i> . Anexa foto da atriz Jean Harlow.	

10 out. 2016	Divulga que ganhou o prêmio Hermann Hesse de literatura por <i>Die Toten</i> . Anexa foto de Hermann Hesse.	
13 out. 2016	Divulga evento de germanística “Jenseits des Unbehagens – Christian Kracht revisited”, na Universidade de Berna. Link para divulgação do evento.	
17 out. 2016	Divulga novamente as datas das leituras.	
21 out. 2016	Foto do salão de leitura em Frankfurt.	
24 out. 2016	Foto do salão de leitura em Göttingen.	
25 out. 2016	Foto do salão de leitura em Munique.	

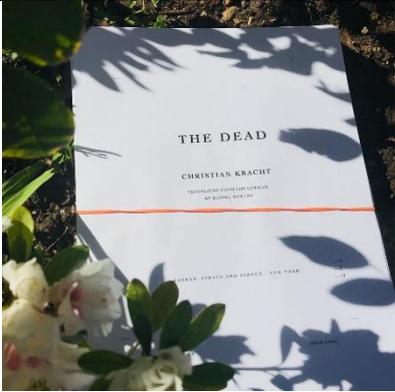
25 out. 2016	Foto do salão de leitura em Hamburgo.	
27 out. 2016	Foto com Eric Jarosinski em frente a uma loja com promoção do aniversário de Heidegger.	
03 nov. 2016	Anuncia que <i>Die Toten</i> foi nominado ao prêmio bávaro de literatura junto com os romances de Terézia Mora e Heinrich Steinfest. Anexa foto do brasão da Bavária. Link para o site.	
13 nov. 2016	Anuncia <i>Die Toten</i> vencedor do prêmio suíço de literatura. Anexa fotoda bandeira da Suíça. Link para o site.	
28 nov. 2016	Foto de Christian Kracht com Christoph Ransmayr e citação de Jiddu Krishnamurti: “Diese außergewöhnliche Kommunion ohne Objekt, ohne den Denker und das Denken, ohne das Objekt und seine Erfahrung, dieses Gefühl unendlichen Räumes, das ist Schönheit“ (Essa comunhão excepcional sem objeto, sem o pensador e o pensar, sem o objeto e sua experiência, essa sensação de espaço interminável, isso é beleza).	

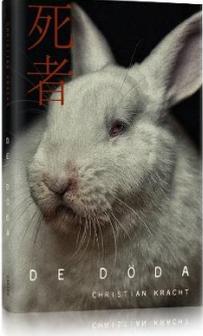
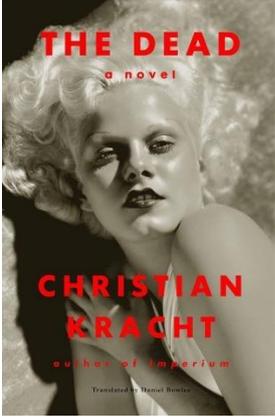
24 dez. 2016	Link para o texto de Aleksandra Sowa e Natalia Marszałek sobre Kracht para o site <i>wszystko co najważniejsze</i> . Anexa mapa da HQ As Aventuras de Tintin.	
28 dez. 2016	Posta foto de infância com a mãe e com texto: “50!” em referência ao seu aniversário.	
05 mar. 2017	Divulga leitura e discussão de <i>Die Toten e Imperium</i> com Daniel Bowles em Yale. Link para evento. Anexa foto de estudantes de Yale com troféu.	
23 mar. 2017	Divulga capa da tradução de <i>Die Toten</i> para o norueguês.	
21 abr. 2017	Divulga crítica de <i>Die Toten</i> em portal de notícias norueguês. Link para texto.	
25 abr. 2017	Divulga entrevista de rádio concedida a Jan Drees para a <i>Deutschland Funk</i> . Link para texto.	

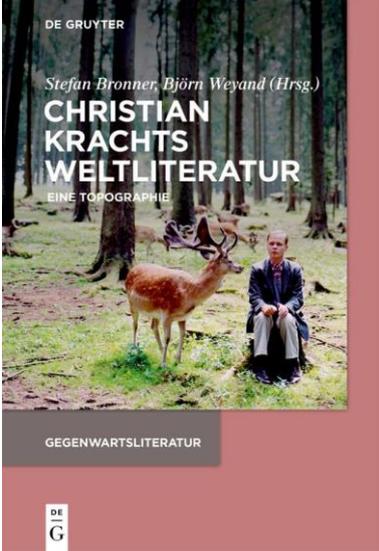
27 abr. 2017	Divulga citação da crítica de Christian Johannes Idskov para o site <i>vagant</i> . Link para texto.	
04 mai. 2017	Divulga sua página no Instagram. Link para site.	
08 mai. 2017	Divulga em inglês, alemão e japonês seu novo website. Link para site.	
16 mai. 2017	Divulga citação de texto sobre seu agente literário, Andrew Wylies. Link para o texto.	
19 mai. 2017	Anuncia seu ciclo de palestras na Universidade Goethe, em Frankfurt. Link para site.	
15 jun. 2017	Anuncia o lançamento da edição da série “Text+Kritik” sobre Christian Kracht. Link para compra na Amazon.	
31 jul. 2017	Post com foto e citação do filme “Days of Heaven” por ocasião da morte de Sam Shepard. Anexa foto do ator.	
25 ago. 2017	Atualiza foto de perfil.	

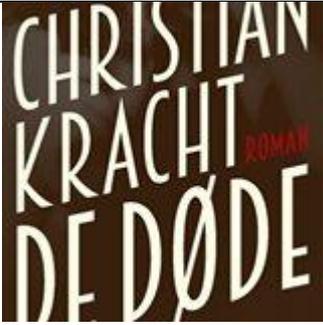
29 ago. 2017	Divulga artigo sobre Thomas Meinecke, Christian Kracht e Maurice Blanchot de Elias Kreuzmair na revista <i>Polar</i> . Link para texto.	
04 set. 2017	Divulga leitura em Zurique. Link para evento.	
15 set. 2017	Divulga foto e citação do filme “Paris Texas” por ocasião da morte de Harry Dean Stanton. Anexa foto do ator.	
06 out. 2017	Divulga tradução de <i>Die Toten</i> para o grego.	
14 out. 2017	Divulga adaptação teatral de <i>Die Toten</i> . Anexa fotografia de Steven Meisel.	
25 out. 2017	Divulga citação de conversa com seu editor, Helge Malchow, publicada no site de sua editora e no livro “Text+Kritik”. Link para texto.	
02 nov. 2017	Atualiza foto de perfil.	
07 nov. 2017	Atualiza evento de publicação do livro “Text+Kritik”. Link para evento.	

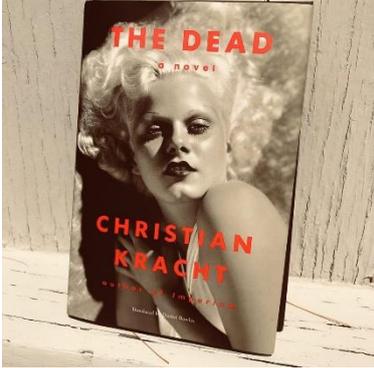
24 nov. 2017	Divulga entrevista concedida a Jan Küveler para o jornal <i>Die Welt</i> . Link para texto. (pago)	
04 dez. 2017	Divulga outra adaptação para teatro de <i>Die Toten</i> . Link para evento.	
23 dez. 2017	Divulga crítica da adaptação teatral no jornal <i>Neue Zürcher Zeitung</i> . Link para site.	
07 jan. 2018	Divulga crítica da adaptação teatral no jornal <i>Buchjahr</i> . Link para site.	
17 jan. 2018	Anuncia tradução de <i>Die Toten</i> para o inglês através da editora Macmillan. Link para site.	
24 jan. 2018	Publica uma despedida de Ursula Le Guin e Mark E. Smith por ocasião de suas mortes. Anexa foto de ambos.	
02 fev. 2018	Publica imagem e texto em referência ao escândalo do prêmio suíço de literatura. Texto (trecho do artigo “Doppelbotschaften” da Wikipédia): Der Empfänger solcher Doppelbotschaften steht vor dem Dilemma, wie er sich verhalten soll, weil er nicht beide Botschaften gleichzeitig befolgen oder für wahr halten kann und ihm unklar ist, welche der Botschaften er beachten soll. (O remetente de tais duplos vínculos se vê frente ao dilema de como comportar-se, porque não pode seguir ou acreditar em ambas as mensagens e não lhe é claro, qual das mensagens ele deveria	

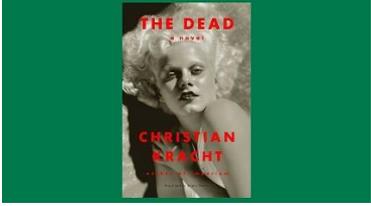
	considerar.) Anexa imagem alterada da capa do livro.	
07 fev. 2018	Divulga recebimento da tradução de <i>Die Toten</i> para o inglês através da editora Farrar, Straus and Giroux. Anexa foto do manuscrito.	
04 mar. 2018	Publica foto de antepassado com pequena biografia. Texto: Urgrossonkel Konstantin Fedorowitsch Kracht war mit der Tänzerin Ida Lwowna Rubinstein liiert. In den letzten Jahren seines Lebens befand sich sein Atelier im Haustaubenschlag des Grafen Orlow. Hier standen auch Krachts Skulpturen, darunter ein Granitmonument von Tolstoi, sowie Marmorstatuen der Venus und des Ikarus, die allerdings während der Oktoberrevolution zerstört wurden. Kracht starb 1919 an einer Grippe. Der Bildhauer ist im Familiengrab von Kracht auf dem Wwedenskoje-Friedhof in Moskau-Lefortowo beerdigt. (O irmão do bisavô, Konstantin Fedorowitsch Kracht, ligou-se à dançarina Ida Lwowna Rubinstein. Nos últimos anos de sua vida tinha seu ateliê no pombal do conde Orlow. Nesse local ficavam as esculturas de Kracht, dentre elas um monumento em granito de Tolstoi, bem como estátuas de mármore de Vênus e Ícaro, que foram destruídas durante a Revolução de Outubro. Kracht morreu em 1919 de gripe. O escultor está enterrado no	

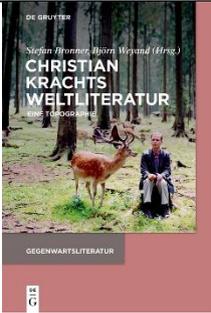
	jazigo da família no cemitério Vvedenskoye, no distrito de Lefertovo, Moscou.	
18 mar. 2018	Divulga leitura da autora norueguesa Madame Nielsen. Link para evento.	
26 mar. 2018	Divulga entrevista que Madame Nielsen concede a Denis Scheck no programa Druckfrisch. Link para site.	
27 mar. 2018	Anuncia proximidade de suas palestras em Frankfurt. Link para site.	
09 abr. 2018	Divulga leitura de encerramento das palestras para 23 mai. 2018 com ingressos esgotados. Link para evento.	
13 abr. 2018	Divulga tradução de <i>Die Toten</i> para o sueco. Anexa capa do livro.	
17 abr. 2018	Divulga lançamento do livro "Christian Kracht revisited / Irritation und Rezeption". Link para compra na Amazon.	
07 mai. 2018	Divulga capa da tradução de <i>Die Toten</i> para o inglês e tradutor Daniel Bowles.	

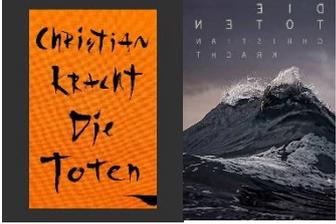
08 mai. 2018	Divulga ciclo de palestras em Frankfurt sob o título de “Christian Kracht – Emigration”. Link para evento.	
15 mai. 2018	Divulga que o livro “Christian Krachts Weltliteratur: Eine Topographie” será lançado junto com a abertura da série de palestras em Frankfurt.	
15 mai. 2018	Citação do texto de Tom Wolfe “From Bauhaus to our house” por ocasião de seu falecimento. Anexa foto do jornalista.	
16 mai. 2018	Link para crítica da primeira palestra da série em Frankfurt para a revista <i>Merkur</i> . Anexa brasão do internato Lakefield College School, no Canadá. Link para texto.	
17 mai. 2018	Link para entrevista com Philipp Theisohn sobre a primeira palestra da série em Frankfurt para <i>Schweizer Rundfunk</i> . Link para texto.	
21 mai. 2018	Link para crítica de duas palestras da série no <i>Tagesspiegel</i> . Link para texto.	

23 mai. 2018	Link para crítica do ciclo de palestras na revista <i>Merkur</i> . Anexa foto do autor. Link para texto.	 A portrait of Christian Kracht, a man with light hair, wearing a grey jacket, resting his head on his hands.
26 mai. 2018	Link para crítica do ciclo de palestras no jornal TAZ. Anexa foto do autor. Link para texto.	 Christian Kracht sitting on a red sofa in a room, with a table and a bottle of water in front of him.
30 mai. 2018	Divulga recebimento da primeira cópia da tradução sueca de <i>Die Toten</i> . Anexa foto do livro.	 The cover of the book 'Die Toten' by Christian Kracht, featuring a white rabbit in a dark setting with the title in red and white text.
06 jun. 2018	Anuncia série de leituras de <i>The Dead</i> nos Estados Unidos. Anexa detalhe da capa do livro.	 A close-up detail of the book cover, showing a woman's face in a dark, dramatic lighting.
25 jun. 2018	Divulga tradução de <i>Die Toten</i> para o dinamarquês por Madame Nielsen. Anexa capa do livro. Link para site.	 The cover of the book 'Die Døde' by Christian Kracht, with the title in large white letters on a dark background.
28 jun. 2018	Divulga cancelamento da série de leituras nos Estados Unidos.	

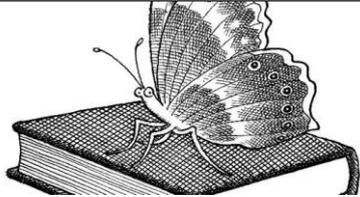
03 jul. 2018	Divulga trecho da crítica da tradução para o inglês de <i>Die Toten</i> em Harper's Magazine. Anexa foto do livro. Link para página	
10 jul. 2018	Divulga crítica da tradução para o inglês de <i>Die Toten</i> em Harper's Magazine. Anexa detalhe de quadro de Adolph Menzel. Link para texto.	
16 jul. 2018	Divulga página no Instagram. Anexa foto de um lago. Link para site.	
19 jul. 2018	Divulga trecho de crítica da tradução para o inglês por Eric Banks para <i>Bookforum</i> . Anexa foto do livro em inglês.	
24 jul. 2018	Divulga trecho de crítica da tradução para o inglês por Larry Matthews para <i>Washington Independent Review of Books</i> . Anexa cena do filme <i>A Morte Cansada</i> , dirigido em 1921 por Fritz Lang.	
09 ago. 2018	Divulga trecho de crítica da tradução para o inglês por Michael Silverblatt para <i>KCRW's Bookworm</i> . Link para texto.	

19 ago. 2018	Anuncia presença no festival de literatura de Louisiana, com painéis em Copenhagen. Anexa foto com participantes do evento. Link para evento.	
21 ago. 2018	Divulga trecho de crítica da tradução para o inglês de <i>Die Toten</i> por J. W. McCormack para <i>Longreads</i> . Anexa cena de <i>O Grande Ditador</i> , dirigido em 1940 por Charles Chaplin. Link para texto.	
06 set. 2018	Divulga homenagem ao filme <i>Deliverance</i> , por ocasião da morte de Burt Reynolds. Anexa foto do ator.	
24 set. 2018	Divulga leitura de <i>The Dead</i> em Seattle. Anexa foto da capa do livro. Link para evento.	
27 set. 2018	Divulga leitura de <i>The Dead</i> em São Francisco. Anexa foto da capa do livro. Link para evento.	
06 out. 2016	Divulga tradução de <i>Die Toten</i> para o russo. Anexa foto do livro.	

09 out. 2016	Divulga lançamento de <i>Christian Krachts Weltliteratur: Eine Topographie</i> . Anexa capa do livro.	
11 out. 2018	Divulga trecho de crítica de <i>The Dead</i> em <i>Los Angeles Review of Books</i> . Anexa detalhe da capa do livro. Link para texto.	
18 out. 2018	Divulga tradução de <i>Die Toten</i> para o russo. Anexa foto do livro.	
05 nov. 2018	Divulga entrevista para o jornal norueguês <i>Morgenbladet</i> . Anexa foto do autor. Link para texto.	
13 nov. 2018	Divulga post de Daniel Bowles sobre lista de livros do jornal <i>The New York Times</i> na posição 14. Anexa foto do post. Link para post.	
19 nov. 2018	Divulga programa de rádio islandês, <i>So Many Books</i> , em que é discutido. Link para site.	
27 nov. 2018	Divulga leitura em Los Angeles. Anexa foto do cartaz de divulgação do evento. Link para evento.	

30 nov. 2018	Divulga tradução de <i>Die Toten</i> para o francês. Anexa foto do livro.	
04 dez. 2018	Divulga crítica da tradução para o francês de <i>Die Toten</i> em <i>Lesinrocks</i> . Link para texto.	
21 dez. 2018	Divulga duas capas que não foram utilizadas para <i>Die Toten</i> .	
05 jan. 2019	Divulga trecho de crítica de <i>The Dead</i> em <i>World of Literature Today</i> . Link para texto.	
05 fev. 2019	Divulga trecho de crítica sobre <i>Die Toten</i> por Jan Küveler para o jornal <i>Die Welt</i> . Link para texto.	
07 fev. 2019	Divulga novo website com capas de livros. Link para site.	
26 fev. 2019	Divulga foto de Mark Hollis, por ocasião de sua morte.	
04 mar. 2019	Divulga crítica de <i>Die Toten</i> por Gustav Seibt para o jornal <i>Süddeutsche Zeitung</i> . Anexa foto de Yukio Mishima. Link para texto.	

08 mar. 2019	Divulga sua página como autor na Amazon. Anexa foto do autor. Link para site.	
25 mar. 2019	Divulga foto de Scott Walker, por ocasião de sua morte.	
30 mar. 2019	Divulga aniversário de 25 anos de <i>Faserland</i> . Anexa foto do livro.	
01 abr. 2019	Divulga série de leituras de <i>The Dead</i> nos Estados Unidos. Anexa cartaz de divulgação do evento.	
18 abr. 2019	Divulga foto de Bibi Andersson, por ocasião de sua morte.	

26 abr. 2019	Divulga crítica de <i>The Dead</i> em <i>Time Literary Supplement</i> .	
08 mai. 2019	Divulga sua conta no Instagram.	
23 mai. 2019	Divulga trecho de crítica de <i>The Dead</i> por Eric Banks para <i>Book Forum</i> . Anexa cena do filme <i>Dr. Mabuse</i> , dirigido em 1922 por Fritz Lang. Link para texto.	

**APÊNDICE B – Posts do Facebook “(Indicação de) Livro do Mês” de 22 ago. 2012 a 29 out. 2018**

Data	Título	Autor
22 ago. 2012	Mal Aria: Roman	Carmen Stephan
27 set. 2012	Flammenalphabet	Ben Marcus
01 nov. 2012	Kongo: Eine Geschichte	David van Reybrouck
24 jan. 2013	Die Zone: Ein Buch über einen Film über eine Reise zu einem Zimmer	Geoff Dyer; Marion Kagerer (Tradução)
11 mar. 2013	Askari	Ingo Mocek
28 abr. 2013	Log of the S.S. the Mrs Unguentine (American Literature)	Stanley G. Crawford
17 jun. 2013	The Colossus of Maroussi	Henry Miller
02 ago. 2013	From the Ruins of Empire: The Revolt Against the West and the Remaking of Asia	Pankaj Mishra
24 mar. 2014	Fröhliche Wissenschaft: Euphorismen	Julien Torma; Klaus Völker (Tradução)
08 jun. 2014	Das Jagdgewehr	Yasushi Inoue; Oscar Benl (Tradução)
21 jul. 2014	Eclectics & Heteroclitics 15 – A Mammal’s Notebook	Erik Satie
14 set. 2014	Seiobo There Below	László Krasznahorkai
09 jan. 2015	Sunset Boulevard: Vom Filmen, Bauen und Sterben in Los Angeles	Kevin Vennemann
20 abr. 2015	Irishes Tagebuch	Heinrich Böll
17 abr. 2017	Die Elf Gehirne der Seidenspinnerraupe	Uwe Kopf
02 mar. 2018	Der Tempel der magischen Tiere	Carl von Siemens
29 out. 2018	The New Nihilism	Peter Lamborn Wilson

**APÊNDICE C – Posts do Facebook “off to” e “back to” de 2013 a 2019**

Data	Texto “off to” (indo para) ou “back to” (voltando para, em negrito)
12 jul. 2013	Off to Lamu
28 ago. 2013	Off to Montreal
20 out. 2013	Off to Lamu
08 dez. 2013	Off to Stockholm
27 dez. 2013	Off to South Africa
23 jan. 2014	Off to Lamu
18 fev. 2014	Off to Dublin
02 mar. 2014	Off to Florence
17 mar. 2014	Off to Zurich and Bern
26 mar. 2014	Off to the Vatican
31 mar. 2014	Off to Tübingen
10 abr. 2014	Off to Capri
06 mai. 2014	Off to Berlin.
14 mai. 2014	Off to Prague
26 mai. 2014	Off to Seoul
02 jun. 2014	Off to Tokyo
07 jun. 2014	Off to Kyoto
29 jun. 2014	Off to Paris
31 jul. 2014	Off to Singapore
24 out. 2014	Off to Ireland
19 nov. 2014	Off to Aquitaine
25 dez. 2014	Off to Los Angeles
17 fev. 2015	Off to New York
09 abr. 2015	Off to Paris
14 abr. 2015	Off to Bern
02 mai. 2015	Off to Achill Island, Ireland
<b>17 mai. 2015</b>	<b>Back to California</b>
02 ago. 2015	Off to Mexico
19 set. 2015	Off to Brooklyn
21 set. 2015	Off to Boston, by train

05 out. 2015	Off to Switzerland
09 out. 2015	Off to Florence
04 nov. 2015	Off to Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Germany
12 dez. 2015	Off to Lamu
<b>04 jan. 2016</b>	<b>Back home in Los Angeles</b>
12 fev. 2016	Off to Big Sur
19 mar. 2016	Off to Toronto
23 mar. 2016	Off to Montreal
25 mar. 2016	Off do Tokyo
<b>14 abr. 2016</b>	<b>Back home in Beachwood Canyon</b>
03 jun. 2016	Off to San Francisco
09 jun. 2016	Off to New York
10 jun. 2016	Off to Zurich
25 jun. 2016	Off to Maine
20 jul. 2016	Off to West Central Texas
<b>26 jul. 2016</b>	<b>Back in Beachwood Canyon</b>
30 jul. 2016	Off to Zurich
06 ago. 2016	Off to Ibiza
23 set. 2016	Off to Zurich
<b>01 out. 2016</b>	<b>Back home in Beachwood Canyon</b>
16 out. 2016	Off to Frankfurt
26 out. 2016	Off to Luxembourg
<b>31 out. 2016</b>	<b>Back home to Los Angeles</b>
10 nov. 2016	Off to Basel now
15 dez. 2016	Off to Big Island, Hawaii
17 abr. 2017	Off to Zion National Park, Utah
21 abr. 2017	Off to Hopi Nation, Northern Arizona
29 mai. 2017	Off to the San Juan Islands, Washington
04 jun. 2017	Off to Key West
05 jul. 2017	Off to Blue Hill, Maine
<b>17 ago. 2017</b>	<b>Back home in Beachwood Canyon, by way of Montana</b>
20 set. 2017	Off to Munich
24 set. 2017	Off to Zurich

23 nov. 2017	Off to Hawaii, to study 'Oumuamua
18 dez. 2017	Off to Lamu, Kenya
13 fev. 2018	Off to Desert Hot Springs
02 apr. 2018	April 2nd 2018, and my beloved family is back in Kyoto at Tetsuya Ozaki`s house from their alpine adventures in 白川郷(Shirakawa-go).
23 abr. 2018	Off to Desert Hot Springs, again
12 mai. 2018	Off to Frankfurt
<b>24 mai. 2018</b>	<b>Going back home</b>
8 jun. 2018	Off to Blue Hill, Maine (actually off next week but really just can't wait)
12 jun. 2018	Off to Blue Hill, Maine
30 jun. 2018	Off to Gstaad
<b>06 ago. 2018</b>	<b>Back home to Lamu</b>
20 ago. 2018	Off to Copenhagen
25 set. 2018	Off to Seattle
19 nov. 2018	Off to Yosemite
03 dez. 2018	Off to Zürich
<b>18 dez. 2018</b>	<b>Back home in Los Angeles</b>
24 dez. 2018	Off to Guatemala
17 jan. 2019	Off to Cologne
22 jan. 2019	Off to Zurich
14 fev. 2019	Off to Baja California Sur
01 abr. 2019	Off to Desert Hot Springs, again
06 abr. 2019	Off to Boston
<b>10 abr. 2019</b>	<b>Going back home to Los Feliz</b>
14 abr. 2019	Off to Bavaria
21 abr. 2019	Off to Florence - Alla ricerca del tempo perduto

**APÊNDICE D – Truísmos de Jenny Holzer em postagens do Instagram de julho de 2016 a abril de 2019**

Data	Truísmo
31 jul. 2016	You are guileless in your dreams [1a]
08 ago. 2016	Leisure time is a gigantic smoke screen
13 ago. 2016	Much was decided before you were born [1b]
16 ago. 2016	Ambivalence can ruin your life
01 out. 2016	Raise boys and girls the same way
06 nov. 2016	At times inactivity is preferable to mindless functioning
24 nov. 2016	You are responsible for constituting the meaning of things
30 mar. 2017	All things are delicately interconnected
20 abr. 2017	Drama often obscures the real issues [1c]
02 mai. 2017	A sincere effort is all you can ask
04 mai. 2017	Much was decided before you were born [2b]
21 mai. 2017	It's better to be naïve than jaded
10 jul. 2017	Ideals are replaced by conventional goals at a certain age
29 jul. 2017	If you aren't political your personal life should be exemplary [1d]
22 set. 2017	Confusing yourself is a way to stay honest
02 out. 2017	Stasis is a dream state
25 nov. 2017	Much was decided before you were born [3b]
07 dez. 2017	Guilt and self-laceration are indulgences
02 abr. 2018	You are guileless in your dreams [2a]
26 jul. 2018	Symbols are more meaningful than things themselves
04 ago. 2018	You are guileless in your dreams [3a]
13 ago. 2018	Drama often obscures the real issues [2c]
31 ago. 2018	If you aren't political, your personal life should be exemplary [2d]
08 dez. 2018	It's importante to stay clean on all levels
14 jan. 2019	Leisure time is a gigantic smoke screen
04 fev. 2019	Mothers shouldn't make too many sacrifices
21 mar. 2019	Raise boys and girls the same way
24 mar. 2019	Confusing yourself is a way to stay honest
26 abr. 2019	Ideals are replaced by conventional goals at a certain age

**APÊNDICE E – Alterações feitas por Christian Kracht em quatro artigos da Wikipédia  
entre janeiro de 2016 e abril de 2019**

Data	Endereço de IP	Cidade	Página	Alteração
28 jan. 2016	2605:E000: 9055:6300: 2981:D43E: FBB:6917	Los Angeles	Christian Kracht (ALE)	+ Das Schauspiel "Imperium" wurde 2015 am Thalia Theater in Hamburg unter der Regie von Jan Bosse uraufgeführt.
12 mai. 2016	46.28.80.121	Leipzig oder Potsdam	Christian Kracht (ALE)	+ Mit "Die Toten" enthüllte Kracht am 12. Mai 2016 über Facebook seinen fünften Roman, der am 8. September 2016 erscheint. Das größtenteils im Japan der 1930er Jahre neue Werk des Autors behandelt insbesondere die Weimarer Filmkultur der Weimarer Republik.
26 ago. 2016	195.55.142.58	Ibiza	Christian Kracht (ALE)	+ 'Die Toten' gelesen von Wanja Mues, Der Audio Verlag, 2016.
14 out. 2016	2605:e000: 9055:6300: 2d51:439a: ac83:3d48	Los Angeles	Christian Kracht (ING)	+ 2016 - Hermann-Hesse-Preis
30 out. 2016	2A02:1205: 5012:4DF0: CC6B:702B: 36BD:47C2	Zurique	The Dead (ING)	+ It has won the 2016 Hermann-Hesse-Preis.
19 nov. 2016	80.254.69.46	Glattfelden	Christian Kracht (ING)	+ 2016 - Swiss Book Prize
20 ago. 2017	2605:E000: 9055:6300: D466:4CB3: 4313:70D4	Los Angeles	Christian Kracht (ALE)	+ Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): "Christian Kracht". text + kritik (Heft 216), München 2017, ISBN 978-3-86916-611-7.
27 set. 2017	109.164.217.185	Zurique	Christian Kracht (ALE)	+ Krachts Werke wurden ins Dänische, Englische, [...] <b>Slowenische, Griechische</b> und Bulgarische übersetzt.

18 dez. 2017	41.139.192.174	Nairobi	German literature (ING)	Retira seu nome da lista de autores pop e o insere na lista de romancistas, entre outras modificações.
24 dez. 2017	41.139.192.174	Nairobi	Christian Kracht (ING)	+ A stage version of "The Dead (Kracht novel)" premiered in December 2017 at Bern Theatre in Switzerland`s capital.
16 mai. 2018	2003:C2: A3CF:6500: E8C9:558B: FED8:F835	Münster ou Berlim	Christian Kracht (ALE)	+ Link para artigo "Lakefield College School".
16 mai. 2018	2003:C2: A3CF:6500: E8C9:558B: FED8:F835	Münster ou Berlim	Lakefield College School (ING)	+ Sexueller Missbrauch: Im Jahr 2015 ergab eine unabhängige Untersuchung, dass Schüler von dem von 1974 bis 1980 an der Schule tätigen anglikanischen Pastor Keith Gleed (1932–2001) dort sexuell missbraucht worden waren. Michael Friscolanti: "[ <a href="http://www.macleans.ca/news/canada/how-a-royal-gift-exposed-sexual-abuse-at-an-elite-canadian-school/">http://www.macleans.ca/news/canada/how-a-royal-gift-exposed-sexual-abuse-at-an-elite-canadian-school/</a> How a royal gift exposed sexual abuse at an elite Canadian school", Maclean`s, 12. Oktober 2017. Im Mai 2018 sprach Christian Kracht über seinen Missbrauch durch Gleed. Anne Backhaus: "Ich hörte, wie er hinter mir die Hose öffnete", Spiegel Online, 16. Mai 2018.
28 jun. 2018	2604:6000: 87C4:4500: 39DD:763: 43CE:3E41	Blue Hill	Christian Kracht (ING)	+ In 1999 Kracht took part in the performance piece "Tristesse Royale" with Stuckrad-Barre, Joachim Bessing, Eckhart Nickel and <b>Alexander, Count of Schönburg-Glauchau.</b>
25 ago. 2018	217.116.223.194	Copenhagen	Die Toten (ALE)	+ Christian Kracht: "De døde." Gyldendal, Kopenhagen 2018, ISBN 978-870-225-018-3. Übersetzt von Madame Nielsen
05 out. 2018	104.175.4.39	Los Angeles	Die Toten (ALE)	+ Christian Kracht: "Umarli." Wydawnictwo Literackie, Krakau 2018, ISBN 978-83-08-06571-6. Übersetzt von Ryszard Wojnakowski  + Christian Kracht: "Les Morts." Éditions Phébus, Paris 2018, ISBN 978-2-7529-1153-7. Übersetzt von Corinna Gepner
16 out. 2018	104.175.4.39	Los Angeles	Die Toten (ALE)	+ Christian Kracht: "Мертвые." Ad Marginem, Moskau 2018, ISBN 978-5-91103-441-2. Übersetzt von Tatiana Baskakowa

30 nov. 2018	104.175.4.39	Los Angeles	Christian Kracht (ALE)	+ Stefan Bronner, Björn Weyand (Hrsg.): "Christian Krachts Weltliteratur". De Gruyter Verlag, Berlin 2018, ISBN 978-3-11- 053215-9.
25 abr. 2019	31.156.194.134	Florença	Christian Kracht (ING)	+ He has lived for long spells in Buenos Aires, Kenya, Florence, Bangkok, Kathmandu and Munich.
29 abr. 2019	87.17.134.24	Florença	The Dead (ING)	+ and the Times Literary Supplement notes "The Dead is wholly unpredictable... and politically astute."