

## A Encenação Autoral de Christian Kracht: O Caso d'Os Mortos de Kracht, de Joyce e de Huston

Raquel Ribas Meneguzzo<sup>1</sup>

**Resumo:** Partimos do pressuposto que os escritores, ao longo da história, sempre se utilizaram de estratégias encenatórias tanto em relação às suas obras como às suas figuras públicas, e de que o fazem não só para se estabelecer no campo literário, mas para o fazê-lo de um modo específico (JÜRGENSEN; KAYSER, 2011; BOURDIEU, 2000). Tendo em vista o último romance de Christian Kracht, *Die Toten* (2016), cujo título pode ser livremente traduzido como *Os Mortos*, e as relações intertextuais que podem ser estabelecidas com o conto homônimo de James Joyce (1914) e sua adaptação para o cinema dirigida por John Huston (1987), temos por objetivo investigar de que modo essas relações contribuem para a encenação de Christian Kracht e para seu posicionamento no campo literário.

**Palavras-chave:** Christian Kracht; James Joyce; John Huston; Encenação.

**Zusammenfassung:** Theoretischer Ansatz dieses Beitrags ist die Annahme, dass Schriftsteller inszenatorische Strategien mit Bezug auf ihr Werk und auf ihre öffentliche Figur verwenden, nicht nur um sich im literarischen Feld zu etablieren, sondern auch um dies gezielt zu machen (JÜRGENSEN; KAYSER, 2011). Ziel ist, intertextuelle Beziehungen zwischen Christian Krachts Roman *Die Toten* (2016), James Joyces Kurzgeschichte *The Dead* (1914) und deren von John Huston gleichnamigen kinematographischen Adaptation (1987) aufzuzeigen, und Überlegungen zu dem Einfluss anzustellen, den diese intertextuellen Beziehungen auf Krachts Inszenierung und auf seine Positionierung im Feld haben.

**Stichwörter:** Christian Kracht; James Joyce; John Huston; Inszenierung.

### 1 Introdução

No século XVII Shakespeare já havia posto na boca de uma de suas personagens a afirmação de que o mundo inteiro é um palco (2007, p. 622), onde as pessoas desempenham papéis, mas o interesse em se aproximar da análise literária por esse viés é mais recente. A partir dos anos 1990, o termo encenação começa a nortear trabalhos científicos na área dos estudos literários e sociológicos (SCHMITZ, 2017, p. 39-44), para os quais o autor retorna como tema de relevância na virada do século. Além de eventos para discussão sobre autoria, publicações reivindicam a necessidade de se repensar o papel do autor em relação à sua obra e questionar o consenso existente até então em relação às propostas de Barthes (1968) e de Foucault (1969). Desde então, o conceito de encenação autoral vem se

---

<sup>1</sup> Mestranda da Linha de Pesquisa Sociedades (Inter)textos e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-Mail: raquemeneguzzo@gmail.com

desenvolvendo como um conjunto de “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” (JÜRGENSEN; KAISER, 2011, p. 10).

Ainda que tal definição possa adequar-se melhor ao presente, no qual a arte pode ser vista como um produto a ser consumido, de forma alguma ela deixa de se aplicar a autores que antecedem a organização do campo artístico como o conhecemos atualmente. Carolin John-Wenndorf (2014, p. 69-74) investiga, por exemplo, os autores Padre Konrad e Walther von der Vogelweide, ambos do século XII; Rosita Schmitz (2017, p. 48-50) o padre dominicano Johannes Meyer, do século XIV; Michael Korfmann e Raquel Meneguzzo (2016, p. 153-175) Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, do século XVII. Estudos como esses defendem que os escritores sempre utilizaram estratégias encenatórias, dentro e fora de seus textos, e demonstram que essas estratégias podem ser encontradas e analisadas.

Com Bourdieu (1996), entendemos que no século XVIII a literatura se estabeleceu como campo, em que os atores disputam por posições centralizadas através de estratégias que lhes permitam acumular capital simbólico. Com as mudanças que ocorreram em outros campos que influenciam o literário (econômico, político, social, tecnológico), mudaram também as possibilidades e as limitações dos autores em relação ao seu campo de atuação, mas o objetivo de se estabelecer como escritor de um modo específico — como pertencente ao cânone, por exemplo — permanece.

Schöttker (2002 p. 277-290) oferece uma explicação para o surgimento e formação do cânone literário ocidental. Desde Píndaro (517-438 a.C), explica, podemos perceber três noções ligadas à literatura e que são cruciais para o desenvolvimento da ideia tradicional de cânone literário — ou seja, da existência de um grupo seletivo de textos que se eternizam na história por expressar as realizações literárias de maior qualidade. Através de suas obras, um escritor pode, em primeiro lugar, eternizar a si próprio; em segundo, eternizar outras pessoas; e, em terceiro, esse grupo de pessoas eternas podem formar uma elite intelectual. Schöttker explica como Dante realiza essas três possibilidades na Divina Comédia. No canto IV do Inferno, Dante encontra Homero, Ovídio, Horácio e Lucano, seletivo grupo de poetas, que, após deliberar brevemente, decide aceitá-lo como membro.

Ao mencioná-los, ao atribuir-lhes epítetos como “o satírico”, ou “o soberano”, Dante garante sua importância e assinala sua imortalização através de sua obra. Ao mesmo tempo, Dante garante sua própria imortalização ao afirmar ter sido aceito nesse seleto grupo de poetas. Em outras palavras, Dante canoniza a si próprio.

Ainda que hoje o conceito de cânone como uma seleção dos melhores textos literários seja amplamente criticado, não se pode negar que existem obras que são mais frequentemente citadas, lidas, comentadas, estudadas e, portanto, conhecidas, e que a elas estão atrelados autores que, por sua vez, também são mais conhecidos. A essas obras e autores com frequência ligam-se acepções, interpretações, epítetos, escolas e estilos, e essa ligação se torna tão forte que os nomes de alguns autores passam a ser usados como adjetivos. Kafkaesco, por exemplo, não se refere somente a Franz Kafka, mas também, como podemos constatar no dicionário, “ao seu estilo estranho, aos seus romances que parecem exprimir o desespero do homem diante do absurdo da existência” (AULETE, 2019). Quando um escritor se assume kafkiano, ele se insere em uma relação complexa de associações, algumas mais amplamente difundidas, como “desespero” e “absurdo”, outras menos. Já quando um escritor cita Kafka ou faz uma alusão a ele em sua obra, ele certamente reconhece esses aspectos, mas sua relação com seu próprio texto é ainda mais complexa, já que essa pode ser de crítica, homenagem, demonstração de erudição, etc. Faz-se necessária, assim, a análise particular do texto e de suas relações intertextuais para se descobrir que propósitos elas podem servir.

Reconhecer que o texto está inserido em um campo literário, entretanto, implica em reconhecer que sua análise pode ser mais profícua se não se restringir somente ao texto si, já que ele é um produto que tem por objetivo circular entre o público leitor — seja este especializado ou leigo. Possuir determinado estatuto não garante que um texto será lido.

Ainda mais importante é que a obra seja rodeada por narrativas sobre o autor, suas personagens e enredos, para que haja um estímulo de leitura. E esses estímulos não são oferecidos pelos administradores do cânone, e sim pelos próprios autores, à medida que envolvem o leitor em um diálogo composto por autoencenações e opiniões provocativas (SCHÖTTKER, 2002, p. 277-278, tradução da autora).

Esse diálogo que o autor estabelece com o público pode, além de estimular a leitura de seu texto, influenciar a recepção de sua obra e até mesmo sua interpretação.

Neste artigo, propomo-nos a investigar as relações intertextuais que o romance *Die Toten* estabelece com o conto homônimo de Joyce e a adaptação cinematográfica de mesmo nome deste conto para o cinema, dirigida por John Huston. Fazem parte da análise, também, as relações intertextuais do romance com as encenações autorais dos três artistas, que se expressam em escritos de cunho biográfico, correspondência pessoal, entrevistas, dentre outros. Verificaremos, ainda, se a proposta de Schöttker se aplica nesses três casos, e de que forma. Para tanto, iniciamos apresentando o autor Christian Kracht e o enredo do romance *Os Mortos*, para então nos determos sobre algumas de suas práticas encenatórias autorais. Na segunda parte, apresentamos James Joyce, apenas à medida em que é relevante para o artigo, e traçamos paralelos com Kracht conforme o fazemos; resumimos o enredo de seu conto, e então apresentamos algumas de suas práticas encenatórias. Na terceira parte, procedemos do mesmo modo com Huston, com a diferença de que não focamos em apresentar o enredo do filme, e sim, de procurar algumas diferenças significativas em relação ao texto. Nas considerações finais, retomamos as encenações textuais e autorais dos três autores em ordem cronológica para evidenciar semelhanças e diferenças e verificar de que modo a intertextualidade com Huston e com Joyce pode interferir na obra de Kracht.

## **2 Christian Kracht e o romance *Die Toten* (Os Mortos)**

Christian Kracht é um escritor suíço que iniciou sua carreira como jornalista em 1989. Ele trabalhou para a revista *Tempo*, considerada de caráter cult, e escreveu artigos para revistas e jornais alemães importantes, como *Der Spiegel*, *Die Welt am Sonntag* e *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. O início de sua carreira literária ocorreu em 1995 com a publicação do romance *Faserland*. Desde então, ele tem sido considerado uma figura controversa na imprensa alemã, principalmente por críticos literários, e tem alcançado um público amplo, tendo suas obras traduzidas para mais de quinze idiomas, e tem sido tema de pesquisa por germanistas dentro e fora do espaço germanófono. Em 2001, publicou *1979*, em 2008 *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, e, em 2012, *Imperium*, sendo este seu livro de maior

sucesso e controvérsia midiática. Em 2013, trabalhou juntamente com sua esposa, a diretora de cinema Frauke Finsterwalder, no roteiro de seu primeiro longa-metragem, *Finsterworld*, pelo qual receberam o prêmio de melhor roteiro pela Associação Alemã de Crítica de Cinema (*Deutsche Filmkritik*) ainda no mesmo ano. Além disso, Christian Kracht é autor de outros escritos, alguns em colaboração com outros escritores, incluindo correspondência e diários de viagem.

O romance seguinte a *Imperium* foi publicado em 2016 e chama-se *Die Toten*, ou *Os Mortos*, em tradução livre. Recebeu ainda no ano de seu lançamento dois prêmios de literatura, o *Hermann-Hesse-Preis* e o *Schweizer Buchpreis*, que têm por objetivo apoiar e difundir a literatura de língua alemã. O livro foi traduzido para pelo menos oito línguas, e também causou certo furor midiático em relação ao seu lançamento — que será abordado mais adiante no texto. O enredo se passa em Berlim, Japão, Suíça e Los Angeles no início da década de 1930, e o texto é dividido em três partes de acordo conforme o *jo-ha-kyu*, um princípio amplamente usado em formas artísticas japonesas variadas, incluindo o teatro *No*, e traduzido comumente como introdução, conflito e clímax. Estas três partes do romance, por sua vez, são divididas em capítulos numerados que relatam episódios interpolados. Na primeira parte são apresentadas as três personagens principais: o diretor de cinema suíço Emil Nägeli, o oficial de governo japonês Masahiko Amakasu, e a aspirante a atriz alemã Ida von Üxküll, também noiva de Nägeli. Paralela às suas atividades presentes, episódios das infâncias de Nägeli e de Amakasu também são narradas.

Na segunda parte, Alfred Hugenberg, diretor do maior estúdio cinematográfico alemão da época, a UFA (*Universum Film AG*), convida Nägeli para dirigir um filme em produção conjunta com o Japão a fim de lutar contra o imperialismo cultural dos EUA. No entanto, após uma noite de bebedeira com os críticos de cinema Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, que convencem o diretor a pedir por um aumento no orçamento e alterar o gênero do filme de comédia para suspense, Nägeli parte para o Japão, onde deve se encontrar com Amakasu e com Ida. Ele não desconfia de que a ideia de produzir o filme partira de Amakasu, que enviara uma carta a Hugenberg junto da gravação de um oficial japonês cometendo *seppuku*, um ritual japonês de suicídio. Enquanto isso, Amakasu conhece Ida na cerimônia de recepção de Charles Chaplin por ocasião de uma de suas viagens ao país, e as três personagens se juntam ao filho do então primeiro-ministro Tsuyoshi

Inukai para assistir a uma peça de teatro No. No dia seguinte, recebem a notícia de que o pai de Takeru Inukai fora morto em um atentado executado por um grupo de radicais na tentativa de dar um golpe de estado. Amakasu e Ida se instalam em uma mansão enquanto aguardam a chegada de Nägeli para a produção do filme e iniciam um caso, mas Nägeli só descobre a traição dias depois enquanto os filma com uma câmera de mão. Essa descoberta faz com que abandone as filmagens e passe a vagar sem rumo pelo país, levando apenas a câmera portátil para registrar o que encontra no caminho.

Na terceira parte, Amakasu e Ida decidem acompanhar Chaplin na viagem de volta para os EUA, já que Chaplin prometera ajudá-la em sua carreira. No entanto, após uma discussão no navio, o ator inglês força Amakasu a pular da amurada e passa a ignorar Ida após o desembarque, cujo fracasso na carreira a leva a se lançar do letreiro de Hollywood. Nägeli, por sua vez, finalmente retorna à Suíça, onde apresenta seu filme mais recente — uma espécie de montagem expressionista das gravações feitas durante a viagem —, intitulado *Os Mortos*. Com o sucesso do filme entre críticos, Nägeli é convidado a palestrar sobre cinema na universidade.

Parte das controvérsias envolvendo Kracht diz respeito à sua presença midiática e às relações que estabelece entre sua figura autoral e sua obra. Em suas raras entrevistas, ele comenta sua obra e oferece detalhes sobre sua vida pessoal. No entanto, ele não o faz abertamente. Em vez disso, ele oferece respostas evasivas, que fogem ao tópico em questão, que contradizem afirmações anteriores ou o que está escrito na sua própria obra, que soam provocativas ou ainda, que são contraditórias em si. Em contrapartida, ele insere comentários sobre seus textos e insinua paralelos entre si e suas personagens nos próprios romances.

Em *Faserland*, o protagonista se assemelha a ele à medida em que é retratado como um jovem suíço abastado e interessado por marcas e cultura pop. Tal descrição foi suficiente para que alguns críticos dirigissem suas ressalvas quanto à índole da personagem ao próprio autor. Já após *Imperium*, Kracht concedeu uma foto sua para publicação na qual aparecia com cabelos e barba compridos, conforme a descrição da personagem principal no livro. Em entrevista a Denis Scheck sobre o livro (Druckfrisch, 29 ago. 2016), Kracht discorre sobre seu desejo quando jovem de se tornar um pintor, estabelecendo mais um paralelo entre si e sua

personagem através de Adolf Hitler, a quem o protagonista é comparado no livro, e que, sabe-se, também tentou se estabelecer como pintor antes de entrar para a política.

Em relação a *Die Toten*, Kracht encena a si próprio como Emil Nägeli em várias instâncias. Não só compartilha a nacionalidade, a idade aproximada e a descrição física com a personagem; na foto da contracapa do livro, aparece dentro de uma mansão, de costas para uma janela, de modo que a luz, vinda do lado de fora, ilumina apenas metade de seu rosto. O penteado é o mesmo descrito no livro em relação a Nägeli, e a mansão faz referência ao local onde ele, Ida e Amakasu se estabelecem para as filmagens. Em outra entrevista concedida a Denis Scheck (29 ago. 2016), Kracht aparece vestido conforme a personagem é descrita no livro, e traz até mesmo o óculos no bolso do paletó, que Nägeli precisa para corrigir sua visão. Inconsistente com sua afirmação anterior, dessa vez expressa seu desejo quando jovem de se tornar diretor de cinema — como Nägeli —, mas de perceber que para isso lhe faltaria talento.

Depois de essa entrevista ter ido ao ar, um jornal de grande circulação, o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (02 set. 2016), publicou um texto alegando que a editora do autor havia proibido quaisquer resenhas sobre o romance até a data de lançamento, e que Scheck havia recebido privilégios. Critica ainda o conteúdo das entrevistas e lamenta a falta de qualidade de sua crítica literária, o que leva Scheck a fazer uma réplica em um programa de televisão para revidar as acusações. Outros veículos da imprensa confirmaram as condições estabelecidas para a publicação de suas resenhas, mas tomaram posicionamentos variados. Contudo, não foi apenas essa entrevista que causou alvoroço entre jornalistas. Uma semana antes do lançamento do romance, o jornal *Die Zeit* (11 out. 2016) publicou uma entrevista com Kracht. O texto apresenta o enredo do romance, mas em sua maior parte descreve o local em que entrevistado e entrevistador se encontram, o que vestem e sobre o que conversam.

Gerrit Bartels, no jornal *Tagesspiegel* (10 set. 2016), publicou um texto e expressou uma opinião, que, apesar de ser direcionada como uma provocação a Kracht, demonstra a relação complexa entre os atores do campo literário. Após um resumo da polêmica, o texto esclarece que, no meio jornalístico a competitividade é grande, e, quando um livro importante está para ser lançado, todos os veículos

querem ser os pioneiros em publicar suas resenhas. A conclusão do texto, em contrapartida, é a de que a sobrevivência do texto em si depende somente de sua qualidade, motivo pelo qual alguns escritores precisem recorrer a escândalos para garantir a circulação de seu nome e de sua obra por mais tempo.

O jornalista esclarece a condição para acúmulo de capital simbólico como jornalista: tentar estar mais atualizado do que a concorrência. Também fica claro, em seu texto, que nem todo lançamento literário é de igual importância — já que há vários fatores que podem aumentar a expectativa em relação a um lançamento, como o posicionamento do autor no campo. Assim, é uma relação de interdependência a do jornalista, que precisa de novos romances para ter sobre o que escrever, com o escritor, que precisa do jornalista para divulgar seu trabalho. Bartels ignora, portanto, dois pontos importantes ao afirmar que os livros recebem a fama póstuma diretamente proporcional à sua qualidade intrínseca. Em primeiro lugar, como ele próprio afirma em seu texto, a ressonância e a recepção de um livro dependem não de um, mas de diversos fatores; e, em segundo, qualquer livro certamente possui qualidades intrínsecas se as tomarmos como características, mas que a avaliação dessas qualidades tenha relação direta com elas é uma hipótese bastante frágil, já que implica na necessidade de estabelecimento de critérios objetivos, universais e imutáveis pelos quais se possa julgar a qualidade de uma obra — tarefa que até hoje não foi realizada.

Bartels está correto ao afirmar que tratou-se de uma estratégia para causar desequilíbrio no campo através da violação das regras e que isso serve para trazer atenção tanto para a editora, como para o escritor e sua obra. A frequência com que Kracht viola essas regras, no entanto, é o que chama a atenção para essa organização do campo literário e para a encenação de Kracht como representação de uma personagem.

Em 2000, Kracht já havia publicado uma entrevista no jornal *Tagesspiegel*, na qual desempenha o papel duplo de entrevistador — como jornalista, autor do texto — e entrevistado — como escritor romanesco. A manchete, intitulada *Uma conversa com Christian Kracht: o pior jornalista de todos os tempos*, aponta para essa dupla encenação, já que a primeira parte do título é recorrente em publicações com escritores e faz referência a Kracht como autor literário, mas a segunda parte do título faz referência a ele como jornalista. Em uma entrevista tradicional, as falas do



entrevistador e do entrevistado são iniciadas por uma indicação, com frequência uma abreviação, dos nomes dos participantes. Nesse caso, não há marcação nenhuma, já que não há mais de uma pessoa no texto, e as transições entre os papéis são indicadas por mudanças de parágrafos. Na entrevista com Scheck sobre *Os Mortos*, Kracht insinua o papel duplo de autor e personagem; e, por fim, na coletânea de artigos acadêmicos publicados sobre ele, *Revisitando Christian Kracht* (LORENZ; RINIKER, 2018), ele desempenha o papel duplo de pesquisador e pesquisado, já que é autor do artigo *O prazer da juventude: As fotos de Christian Kracht no Facebook* (p. 263-269). Transgredindo mais uma vez o que se espera de seu papel, no entanto, o artigo não possui texto, e sim somente as fotos publicadas na plataforma.

Ainda em 2018, Kracht foi convidado a dar uma série de três palestras na Universidade Goethe, em Frankfurt. Contra todas as expectativas, ele tomou o tempo das palestras para confessar um episódio de abuso sexual na juventude e relacioná-lo à sua obra, estabelecendo relações internas entre seus romances, apontando relações autobiográficas e oferecendo relações intertextuais como chaves leitura — no caso de *Os Mortos*, o escritor japonês Yukio Mishima e o francês Georges Bataille (KEMPKE; ZEH, 2018). Entretanto, proibiu os presentes e a imprensa de reproduzir trechos de seu texto ou de gravar as palestras na íntegra, conferindo ao evento o estatuto de acontecimento único e relegando aos demais apenas o relato indireto do que haveria acontecido, formando no evento um grupo seleto de pessoas com acesso privilegiado ao seu texto.

Diante desses exemplos de práticas de encenação do autor no campo literário, fica claro que Kracht utiliza diversas instâncias e ferramentas — extraliterárias — para se promover dentro do campo. São também diversas as técnicas intraliterárias que emprega. Neste artigo, focamos nas relações que sua obra estabelece com o conto homônimo de James Joyce e sua adaptação para cinema de John Huston e com alguns aspectos da encenação desses dois artistas também. Tanto Joyce quanto Huston são apresentados apenas na medida em que se tornam relevantes — por estabelecer um paralelo — para a análise de Kracht. Partimos do pressuposto que Joyce e Huston também utilizam práticas encenatórias dentro e fora de suas obras, e que o contraste pode ser útil para deixá-las em evidência. Assim como Joyce, Kracht se insere em uma tradição literária, e, assim

como Huston, almeja o sucesso financeiro através de sua obra. Diferente dos dois, entretanto, Kracht usa sua encenação para apontar para seu próprio caráter encenatório.

### 3 James Joyce e o conto *The Dead* (Os Mortos)

James Joyce é considerado um dos escritores mais importantes do século XX. Nascido em Dublin em 1882, inicia sua carreira literária precocemente: já aos nove anos escreve um poema sobre a morte de Parnell, uma figura política importante na história irlandesa. Suas obras mais famosas são *Dublinenses*, um livro de contos publicado em 1914, *O Retrato de um Artista quando Jovem* (1916), *Ulysses* (1922), e *Finnegans Wake* (1939), romances. Joyce também escreveu uma peça para teatro e inúmeros poemas, mas foi sua prosa que exerceu uma grande influência sobre a literatura moderna. Em sua introdução a Joyce, Eric Bulson afirma que “ao longo dos anos, Joyce acumulou um séquito de leitores leigos e acadêmicos menor apenas que o de Shakespeare e o de Dante, que, devemos acrescentar, escreveram há muito mais tempo” (BULSON, 2016, p. 108).

Seus experimentos com narrativa lhe conferem o título indiscutível de modernista, mas em vida ele foi uma figura bastante controversa. Assim como Kracht, que, apesar de suíço, mora desde a juventude no exterior, Joyce emigrou da Irlanda e nunca mais retornou. A pátria foi entretanto tema constante em sua obra, assim como a Suíça já o foi inúmeras vezes nos romances de Kracht. Joyce enfrentou dificuldades para publicar seus escritos, porque alguns eram considerados imorais, e, se não são assim denominados no caso de Kracht, são ao menos denominados provocativos. Assim como o suíço hoje, Joyce se recusava a fazer parte de qualquer movimento político ou literário abertamente. Sua figura pública era a de um intelectual solitário, mas seu contato intensivo com editores, jornalistas, estudantes, tradutores e escritores foi decisivo para a visibilidade que possui hoje. Essa rede de contatos que cultivou certamente é bem diferente da imagem pública que construiu de si como escritor, mas surpreendente seria que tivesse se tornado famoso se ele fosse realmente o intelectual desligado de questões práticas que tentava parecer.

Nesse quesito, Joyce e Kracht são bastante diferentes. Kracht não procura esconder suas práticas de autopromoção, pelo contrário, ele o faz de um modo que elas fiquem evidentes justamente como aquilo que são. Que Joyce estava ciente de

que a literatura é capaz de eternizar uma pessoa, conforme discutido na introdução, e de que ela é um sistema do qual diferentes atores fazem parte, se expressa na frase famosa que ele haveria dito em entrevista sobre *Ulysses*: “Eu inseri tantos enigmas e charadas que os professores vão se ocupar por séculos discutindo sobre o que eu quis dizer, e essa é a única maneira de garantir a imortalidade” (ELLMANN, 1982, p. 521). Percebe-se, através desta afirmação, que Joyce entendia que os tradutores e acadêmicos também têm seu papel no sistema literário de difusão e perpetuação da obra, e, assim, de preservação do nome do próprio autor.

As negociações com editores atrasaram a publicação de *Dublinenses*, que, apesar de completo em 1907, só foi publicado sete anos mais tarde. O último conto, *Os Mortos*, é o mais extenso da obra, e é por vezes considerado uma novela. Florence L. Waltz (1973) explica que há pouco consenso entre os críticos no que tange a interpretação do texto ou a relação entre ele e os outros contos de *Dublinenses*, e que essas opiniões diversas podem advir de seu caráter altamente simbólico e ambíguo. O protagonista Gabriel Conroy comparece junto de sua esposa Gretta à ceia de Natal na casa de suas tias, na qual os convidados dançam, bebem, cantam, tocam piano, jantam e conversam. 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 em seu quarto, Gretta revela o motivo de sua comoção na festa. A música lhe trouxera a memória de um jovem rapaz que se apaixonara por ela e morreria 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 conjeturando 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, ele incorre no perigo de

cometer erros e criar lembranças negativas em Gretta sobre sua pessoa. Já Michael Furey, o jovem discutido pelo casal, permanece inalterado como aquele que morreu por amor. Furey, apesar de morto, permanece presente na memória de Gretta, e, agora, na de Gabriel. Da mesma forma, Ida e Amakasu permanecem no filme de Nägeli, ainda que tenham cometido suicídio logo após sua partida. E, assim como eles permanecem na obra cinematográfica do diretor suíço, assim como 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.

Ademais, essa impressão da presença constante dos mortos é intensificada pela recorrente alusão ao tema nas duas obras. Em Joyce — cuja novela inicia e encerra com a expressão “os mortos” —, de maneira mais sutil, a morte aparece na menção de pessoas falecidas, como em “ele era seu sobrinho favorito, o filho de sua irmã mais velha já falecida” (p. 174) e em “desde que Kate e Julia haviam deixado a casa em Stoney Batter, após a morte de seu irmão Pat [...]” (p. 170), no assunto de conversa à mesa, quando discutem os monges que dormem em caixões (p. 184), em figuras de linguagem das personagens, como em “[a]lguém feche a porta. A srta. Malins vai morrer de frio” (p. 188) e em “mas elas esquecem que a minha esposa precisa de três horas mortais para se vestir” (p. 171), ou, ainda, no discurso que Gabriel dá antes do jantar, em que relembra saudoso dos velhos tempos e afirma que ocasiões como a reunião em família servem para “estimar a memória daqueles já mortos, grandes nomes cuja fama jamais morrerá” (p. 186). O saudosismo pelo passado não é nada novo, e Amakasu também chega à conclusão de que “o passado sempre foi mais interessante do que o presente” (p. 88).

O romance de Kracht também inicia e encerra com morte, não com a mesma expressão linguística, como em Joyce, mas com a descrição de suicídios. No início, do oficial japonês cometendo seppuku e, no final, com Ida se lançando do letreiro em Hollywood. Os primeiros amores de Nägeli e Amakasu morrem, assim como o primeiro amor de Gretta; a tia-avó do diretor comete suicídio cortando a própria garganta, e a morte de seus pais também é mencionada. O primeiro-ministro do Japão sofre um atentado que resulta em sua morte, e Amakasu é forçado por Chaplin a se lançar em alto mar. Ou seja, das três protagonistas, apenas Nägeli sobrevive.

Em *Ulysses*, o casal “revive”, e o leitor descobre que anos depois Gretta e Gabriel continuam casados. Já em Kracht, há indicações não no romance seguinte, mas no romance anterior, da existência da personagem Nägeli. No final de *Imperium*, quando o filme produzido sobre a vida de August Engelhardt é projetado na sala de cinema, lê-se que “o diretor” está sentado na primeira fila roendo as unhas. Como ele não é apresentado como sendo o diretor do próprio filme exibido, e como o costume de roer as unhas é uma característica de Nägeli, é possível tomar a passagem como o momento em que ele entra em cena.

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” (p. 173, tradução da autora), assim como Gabriel deitado em sua cama, cuja “alma alcançara a região em que habitam as vastas hordas dos mortos” (p. 205, tradução da autora). Alusões como essas abundam também na obra de Joyce, e um autor citado tanto por Joyce quanto por Kracht é Dante Alighieri. Se Dante recorre à tática de se igualar aos grandes literatos e propor sua própria canonização, Joyce opera de modo parecido quando reconhece a autoridade de Dante ao citá-lo em sua obra e conferir autoridade a si próprio para deformar Dante da forma que lhe aprouver, de modo a encaixá-lo em seu próprio texto. Do mesmo modo, Kracht recorre a ambos os autores. Com isso, reconhece o estatuto que possuem de “canônicos”, ou, ao menos, dignos de menção, e demonstra conhecer essa tradição literária, na qual se insere quando confere autoridade a si próprio para alterá-los, recortá-los, e inseri-los em seu próprio texto — isto é, fazer com Joyce o que este faz com Dante. Esses textos citados indiretamente pressupõem um leitor que possua a mesma bagagem cultural para reconhecê-los, e assim o leitor também pode se sentir parte desse grupo seleto de pessoas aculturadas.

John Huston se insere nessa tradição literária à medida em que a maior parte dos filmes que dirigiu são roteiros baseados em obras literárias. Alguns de seus filmes são adaptações de obras ou escritores famosos, como *A Glória de um Covarde* (*The Red Badge of Courage*, 1951, adaptação do romance homônimo de 1895, por Stephen Crane), *Uma Aventura na África* (*The African Queen*, 1951, adaptação do

romance homônimo de 1935, por C. S. Forester), *Moby Dick* (1956, adaptação do romance homônimo de 1851, por Herman Melville), *A Noite do Iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964, baseado na peça homônima de 1961, por Tennessee Williams), *A Bíblia* (1966, baseado no livro Gênesis da Bíblia), *Casino Royale* (1967, baseado no romance homônimo de 1952, por Ian Fleming), *O Homem que queria ser rei* (*The Man who would be King*, 1975, baseado no romance homônimo de 1888, por Rudyard Kipling), *Sangue Selvagem* (*Wise Blood*, 1979, baseado no romance homônimo de 1952, por Flannery O'Connor) e *À Sombra do Vulcão* (*Under the Volcano*, 1984, baseado no romance homônimo de 1947, por Malcolm Lowry).

#### 4 John Huston e o filme *The Dead* (Os Mortos)

John Huston foi um diretor de cinema, roteirista e ator. Nascido nos EUA, mas com ascendência irlandesa, mudou-se para a Irlanda e adquiriu a cidadania irlandesa — diferente de Joyce, que, nascido na Irlanda, emigrou do país. Após alguns experimentos com escrita e pintura, entrou para a indústria cinematográfica, influenciado principalmente por seu pai, que era ator. Escrevia os próprios roteiros e adaptava tanto literatura canônica quanto popular. Trabalhou com muitas celebridades da indústria, dirigiu Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Marlon Brando, Orson Welles, e atuou para diretores como Roman Polanski, William Richert e John Lee Thompson. Cultivava uma amizade com Orson Welles e Ernest Hemingway, e dois de seus filhos fizeram carreira no cinema também, tendo um deles, Anjelika Huston, atuado no papel de Gretta em *Os Mortos*. Recebeu 64 nomeações a diversos prêmios e ganhou 40 ao longo de sua vida, dentre eles o Oscar de melhor diretor em 1949 por *O Tesouro de Serra Madre* e o Globo de Ouro como melhor diretor em 1985 por *A Honra do Poderoso Prizzi*.

A adaptação de *Os Mortos* foi seu último filme. Huston faleceu em 1987, pouco depois do lançamento. O filme foi bem recebido pela crítica, sendo nominado a alguns prêmios em festivais no mundo inteiro e ganhando alguns deles, incluindo um no Brasil como melhor diretor, em 1990, no Festival SESC Melhores Filmes. 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. Uma forma artística japonesa denominada *jo-ha-kyu* segue o mesmo princípio de divisão de uma obra em três partes, sendo a primeira

mais longa e lenta, a segunda mais breve e ascendente em tensão e a terceira ainda mais breve e intensa, devendo atingir o clímax. É essa a divisão em três partes do romance de Kracht.

Se, por um lado, o filme segue “fielmente” o texto de Joyce, incluindo diálogos em todas as suas palavras, Huston cria sua própria obra à medida em que decide suprimir ou desenvolver temas presentes no conto através de recursos audiovisuais, fazer inserções e subtrações. Não é de se espantar que, em seu texto, Wawrzycka (1998) tenha a impressão de que “ainda que aprecie o filme de Huston, [ela] não o consider[a] “Joyce” de maneira alguma” (p. 67). Isso acontece porque o filme de fato não é Joyce nem tem a pretensão de o ser. Ainda que Wawrzycka pareça adepta do conceito de adaptações fílmicas como simples transposições visuais de obras literárias — o que não são —, ela procura defender algumas escolhas do diretor. Ao comparar a cena em que Gretta ouve o canto na escada (p. 68ff), ela admite que, no filme, diferente do conto, Gabriel não pode primeiro ver “uma mulher” para só depois perceber que se trata de Gretta. Assim, parabeniza Huston por apresentar Gretta iluminada com um lenço na cabeça, assemelhando-se à Virgem Maria, proporcionando ao espectador uma experiência estética completamente diferente, que funciona melhor na tela do que no livro. Wawrzycka também aponta que, ao passo que, em Joyce, a centralidade de Gretta se torna aparente apenas no fim do texto, a Gretta de Huston é uma personagem importante do início ao fim. Isso é resultado em parte da operação de câmera, que a mantém em vista quase constantemente, mas não se pode ignorar que Anjelica Huston na época era uma atriz conhecida, além de filha do diretor do filme, e não faria sentido que assumisse um papel de figurante.

Corseuil (2001) também parece julgar o filme em termos de fidelidade ao texto literário, afirmando que na adaptação “faltam” (p. 70) elementos presentes no conto, mas isso não a impede de notar que, através de elementos diferentes, ambos os autores atingem o mesmo efeito. Afirma que a recorrência de flashbacks e memórias no texto escrito contribui para a suspensão do desenvolvimento da narrativa, formando uma espécie de paralisia, tema bastante discutido em Joyce, e acrescento, também para a suspensão do tempo, já que passado e presente se entrelaçam. Huston, por sua vez, opera a câmera dentro da festa como se fosse um convidado, mantendo a câmera na altura média de uma pessoa, passeando com ela

por entre as pessoas, ora desviando delas, ora fitando a decoração. Trata-se, porém, de um convidado que não interage com os outros, como se fosse a presentificação dos próprios mortos do passado se entrelaçando com o presente. Análoga à invasão do presente pelo passado no filme é a invasão da tela por elementos de fora. Gibbons (2002) afirma que a *mise-en-scène* é assombrada por elementos de fora, como vozes que podem ser ouvidas, mas não vistas, ou elementos que cruzam a tela rapidamente e somem, ou ainda, sombras que aparecem na tela em virtude de movimentos que acontecem fora do enquadramento.

Huston inclui uma personagem nova, Mr. Grace, que recita o poema *Votos Quebrados* na festa. Anjelica afirma em entrevista (TRACY, 2010) que desde que conheceu o poema, durante as gravações de *Caminhando com o Amor* e *Caminhando com o Amor e a Morte* (1969), havia se afeiçoado muito a ele, e ficou muito satisfeita em saber que seu pai decidira usá-lo no roteiro de *Os Mortos*. Certamente é um gesto de pai para filha, mas o poema também reflete temas discutidos pelo conto, como nacionalismo e amor não correspondido. Trata-se da tradução para o inglês feita por Lady Gregory de um antigo poema irlandês anônimo, e Mr. Grace não declama o poema inteiro. Do modo como a declamação do poema alterna entre Gretta e Gabriel, parece haver um prenúncio da revelação que segue a festa.

Brill também ressalta que, embora o filme seja “fiel” ao texto de Joyce,

seus temas e suas ações são os mesmos que dominam a carreira inteira de Huston: esperança e frustração; pessoas se confrontando ou evitando as verdades de suas vidas; vaidade e efemeridade; a passagem do tempo, as iluminações da arte e do ritual; a expressividade de faces que são ao mesmo tempo unicamente elas mesmas e a imagem de toda a humanidade; a morte; e a comunhão que seres humanos partilham entre si junto da solidão da qual não conseguem escapar (BRILL, 1997, p. 208, tradução da autora).

Então analisa as imagens que Huston adapta do texto de Joyce, movimento, cor, montagem, ponto de vista e *mise-en-scène*. A neve é um elemento recorrente que contrasta com o calor casa, bem como o ambiente externo é marcado por cores frias e pouca iluminação e o ambiente interno por cores quentes e claridade. De modo análogo aos elementos que sugerem uma suspensão do tempo, Brill vê nas carruagens em constante movimento, nas técnicas de *fade-in* e *fade-out* da câmera,



e nas velas que se apagam, referência à passagem do tempo que leva toda vida humana a um fim.

As sombras, para Brill, servem o duplo propósito de apontar tanto para o futuro dos vivos, que é a morte, quanto para seu presente, que é “assombrado” pelo passado, por aqueles que já estão mortos. Como são um elemento recorrente no filme, Brill analisa as sombras em profundidade. Após Gabriel e Gretta subirem as escadas do hotel — momento em que a sombra de três pessoas é projetada na parede, sugerindo a presença de Michael Furey — e adentram o quarto, a cena é iluminada por velas, de modo que suas sombras são projetadas na parede e se afastam e se aproximam diferentemente do modo como seus corpos são mostrados pela câmera. A operação da câmera, Brill sugere, chama a atenção para um nível metalinguístico que se instaura: “Os espectadores do filme, unidos pela escuridão da sala de cinema, se tornam uma extensão dos espectadores dentro do filme. Assim como outros, o título de *Os Mortos* torna consciente a experiência do espectador como espectador” (p. 217).

O mesmo ocorre com o romance de Kracht. Paralelos entre elementos intra e extradiegéticos exploram a possibilidade de autorreferencialidade e apontam para a artificialidade da obra. Por um lado, as personagens são espectadores: Hugenberg assiste a gravação do seppuku; Nägeli assiste *Imperium* ou observa a traição; e Ida, Amakasu, Chaplin e Takeru assistem a peça de teatro No. Por outro lado, elas se encontram na dupla condição de também serem observadas por outras personagens, pelo narrador, e pelos próprios leitores. Assim como Kracht, Joyce e Huston, Nägeli cria suas próprias obras de arte, em contrapartida, ele próprio é criação do escritor suíço — observação feita no próprio romance, quando Nägeli percebe que “se encontra tanto na frente quanto atrás das câmeras” (p. 16, tradução da autora). A autorreferencialidade da obra é ainda mais evidente quando Nägeli ambiciona produzir um filme “que não só seja extremamente artificial, mas que também faça referência a si próprio” (p. 154), ao qual “dá o mesmo nome deste livro” (p. 206). Finalmente, após terminar a edição e assisti-lo pela segunda vez, Nägeli “sorri discretamente, porque sabe que se trata de uma obra-prima” (p. 205), sugerindo, portanto, que o próprio romance também o seja.

Kracht não cita Huston diretamente, como faz com Joyce, mas faz 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. Huston também afirma que tudo aconteceu aleatoriamente e não apresenta nenhum padrão de repetição, mas seu texto mostra que a desilusão com os erros das outras pessoas é, sim, um elemento constante que une os acontecimentos em sua vida. Ele narra breves episódios, primeiro histórias envolvendo seu avô, então seu pai, e finalmente, sua própria história. Conta que seus pais se divorciaram quando era criança, que sua mãe não possuía dinheiro suficiente para sua educação e que, após duas tentativas frustradas de mantê-lo em um internato, foi-lhe permitido ser educado em casa por sua avó. Assim como Huston, também Joyce e Kracht frequentaram internatos por um período em suas vidas. No entanto, quando tinha dez anos, seu pai faleceu, sua mãe casou-se novamente, e ele foi diagnosticado com uma doença terminal.

Essa condição levou o menino a receber a visita de Charles Chaplin, que sabia ser admirado por Huston, e durante essa visita, ambos conversaram sobre técnicas cinematográficas. Dentre as explicações oferecidas por Chaplin, continua Huston, chamou-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” (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. Após o exame de outro médico, que desmentiu o diagnóstico anterior de Huston e descobriu que a saúde do menino estava perfeita, ele voltou a ter uma vida normal, e mais do que isso, fez amizade com um menino cujo hobby era fabricar bombas caseiras. Em certa ocasião, ambos incendiaram o antigo prédio de uma escola, assim como Amakasu bota fogo em sua própria escola no romance de Kracht.

John Huston era um menino intenso, e suas paixões variavam de boxe até pintura. Mesmo possuindo uma sensibilidade aguçada para a arte, descreve acidentes de maneira crua e direta, como o episódio em que, durante uma luta de boxe, um homem perto dele escala o gradil para ver melhor: “Lancei o olhar em direção ao meu vizinho. Ele não estava mais lá. Havia caído para o andar de baixo.

Eu não prestei nenhuma atenção, nem ninguém que estava ali. Ele provavelmente estava morto ou morrendo, mas ninguém tinha tempo para ele” (p. 31). Mesmo rodeado de pessoas, o homem morre solitário em uma queda, assim como Ida e Amakasu. 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 pensamento fossem projetados em uma tela” (p. 362). Essa pode ser uma das razões pelas quais a câmera em seu filme pareça a visão em primeira pessoa de um dos convidados da festa. A mesma ideia aparece 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” (p. 177). Também em entrevista a Persico (1982), Huston considera que “a câmera é simplesmente uma observadora melhor do que o olho humano” (sem paginação), o que poderia ser o motivo pelo qual Nägeli só desconfia da traição quando observa Ida e Amakasu através da lente de sua câmera de mão, já que, como Huston, Nägeli também é diretor de cinema.

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” (1906, p. 9). De fato, em entrevista a Gibbons (2002), Huston afirma que, para ele, “dirigir um filme [...] é apenas a extensão do processo de escrevê-lo” (p. 135). 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”. Orson Wells (ORSON WELLES, 2012) afirma algo parecido sobre Huston. Ele próprio afirma não se considerar um bom ator e não atuar com frequência, no entanto Wells considera que alguns diretores “atuam muito bem como diretores”, e julga que Huston seja “o mais fascinante de todos os diretores-atores”.

Repetidamente, Huston afirma não possuir um método para fazer um filme, dar muito poucas diretrizes aos atores, não saber especificar de que modo tem ideias para novos filmes, nem dar muitas diretrizes sobre a iluminação. Ainda na mesma entrevista a Gibbons, afirma: “Nunca me parece que meus filmes começam com muita preparação. Na verdade, com frequência eu tenho a impressão de que

meus filmes fazem a si próprios” (p. 3). Desse modo, alinha-se à estética do gênio, o artista de cuja mente a obra brota por inspiração, e não o artista laborioso que trabalha para aperfeiçoar sua técnica. Apesar de afirmar não considerar a si próprio uma pessoa educada por não possuir muita instrução formal, Huston cita Platão para exemplificar como desenvolveu sua concepção de estilo, a afirma trabalhar instintivamente do modo como Stanislavski veio a propor muito antes do teórico fazê-lo. Huston parece um homem descomplicado e humilde, ao menos é o que alguns jornalistas escrevem sobre as impressões que têm dele, provavelmente advindas de opiniões modestas de si próprio, como no caso de se considerar pouco educado. No entanto, vemos o esforço de se encenar como um gênio quando recorre a escritores canônicos para produzir um filme, como no caso dos filmes mencionados, para justificar uma resposta, como no caso de Platão, ou, ainda, para afirmar anterioridade à uma teoria — conhecimento esse verdadeiro, e, portanto, instintivo para um verdadeiro artista.

Os momentos mais emblemáticos dessa encenação como gênio se expressam em suas respostas a jornalistas que procuram um tema comum a toda sua obra. Muitos pedem ao diretor se seria correto dizer que suas histórias são de homens que se frustram, ou que falham em sua empreitada de algum modo. Huston costuma responder que isso pode ser correto, mas que não faz isso propositadamente. A Gibbons, afirma que ele provavelmente esteja correto: “Eu nunca estou consciente de nada. Mas mesmo a escolha do material indica uma preferência, uma predisposição da mente. Seria possível desenhar o retrato de uma mente através de suas preferências” (p. 5). Huston permite essa interpretação de forma sutil, e convida seu espectador a desenhar o mapa de sua mente. Ao encontro da interpretação de Gibbons vai a afirmação que Huston faz em sua autobiografia de que “os melhores homens tendem a pensar que são um fracasso” (p. 336), o que leva Persico a indagá-lo se Huston pensa que é um fracasso. Novamente, Huston, de forma sutil, ao passo em que se afirma um fracasso, se alinha com os gênios da arte:

Às vezes eu olho para os meus filmes e penso “que droga!” Mas até mesmo Michelangelo, no seu leito de morte, achou que não havia feito nada para enobrecer a arte. Ele queria destruir o seu trabalho — a Pietà! E isso vindo do maior artista que já viveu. É claro que eu não estou me comparando a Michelangelo. Mas é

dessa eterna insatisfação do artista que eu estou falando. (Huston, 1982, s.p.).

Parece um gesto de modéstia afirmar que não está se comparando a Michelangelo após afirmar que ele é o maior artista de todos os tempos, mas ele se compara, sim, a Michelangelo, já que ambos estão eternamente insatisfeitos com sua própria obra, e, mesmo sem parecer arrogante ou orgulhoso, John Huston coloca a si próprio no seleto grupo de gênios da arte..

#### 4 Considerações finais

Iniciamos apresentando o escritor suíço Christian Kracht, o enredo do romance *Os Mortos* e algumas considerações sobre o modo como Kracht se encena como autor dentro e fora de sua obra. Então apresentamos Joyce e o enredo de seu conto homônimo, estabelecendo paralelos entre as duas obras e a encenação do autor em relação a Kracht. Por fim, apresentamos John Huston e sua adaptação da obra de Joyce, para então mostrar de que modo ele se posiciona como artista. Sendo Kracht o escritor de nosso maior interesse, o artigo apresenta-se da forma como as perguntas surgem ao longo da investigação de Kracht: a leitura do romance leva à identificação das alusões a Joyce, que leva à adaptação de Huston. Contudo, convém também lançar um olhar cronológico sobre os três artistas, pois é com relação às obras de Joyce e Huston e ao modo como estes se encenam que Kracht adentra e se estabelece no campo artístico.

A obra de Joyce é bastante autobiográfica, e há muitos estudos que se dedicam a investigar quais e de que modo episódios de sua vida e seus escritos se relacionam. Ele próprio encorajava o estudo e a análise de seus textos ao pedir a publicação de resenhas, e explicava a editores e outros correspondentes (como seu irmão Stanislaus) suas intenções, metáforas e simbolismos. Em 1932, auxiliou e forneceu informações a Herbert Gorman e Louis Golding, que estavam escrevendo sua biografia. Manteve contato também com Charles Duff, enquanto esse estudava sua obra, e com Frank Budgen (1934, p. 3), enquanto escrevia um livro sobre a gênese de *Ulisses*. Joyce queria reconhecimento como escritor e estabelecia contato com editores, revisores, tradutores, críticos e escritores não só para promover seu trabalho, mas também para conduzir o modo como era recebido e interpretado, e, assim, criar uma imagem específica de si próprio como autor. Que ele forneça

material biográfico para biografistas e estudiosos também denota seu empenho de que sua vida e sua obra fossem relacionadas — de que através de sua obra, também sua pessoa fosse lembrada e estudada.

Já Huston, em vez de delegar a terceiros a escrita sua biografia, cuida ele próprio de escrever o texto, no qual encena sua vida do modo como vê mais proveitoso. Assim, ressalta o carácter multifacetado de seus interesses, assegurando o leitor de seus inúmeros talentos e demonstrando sua sensibilidade para a arte em geral. Detalha ainda seu encontro com Charles Chaplin quando criança, mostrando ao leitor que a discussão sobre técnicas cinematográficas entre um astro e um menino tão jovem é sinal de seu talento para atuar na indústria. Ao longo do livro, Huston intercala livremente sua experiência na guerra, seu círculo de amizades, sua vida amorosa e suas viagens, mas o centro do livro consiste nas histórias de produção de seus filmes. No antepenúltimo capítulo de sua biografia, Huston discute estilo e se afasta do cinema autoral, e portanto, de diretores como Bergman, Fellini ou Buñuel. Huston se considera eclético. Diferente dos diretores que professam que sua vida consiste em fazer cinema e desenvolver um estilo único de fazê-lo, Huston afirma que jamais poderia se considerar apenas um diretor, porque outros interesses, como boxe, pintura, escrita e hipismo são tão importantes quanto fazer filmes (p. 361). Em decorrência disso, afirma, seus filmes são todos muito diferentes uns dos outros. Também em suas entrevistas, vemos como Huston se apresenta como um artista nato, insatisfeito com sua obra apesar do reconhecimento público, assim como os grandes artistas.

Kracht, por sua vez, revela poucas informações pessoais em entrevistas, e pouco se sabe sobre sua vida privada. No entanto, ele, assim como Joyce, insere elementos biográficos em seus textos, e, assim como Huston, se nega a dar respostas concretas sobre seu método de criação. Kracht parece fugir à coerência em suas aparições públicas, no entanto, o carácter sistemático da criação dessas inconsistências parece apontar para uma ação proposital. A autorreferencialidade de seu último romance chama a atenção para o carácter encenatório da literatura. Kracht lembra o leitor de seu texto em diversas passagens de que sua experiência é fruto do contato com um universo fictício criado por ele. Paralelamente, em suas entrevistas, suas considerações parecem apontar para o carácter encenatório do

próprio autor — para o modo como ele cria sua pessoa pública para se estabelecer no campo literário.

Diferenciar-se de outros escritores é importante para um artista ser considerado interessante. Faz parte desse processo, entretanto, afiliar-se à alguma ideia ou autor, para poder rejeitar outra e diferenciar-se dela. Kracht cria intertextualidade dentro e fora de sua obra, e o faz com autores considerados canônicos e bem-sucedidos, como demonstram os exemplos de Joyce e Huston. A intertextualidade que cria não se limita, entretanto, a obras literárias desses autores, mas incorpora textos dos próprios artistas ou de outrém sobre eles próprios. Como suas próprias práticas de encenação autoral chamam a atenção para elas próprias, é de se esperar que Kracht se detenha sobre a encenação de outros autores e as incorpore para si ou sua obra, ou estabeleça relações com elas. Parece plausível afirmar também que o estabelecimento de relações com escritores canônicos pode servir o propósito de engrandecer a própria obra, e que diversos autores recorrem a essa estratégia — em nada nova. Exemplificamos a estratégia com Dante, quando ele “canoniza” a si próprio na Divina Comédia, e vimos processos parecidos serem aplicados por Joyce, Huston, e, finalmente, por Kracht, que se diferencia, principalmente, por utilizar práticas encenatórias literárias e autorais que evidenciam seu próprio caráter encenatório.

Justamente essa autorreferencialidade tão presente em suas encenações e seus textos parecem um empecilho para que assumamos que Kracht esteja simplesmente se comparando ao cânone. Se seus textos evidenciam o fato de que são textos e suas entrevistas o fato de que são entrevistas, então pode-se assumir que, também ao citar escritores canônicos em seus textos, há o movimento de chamar a atenção para essa estratégia como forma de encenação. Ao passo que outros artistas se encenam, mas procuram fazê-lo de forma velada, sem chamar atenção para o papel que desempenham, em Kracht percebe-se o empenho em se diferenciar através do desnudamento dessas estratégias e em se estabelecer no campo literário como um escritor chama a atenção para sua encenação.

## Referências

- ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia di Dante**. Project Gutenberg. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/1012/1012-h/1012-h.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- BARTELS, Gerrit. Laut schweigen vor Veröffentlichung. In: **Der Tagesspiegel**. 10 set. 2016. Disponível em: < <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-laut-schweigen-vor-veroeffentlichung/14528028.html>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. Companhia das Letras, 1996.
- BRILL, Lesley. **John Huston's filmmaking**. New York: Cambridge University Press, 1997.
- BUDGEN, Frank. **James Joyce and the Making of Ulysses**. Londres: Oxford University Press, 1934.
- BULSON, Eric. **The Cambridge Introduction to James Joyce**. New York: Cambridge University Press, 2006.
- CORSEUIL, Anelise Reich. **John Huston's Adaptation Of James Joyce's 'the Dead': The Interrelationship Between Description And Focalization**. In: Cadernos de Tradução (UFSC), Florianópolis, n.º. 7, 2001-1, 2001, p. 67-80.
- ELLMANN, Richard. **James Joyce: New and Revised Edition**. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- GIBBONS, Luke. "The Cracked Looking Glass" Of Cinema: James Joyce, John Huston, and the Memory of "The Dead". In: **The Yale Journal of Criticism**. Johns Hopkins University Press, Volume 15, Number 1, Spring 2002, p. 127-148.
- HUSTON, John. **An Open Book**. New York: Alfred A. Knopf, 1980. Disponível em: <<https://archive.org/details/openbook00hust>>. Acesso em: 29 ago. 2018.
- HUSTON, John. John Huston: **Interviews**. Ed. Robert Emmet Long. E.U.A: University Press of Mississippi, 1906.
- JOHN-WENNDORF, Carolin. **Der Öffentliche Autor: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, p. 69-74.
- JÜRGENSEN, Christoph; KAISER, Gerhard (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Typologie und Geschichte**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.
- 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.
- [KAFKAESCO]. In: AULETE, **Dicionário Online Caldas Aulete**. Lexikon: 2019. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/kafkaesco>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- KAUBE, Jürgen. Publikumstäuschung als Verkaufshilfe. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 02 set. 2016. Disponível em: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/christian-kracht-bei-denis-schecks-sendung-druckfrisch-14416082.html>>. Acesso em: 26 mar. 2019.



KEMPKE, Kevin. ZEH, Miriam. Blitz und Donner – Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesungen als Werkbiographische Zäsur. In: **Merkur**. 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: 26 mar. 2019.

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

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

KRACHT, Christian. **Die Toten**. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 2016.

KORFMANN, Michael. MENEGUZZO, Raquel. Encenação Autoral, Textual e sua Tradução: O Aventuroso Simplicissimus (1668/9) de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. In: **Organon**, vol. 31, n. 61, 2016, p. 153-175.

LORENZ, Matthias N.; RINIKER, Christine (Ed.). **Christian Kracht revisited**. Irritation und Rezeption. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2018.

MANGOLD, Iljoma. Christian Kracht: Ich bin ein schlimmer Nostalgiker. In: **Die Zeit**, 11 out. 2016. Disponível em: <<https://www.zeit.de/2016/37/die-toten-roman-christian-kracht>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

ORSON WELLES: A Life in Film- John Huston y "Moby Dick" (v.o.s.e.). Upload feito pelo usuário: splandigo. In: **Youtube**, 4min 23seg. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JgsEvQMsC0o>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

PERSICO, Joseph E. An Interview with John Huston: The Dean of American Movie Men at Seventy-Five. In: **The American Heritage**, Rockville, abr/mai 1982, vol. 33, nº. 3. Disponível em: <<https://www.americanheritage.com/interview-john-huston>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

SCHMITZ, Rosita M. **Encenação Literária e Encenação Autoral em Christian Kracht: De Faserland a Imperium**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

SCHÖTTKER, Detlev. Der literarische Souverän. Autorpräsenz als Voraussetzung von Kanonpräsenz. In: **Literarische Kanonbildung**. Hg. von Heinz-Ludwig Arnold und Hermann Korte. München: text + kritik 2002 (Sonderband Text + Kritik), 2002, p. 277-290.

SHAKESPEARE, William. As You Like It. In: **The Complete Works of William Shakespeare**. Londres: Wordsworth Editions, 2007.

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.

TRACY, Tony. "Let's Just See If It Matters": An Interview with Anjelica Huston. In: TRACY, Tony; FLYNN, Roddy (ed.). **John Huston: Essays on a Restless Director**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

WALTZ, Florence L. **Gabriel and Michael: The Conclusion of "The Dead"**. In: SCHOLÉS, Robert; LITZ, A. Walton (Ed.). *James Joyce: Dubliners - Text, Criticism, and Notes*. New York: The Viking Press, 5th ed., 1973.

WAWRZYCKA, Jolanta W. *Apotheosis, Metaphor, and Death: John Huston's The Dead Again*. In: **Papers on Joyce**, n° 4., 1998, p. 67-74.