

Christian Kracht e a literatura

Michael Korfmann¹

Rosita Schmitz²

Resumo: Este artigo reavalia a fase literária pop do escritor suíço Christian Kracht em relação aos seus últimos dois romances históricos. A superfície, ou até a superficialidade, talvez explique a ênfase da literatura pop dos anos 1990 em *labels*, servindo apenas como enumeração de elementos concretos, sem jamais entrar no abstrato. Argumentamos, quando nos referimos a Christian Kracht, que ele abandona tais tendências com seus últimos dois romances, *Imperium*, de 2012, e *Os mortos*, de 2017, sem, entretanto, renunciar à ambivalência entre o superficial e o profundo, pois ele foge habilmente de qualquer posição unívoca, tanto na forma narrativa em seus romances, quanto na forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. Em virtude disso, há incertezas e ambiguidades quanto a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não-ficcional.

Palavras-chave: Christian Kracht; Literatura Pop; Encenação.

Abstract: This article reviews the literary works of the Swiss writer Christian Kracht in the 1990s, considered to be pop literature, in relation to his last two historical novels. The surface, or even superficiality, which perhaps explains the emphasis of pop literature of the 1990s on labels, served mainly as an enumeration of concrete elements, without ever entering the abstract. Concerning Christian Kracht, this article argues, that he abandons such tendencies with his last two novels, *Imperium* (2012) and *The Dead* (2017), without, therefore, renouncing the ambiguity between the superficial and the deep, for he cleverly escapes from any univocal position, either in a narrative way in his novels, or in an extraliterary way in interviews or biographical information. By virtue of this, there are uncertainties and ambiguities as to an authentic or true "core" of his work, and makes it impossible to distinguish clearly between fictional and non-fictional theatricality.

Keywords: Christian Kracht; Pop literature; Staging.

1 Introdução

O suíço Christian Kracht é um dos mais destacados escritores contemporâneos de língua alemã. Mas o interesse do público e da crítica não se restringe apenas aos seus romances. David Fischer ressalta que o interesse pelo autor não é menor do que o interesse por sua obra:

A encenação autoral do controverso escritor é por vezes afetada, por vezes escondida e por vezes também aparentemente accidental. Seja no jogo de confusão sobre sua verdadeira pessoa, no momento da autoestilização estética ou como transgressão entre autor, figura e

¹ Doutor em Literatura Comparada e Professor da UFRGS; michael.korfmann@ufrgs.br.

² Doutora em Literatura Alemã e Professora do Colégio de Aplicação da UFRGS; rositams@hotmail.com.

narrador — Christian Kracht domina os mecanismos da atenção, e seu potencial de provocação literária ultrapassa o nível do texto. Poder-se-ia dizer que Kracht segue livremente um aforismo de Salvador Dalí, que via como tarefa da arte a criação sistemática da confusão, o que daria asas à criatividade (2014, p. 2).

Podemos enquadrar esta avaliação em um contexto mais amplo, que é o retorno da figura autoral ao cenário das abordagens teóricas. A tendência de excluir a figura do autor na interpretação do texto remonta pelo menos até o New Criticism da década de 1940, mas atingiu seu ápice com o artigo publicado por Roland Barthes em 1968 *A Morte do Autor*. Tal posição teórica vai ao encontro do conceito de intertextualidade entendido por Kristeva, conforme seu artigo publicado em 1969, em que afirma ser cada texto um mosaico de outros textos, enfatizando assim as autoreferências textuais no lugar de uma interligação entre obra e autor. Em resposta a tais aceções e suas consequências, surge um movimento crítico que procura reintroduzir a figura autoral no campo da análise literária, de se levar em consideração aquilo que o próprio autor afirma sobre sua obra, sem, contudo, prender-se a tais afirmações como única possibilidade de interpretação ou, ainda, assumindo que elas talvez apresentem outras funções que não explicar a obra, como, por exemplo, dar visibilidade à figura do autor. Matias Martinez, no artigo *Autoria e Intertextualidade* defende a ideia que a renúncia a um autor

objetivamente é insustentável. Na base de argumentos teórico-intertextuais, o autor não pode ser banido da interpretação do texto. Ou melhor, muitas vezes ele próprio é, em casos de extrema intertextualidade, um ponto de referência (mesmo que insuficiente) da interpretação. Uma teoria da intertextualidade que pretenda englobar pré-requisitos elementares da formação estética de sentido, precisa basear-se no conceito de autor (MARTINEZ, 1999, p. 466).

E Dirk Niefanger afirma, que

[...] encenações autorais se encontram hoje em mídias variadas, na própria literatura, no seu entorno material, como em contracapas e orelhas, em fotos, em entrevistas, na internet, em programas televisivos ou em vídeos. Com frequência, elas assumem traços fictícios ou, ao menos, fortemente estilizados; ainda assim, elas servem para reforçar a verdadeira posição do autor no campo literário (NIEFANGER, 2004, p. 10).

Conforme tais abordagens, deve-se incluir, na análise do texto literário, a figura do autor, não no sentido de uma figura auto(r)itária e inquestionável, mas como uma instância encenada disputando a atenção no disputado campo artístico.

Esse retorno à cena literária está atrelado às estratégias empregadas pelo autor para sua encenação, que podem ser deduzidas do desejo do autor de aumentar seu capital simbólico e aumentar a venda de seus livros, ou como busca de afirmação de um novo estilo de escrita, que não se restringe apenas ao texto, mas inclui a figura do autor como instância central para a recepção da obra. Um texto literário, portanto, não surge apenas pelo fato de ser escrito, mas determinados textos somente tornam-se textos literários através de um processo complexo no campo literário. Através da encenação, os autores buscam chamar atenção para a própria pessoa, sua atividade e/ou seu produto e apostam em uma realidade encenada, em um jogo de papéis, de clichês e de relações de poder. Com frequência, eles se comportam fora de seus papéis de forma rebelde e provocativa e confundem a imagem do autor com a obra, aumentando o interesse em suas figuras.

Tais reflexões teóricas certamente valem, se não para toda produção literária ou artística, para autores como o suíço Christian Kracht, que se destaca no cenário atual devido, sobretudo, a seus últimos dois romances, *Imperium* (2012) e *Os mortos* (2016), ambas as obras históricas polissinfônicas. Em *Imperium* encontram-se

[...] técnicas literárias como deslocamento, sobreposição e alusões: são exemplos disso *Corto Maltese* de Hugo Pratt, o estilo frasal de Thomas Mann, clichês de romances coloniais, o romance sobre Engelhardt de Marc Buhl e elementos de obras clássicas de aventura de autores como Daniel Defoe, Hermann Melville, Joseph Conrad e Jack London (KORFMANN, 2012, p. 91).

enquanto *Os mortos* se interliga com seus romances anteriores de diferentes formas, como, por exemplo,

através de personagens que reaparecem, como Wilhelm Solf (em *Imperium*, ele envia uma carta ao governador Hahl exigindo que ele “dê fim ao estado de indisciplina” vigente em Rabaoul, e em *Os mortos* decide proteger Amakasu, um dos protagonistas, e facilitar sua entrada para o ministério japonês), através de motivos recorrentes, como o nojo (excrementos em *Faserland* e *1979*, saliva em *Ich werde hier sein...*), através de situações análogas (tanto o protagonista de *1979* quanto Putzi Haenstaengl, figura do romance *Os mortos*, terminam em um campo militar de trabalhos forçados) (MENEGUZZO, 2017, p. 37).

O romance ainda utiliza a narrativa ao redor do cinema e o teatro, com figuras históricas e inventadas, para reforçar o caráter encenatório da obra. Além destas configurações textuais, há ainda os posicionamentos ambíguos de Kracht no campo medial, seu jogo de palavras e de contradições nas entrevistas, gerando assim

incertezas, ambiguidades e desfigurações que são a marca registrada de Kracht no universo literário atual, mas que também podem ser compreendidas dentro de uma longa tradição estética de autoencenações de escritores e artistas em geral (KORFMANN, 2012, p. 87).

Tais encenações textuais e autorais existem na aérea literária há muito tempo. Podemos citar aqui Hartmann von der Aue, por exemplo, que se autoapresenta, em sua primeira obra *Klage* (Lamento) de 1180, como um jovem experimentando um amor infeliz, versando sobre uma disputa entre corpo e coração, inserindo-se assim na tradição da canção cortês; em *Gregorius* (aproximadamente 1186) se encena como um narrador velho e sábio recapitulando sua vida e suas vastas experiências. Assim, mesmo se referindo em ambos os textos a si mesmo como Ouwe Hartmann, trata-se de uma instância fictícia e não autobiográfica, variando sua “identidade” conforme o conteúdo e objetivo de cada obra. O escritor barroco Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676) publicou apenas três obras usando seu nome verdadeiro. Outros textos foram publicadas de forma anônima, enquanto para as restantes publicações usava pseudônimos, quase sempre em forma de anagramas. Apenas em 1838, Echtermeyer “finally solved the riddle and identified Grimmelshausen (...) as we know him today, as the author of an oeuvre” (OTTO, 2003, p. 4). Este apagar de traços autênticos se reflete não apenas na autoria fictícia na edição original do seu romance mais conhecido, *O Aventuroso Simplicissimus*, onde consta um anagrama der Grimmelshausen (German Schleifheim von Sulstort) como escritor desta obra. Além disso, o romance é quase um compêndio de discursos da época, iniciando com uma citação quase literal do discurso 19 de uma famosa enciclopédia da época, *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schauplatz, Marckt und Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäfte, Händeln und Handwercken &c. Anjetzo aber auffs treulichste verdeutsch* de Thomas Garzoni (1659) bem como elementos adaptados do romance *Der Landstörtzer Guzman* von Alfarache (1615), tradução de Aegidii Albertini da obra Guzmán de Alfarache de

Mateo Alemán. Silke Beinssen-Hesse (2013) apresenta ainda uma longa lista de obras como referências claras integradas ao *Simplicissimus* que pode ser lido então como obra densa e polifônica, um tecido complexo de transposições literais, alusões indiretas e rupturas irônicas com padrões de gêneros tradicionais; um compêndio dos discursos de seu tempo que não segue tais discursos de maneira cega, mas toma a liberdade de uma própria orquestração de vozes. Se olhamos para a produção literária por volta de 1800, parece surpreendente que, neste âmbito de uma individualização maior, muitas obras, hoje consideradas canônicas, foram publicadas inicialmente de forma anônima, fato quase esquecido. Podemos citar aqui várias obras de Friedrich Gottlieb Klopstock ou ainda *O sofrimento do Jovem Werther* de Goethe (PABST, 2011, p. 33). Frequentemente, a anonimidade servia como autoproteção contra a perseguição jurídica, embora tais publicações anônimas fossem, em princípio, consideradas ilegais pelas leis imperiais.

Contudo, frente às diversas legislações na dividida Alemanha, estas leis não foram de fato aplicadas com rigor. No caso de Goethe, a anonimidade servia para não criar obstáculos para uma futura carreira convencional na administração do estado, mas com o sucesso e a recepção extraordinária logo se tornou justamente uma valiosa contribuição para a mesma. A reflexão e a consciência sobre a importância do nome do autor, a preocupação com sua função e reputação são bem ilustradas no caso de E.T.A Hoffmann. O autor se recusa a ter seu nome na capa de seu primeiro livro, *Fantasiestücke in Callot's Manier* que inclui um dos seus maiores sucessos posteriores, “O Homem de Areia”. Ele explica o motivo numa carta a Carl Friedrich Kunz, do dia 20 de julho de 1813: “Prefiro não ver meu nome impresso, pois este deve ser dado a conhecer ao mundo apenas através de uma composição musical bem-sucedida” (HOFFMANN, 2003, p. 293). Hoffmann quer ser reconhecido como compositor, já que para ele, como também para seus contemporâneos Tieck e Wackenroder, a música representa a forma artística mais elevada; tal atitude não surpreende, pois ele mesmo tinha substituído seu terceiro nome Wilhelm pelo segundo nome de Mozart.

Mencionamos que o livro *Fantasiestücke in Callot's Manier* foi publicado, conforme exigência de Hoffmann, de forma anônima. Mas seu editor Carl Friedrich Kunz fez questão, apesar de certa resistência de Hoffmann, de inserir um prefácio de um autor já consolidado e de boa reputação, Jean Paul. O nome deste também aparece na capa e de tal forma que críticos veem neste fato uma tentativa editorial de enganar o público,

sugerindo que se trate de uma obra de Paul. E o aspecto encenativo não termina com esta ação. Jean Paul, por sua vez, se “disfarça” no prefácio como autor de uma resenha na *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, que de fato existia, mas a data que consta é o ano de 1823, ou seja, nove anos após a edição do livro. Isso permite a Paul realizar diversos objetivos: em primeiro lugar, ele consegue, em nome de outro, inserir certas críticas à concepção poética de Hoffmann, fazendo com que apareçam como parte “natural” ou “funcional” de uma resenha; em segundo lugar, pode revelar o nome verdadeiro do autor como “indiscrição” institucionalizada ambígua, já que se trata de uma resenha fictícia; e, por fim, ainda contribui para a transgressão do limite entre ficção e realidade ou, pelo menos, para a problematização do mesmo.

A crescente medialização da esfera social através de invenções a partir do século XIX, como fotografia, filme, rádio, tv e internet, reconfigurou as encenações autorais. Podemos citar, entre outros, as lendas sobre a identidade ficcional e pessoal criadas por Karl May, um “pop star” (GRIMM/SCHÄRF, 2008, p. 59) do século XIX; a autodefinição de Verlaine e Rimbaud como “poètes maudits”; a fala rítmica, uma síntese de canto e leitura singela de Rilke em leituras públicas (WEITHASE, 1961, p. 504); as encenações performativas das vanguardas, sobretudo dos Dadaístas no Cabaret Voltaire em Zurique; o elemento proletário-construtor em Brecht ou, mais recentemente, o sucesso mediático e a fama literária de autores como Rolf Dieter Brinkmann, que, em uma discussão pública em 1968, ameaçou o crítico Reich Ranicki de morte (JÜRGENSEN e KAISER, 2011, p. 269), bem como o corte na própria testa de Rainald Goetz, em 1983, durante sua leitura no concurso literário Ingeborg Bachmann. E há, ainda, a ambígua ficcionalização autoral em escritores como Bret Easton Ellis (*Lunar Park*, 2005), Thomas Glavinic (*Das bin doch ich*, 2007), Michel Houellebecq (*O Mapa e o Território*, 2010) ou Felicitas Hoppe (*Hoppe*, 2012), em cujos romances os próprios autores se encenam como figuras literárias.

Referente à figura de Christian Kracht, seu surgimento literário se deu no âmbito da chamada literatura pop dos anos de 1990, uma fase que julgamos ter rompido com seus últimos dois romances “históricos”, mas que, mesmo assim, ainda apresentam certos traços do período anterior. Assim, apresentamos aqui uma releitura do aspecto encantatório desta literatura pop que contribui a compreender melhor os romances mais atuais de Kracht.

2 A literatura pop dos anos de 1960/70

Para entender melhor o papel de Kracht no cenário da literatura pop dos anos 1990 consideramos indispensável dirigir primeiramente um olhar para a primeira leva desta vertente, permitindo, assim, identificar melhor as diferenças entre ambos. Uma literatura orientada no pop cultural existe na Alemanha desde o final dos anos 1960, com protagonistas como Rolf Dieter Brinkmann ou Hubert Fichte. Apesar desta denominação, os textos correspondentes não são especialmente pop, no sentido de facilmente consumíveis. Ao contrário, são textos “sérios”, em parte, inclusive, truncados, sendo considerados pop por sua postura rebelde, apoiada na cultura pop dos anos 1960, e por se aproximar de temas como as mídias, as marcas e o mercado. Heinz Drügh (2007, p. 32-3) enfatiza que essa literatura assegura um acesso à realidade, ao invés de se isolar em “um espaço hermético de arte” (*hermetischen Kunst-Gelände*), contribuindo para a produção de sinais de cultura de massa, além de ser um catalizador de inovação estética, um acontecimento típico para a arte, pelo menos no século XX. Drügh apoia o que já pleiteia o emblemático ensaio *Cross the border, close the gap* (1968), de Leslie Fiedler, que postula que a literatura diga adeus “ao lamento insuportável da religião cultural do Modernismo”, afastando-se o máximo possível da arte e da vanguarda e que busque novos caminhos. (DRÜGH, 2007, p. 33). O que parece uma simples provocação, tem um núcleo objetivo bem fundamentado, uma vez que, além da inovação estética, essa literatura não foge aos apelos do mercado e parece absorver uma quantidade maior de energia social que sua negação da banalidade do cotidiano pressupõe. Mesmo distanciando-se da vulgaridade do dia a dia, este afastamento da cultura de massa não é necessariamente um sinônimo de qualidade. Expressando seu entusiasmo de forma um tanto polêmica e infantil pelas ideias de Fiedler, Rolf Dieter Brinkmann, denuncia “a ignorância notória dos escritores em língua alemã em vista do novo popcultural”. (DRÜGH, 2007, p. 33).

O autor Rolf Dieter Brinkmann pode ser visto como precursor da literatura pop alemã nos anos 1960 e, como a figura líder do movimento pop e alternativo da República Federal da Alemanha, ele alcançou o status de *cult*, pois “seu significado para a recente literatura alemã se mostra, entre outros, em referências intertextuais marcantes ou na utilização de técnicas de representação significativas”. (DETKEN, 2011, p. 277). Por outro lado, analisando sua obra, observa-se que o autor está atrelado a

modelos tradicionais e se reporta a procedimentos intertextuais e de colagem conhecidos.

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

Aqui vale mencionar que, na capa do volume de poesias *Die Piloten*, publicado em 1968, no auge da lírica *pop art* em língua alemã, Brinkmann rompe com a dicotomia entre a alta e a baixa cultura. Essa capa apresenta uma imagem bastante chamativa, produzida, ou melhor, montada por ele, que mais parece um cartaz de propaganda do que um volume de poesias usual, e remete a histórias em quadrinhos e discos, que lembra a capa famosa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Nela, por meio do empréstimo de símbolos do universo de desenhos populares oriundos da subcultura, em um balão de fala que lembra uma história em quadrinhos, são anunciados “novos poemas de Rolf Dieter Brinkmann”. (DETKEN, 2011, p. 277). No fundo do balão de fala, vê-se ainda uma paisagem psicodélica colorida no estilo das representações do *Flower-Power* dos anos 1960 e 1970, além das imagens de Marilyn Monroe, Bonnie and Clyde, bem como figuras de histórias em quadrinhos de Tarzan e Batman.

Moritz Baßler (2002, p. 88) aponta que o “arquivamento” (*Archivierung*), tanto de nomes de marcas, de músicas etc., é uma das mais importantes características da literatura pop, mesmo quando essas referências não sejam relevantes para a análise do discurso e sirvam apenas como citação de fragmentos da cultura contemporânea. A dedicatória do volume *Acid* exemplifica essa descrição, pois ela não se dirige diretamente a um determinado receptor, mas a uma quantidade de pessoas indefinida e quase infinita: 77 nomes são citados, incluindo não somente pessoas reais, mas

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

O comportamento rebelde de Rolf Dieter Brinkmann se evidencia em novembro de 1968, quando o autor participa de um evento com o título: “Autores discutem com seus críticos” na Academia de Artes de Berlim, um lugar institucionalizado e um reduto de pessoas reconhecidas no campo literário. Ao invés de discutir, em alto e bom tom, o praticamente desconhecido autor deseja a morte do também presente crítico literário Marcel Reich-Ranicki, com o objetivo explícito de chamar atenção. As reações ao acontecimento mostram que a estratégia de distinção deu certo: a ameaça de Brinkmann é noticiada na imprensa, de forma que o nome do jovem autor se torna conhecido de todos. Simultaneamente, Brinkmann utiliza, de forma inteligente, essa plataforma para se distanciar do campo literário estabelecido e das expectativas que se tem em relação a um escritor, “mesmo que esse procedimento seja de certa forma paradoxo, já que as próprias estratégias de negação do campo literário estabelecido acontecem exatamente no campo literário estabelecido e em público” (DETKEN, 2011, p. 269-70).

Avaliando a atitude de Brinkmann como planejada, e não como explosão espontânea, sua encenação pode ser colocada em uma relação com seu baixo grau de popularidade até então. Aos 28 anos e autor de alguns volumes de prosa, bem como coletâneas de poesias, que mal ultrapassam edições de 100 a 300 exemplares, seu reconhecimento se reduz a um pequeno círculo de amigos e colegas. O objeto de referência das práticas de encenação de Brinkmann não é mais proeminentemente o texto literário, mas a pessoa do autor, e são suas ações performativas que geram ressonância no meio literário.

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

planejado”³. Fato é que Brinkmann as colecionava desde o início, com vistas a uma publicação posterior, fazia correções e revisões, o que comprova que o autor perseguia de forma consequente o objetivo de estabelecer-se no mercado literário, o que ele, por sua morte repentina, vítima de um acidente automobilístico em Londres, não pode levar a cabo.

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

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

Por isso, a negação do desejo por ganhos econômicos e de honrarias mundanas no âmbito do campo literário dos autores da assim denominada literatura pop praticamente não produz mais efeito. Isto significa que todas as atividades discursivas devem ser analisadas sob o ponto de vista das estratégias de posicionamento de um produto no mercado de mídias restrito, em que os autores lutam constantemente por uma atenção limitada. Através de aparições em público, os autores chamam a atenção para si e sua ideia do que vem a ser “literatura”. Essa postura muitas vezes é percebida pelo público como rebeldia, já que eles, com sua “provocação crônica”, desafiam as convenções e desencadeiam discussões com as mídias abertas e com as instituições. Em consonância com os hábitos dos autores pop, Rolf Dieter Brinkmann se distancia dos outros escritores e do mundo literário estabelecido por meio de um procedimento ruidoso. Nos anos 1970, os “shows provocativos” (NIEFANGER, 2004, p. 92) do autor contribuíram para uma imagem de *enfant terrible* da cena literária.

³ Anke Detken reforça aqui o caráter encenatório de declarações públicas de autores literários e faz menção à esposa de Brinkmann, que cita a “coleção de cartas” como “material para novos trabalhos” e “fonte para o romance planejado”. (BRINKMANN, Maleen: *Editorische Notiz*. In: Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 60), S. 282-285, S. 284 apud DETKEN, 2011, p. 286).

3 Christian Kracht e a literatura pop dos anos 1990

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

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

Segundo Ingo Niermann (2011), um texto pode ser considerado “pop literário” mais devido a características secundárias, como orientação no mercado, encenação, do que em vista do formalismo linguístico, motivo por que ele dificilmente passará pelas instâncias de canonização nos periódicos especializados ou na teoria literária. Dentre as características consideradas necessárias para a inclusão de textos nesse grupo, de

forma pragmática, está o fato de a literatura pop estar sempre associada à orientação no mundo real do cotidiano e da vida, à adaptação de estruturas de música pop e audiovisuais-eletrônicas, ao fato de dirigir-se a grupos específicos (a um grupo marcado pelas mídias e que tem entre 15 e 35 anos) e ter um autor como trabalhador das mídias – jornalistas, músicos, DJs, especialistas em relações públicas, que podem e querem se encenar. A isso se acrescenta o desejo por novas tecnologias, bem como a atenção ou o jogo com as mídias. Com frequência, a história da literatura pop é contada como história da decadência e os autores do “pop clássico” são considerados exemplos da contracultura e de protesto inovadores, ligados intimamente à literatura.

Na nova literatura pop a partir dos anos de 1990, o escândalo e a provocação são constantes do repertório de encenação de artistas, isto é, há uma quebra intencional de tabus, que não mais se limitam ao campo da arte. Em relação aos posicionamentos assumidos por autores como Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre ou Joachim Bessing, não se trata “exatamente de veracidade ou uma confissão rebelde, mas a denúncia dessas posturas como pose; eles têm por objetivo uma verdadeira sobreposição da realidade extraliterária” (NIEFANGER, 2004, p. 97-8), e seu objetivo seria o de, com suas aparições, provocar o *establishment*. Por outro lado, não se observa uma posição política clara; ela também não é deduzível de roupas ostensivamente caras ou de disparar um fuzil Kalaschnikov⁴. Carregar essa arma, ou deixar-se fotografar com ela, sem dúvida, parece ser uma provocação e tem uma relação macabra com a atualidade, como a cena descrita em *Faserland*: “Aí tenho uma (foto) dele, e ele está no Afeganistão. Ele tem um lenço enrolado na cabeça. [...] Ao lado dele está um mujahedin, que levanta seu Kalaschnikov, e Alexander passa o braço em torno dele” (KRACHT, 2013a, p. 68). Dirk Niefanger (2004, p. 95) lembra que o fuzil Kalaschnikov, na história da cultura alemã, desde a *RAF (Rote Armee Fraktion, Brigadas Vermelhas)*, o Kosovo e o Afeganistão, simboliza o terrorismo, e de forma alguma significa o tipo de heroico soldado do *front*, ou remete aos treinamentos de tiro de Bin Laden.

Dirk Niefanger faz uma análise das diferentes funções que a autoencenação de Christian Kracht e de Rolf Dieter Brinkmann assumem, destacando a diferença entre o

⁴ Em uma fotografia da contracapa da obra *Mesopotamia* (2001), Kracht posa com um fuzil Kalaschnikov e em *O lápis amarelo* (2012a) o autor narra um episódio em que experimenta diversos tipos de armas no Paquistão; ele se apaixona pelo modelo russo AK47, descrevendo-o como a “arma e a armadura do Islã” (KRACHT, 2012a, p. 64).

direcionamento dos recentes autores pop e Brinkmann. A idade dos dois autores — Brinkmann nasceu em 1940, Kracht, em 1966 — já deixa clara essa diferença de gerações. No entanto, na análise de Dirk Niefanger, as autoencenações de ambos pretendem, igualmente, irritar o status quo, além de apresentarem outros aspectos em comum (NIEFANGER, 2004, p. 97-98). Por outro lado, a pose de Kracht está direcionada exatamente contra os antigos rebeldes e a mentalidade “honesta” que seguem — contra sua postura politicamente correta, buscando afastar-se daquele grupo representado por Brinkmann: a geração de 1968, de pacifistas, alternativos.

Nos últimos anos, a saída da cultura pop do universo da subcultura para ocupar o centro da sociedade, sua passagem de cultura jovem para a cultura de massas resultou em uma mudança de conceito: pop não é mais entendido como uma alternativa à cultura clássica dos adultos (à música eletrônica e à literatura estabelecida), mas é realmente aquilo que o nome diz: uma arte popular: “Pop é considerado uma cultura de massas moderna, que se renova constantemente, se expande para todos os lados [...]. Pop deve ser entendido em todos os lugares, sendo, por isso, na maioria das vezes, simples e superficial em seus conteúdos” (NIERMANN, 2011, p. 228). A superfície, ou até a superficialidade, foi considerada um marco da literatura pop pela crítica literária contemporânea. O mote para o volume *Der gelbe Bleistift* (2000), “*Surface is an illusion, but so is depth*”, vem do pintor David Hockney e a ilusão nesta obra deve claramente ser o momento central, igualmente como a impossibilidade de uma interpretação precisa (SCHUMANN, 2009, p. 158).

Especialmente a literatura pop usa os mecanismos que se estabeleceram no discurso musical pop cultural, e não denomina apenas o produto em si e informa sobre seus criadores, mas ao mesmo tempo faz propaganda para eles e marca o lugar dentro do campo econômico e cultural, informando sobre, por exemplo, o preço, a editora, o estilo, de forma bem dirigida para alcançar seus objetivos. Apesar de o uso excessivo dos nomes de marcas na literatura pop ter sido muito criticado, vale a pena observar que a cultura das marcas, como a conhecemos hoje, é um fenômeno relativamente jovem. Ela se estabeleceu sob as condições de produção e distribuição, que se desenvolveram a partir do fim do século XIX, com o incremento da industrialização, sendo, portanto, uma conquista da modernidade. Sua função consiste em associar pessoas, grupos sociais e cenas, pois as marcas são dotadas de simbologia cultural, como se fossem códigos, e não são os objetos em si que têm seu valor, mas a mensagem que transmitem, seu apelo

semiótico, por intermédio de associações culturais que se realizam através desses objetos.

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

Para além da trajetória linear do texto, no romance está representada a cultura contemporânea, especialmente de nomes de marcas que identificam a classe alta, com uma detalhada listagem de espumantes Roederer, de casacos Barbour, de diversos modelos de automóveis e de fabricantes de bebidas alcoólicas. Segundo o estudo de Moritz Baßler, esses nomes de marcas são arquivos que alguns autores da atualidade montam, servindo apenas como enumeração de elementos concretos, sem jamais entrar no abstrato, com a justificativa de que “os fragmentos da cultura contemporânea, como nomes de marcas e títulos de músicas, são sempre parte de um discurso, de uma fala, uma forma de ver o mundo” (BAßLER, 2002, p. 88).

No artigo *O autor e seu label* (2002), de Dirk Niefanger, encontramos uma definição dos conceitos de “logo” e “label”, que têm sido usados por grande parte dos estudiosos do discurso pop em torno dos nomes de marcas e logos. O “logo” (abreviatura de logotipo) de uma marca denomina um símbolo dessa marca, apoiado em uma representação gráfica. Frequentemente, logos são nomes próprios inseridos em um tipo fixo e, como nomes de marca, assumem funções de um símbolo registrado da marca (*Trademark*). Comumente, os logos são garantidos juridicamente contra usos indevidos e apoiam a distribuição ou a segurança dos produtos de marcas comerciais. Nomes de autores e pseudônimos têm uma garantia jurídica semelhante ao de “logo”. O segundo termo denomina geralmente uma etiqueta, uma frase ou uma placa, que fornece informações precisas sobre um produto: “O label, portanto, nomeia, não apenas o produto em si e informa sobre seu criador (músico, produtor, estúdio, etc.), ele também faz propaganda para eles e marca seu lugar dentro do campo econômico e cultural, informando sobre o preço, a firma distribuidora, a área, o tipo de música etc.” (NIEFANGER, 2002, p. 521-2).

No discurso pop, os autores utilizam *labels* e *logos*, entendidos simbolicamente, para discussões públicas e eles mesmos têm consciência dos efeitos do emprego das etiquetas no âmbito da cultura. Nesse sentido, além do consumo fácil e da linguagem coloquial, o que favorece a leitura de *Faserland* como literatura pop é, acima de tudo, um excessivo *labeling*, que já aparece na primeira frase do romance: “Então, começa comigo parado no Fisch-Gosch em List, na ilha de Sylt, tomando uma Jever da garrafa” (KRACHT, 2013a, p. 13). O herói de Kracht não apenas bebe uma cerveja, mas toma uma *Jever*; ele não está simplesmente parado em uma barraca de peixe, mas seu nome exato é citado, fingindo que a citação das marcas é algo casual e sem ambição artística.

O poder que têm nomes de marcas na sociedade moderna é tratado pela cultura pop e seus autores, desde Bret Easton Ellis, passando por Nick Hornby, e chegando ao “manifesto literário” *Tristesse Royale* (2009), resultado de um encontro de cinco autores e jornalistas (Joachim Bessing, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel e Alexander von Schönburg — o *Quinteto Popcultural* (*Popkulturelles Quintett*) que se encontram durante três dias no luxuoso hotel *Adlon*, em Berlim. Além de serem indispensáveis e terem bastante poder na sociedade pós-moderna, as enumerações em forma de arquivos são “concebidas como uma oferta de

identificação para a massa” (BAßLER, 2005, p. 123) e todas as marcas citadas em *Faserland* simbolizam riqueza e poder, um gosto refinado e um estilo primoroso. Assim, marcas como *Gucci* ou *Prada* não apenas significam estilos de roupas, mas simbolizam visões de mundo conscientemente escolhidas (NIEFANGER, 2002, p. 521). Estar à altura desse nível de preços e estar informado sobre os produtos de luxo anunciados exige muito dinheiro e tempo, que pressupõe uma vida sem trabalho, com o que o protagonista do romance satisfaz um pré-requisito importante para uma existência de dândi.

No contexto do pop, a figura do dândi se expressa na saturação e no tédio, tornando-se uma força motriz estética. A massificação industrial leva à perda de exclusividade, tornando a moda um fenômeno de massa, da qual certamente o dândi precisa se distanciar, fazendo-o através da originalidade, especialmente na vestimenta. Durante as conversas no Hotel Adlon, publicadas em *Tristesse Royale*, Benjamin von Stuckrad-Barre expressa de forma direta seu desalento: “H&M garante, com ternos baratos e imitações, que já há algum tempo todo mundo pode vestir um terno. Isso provocou uma completa vulgarização do perfil do terno como símbolo de status. O terno agora é algo ordinário” (BESSING et al., 2009, p. 148). Na conversa sobre dinheiro e bancos, publicada também em *Tristesse Royale*, Christian Kracht afirma: “Mas é imensamente importante a aparência do banco. Mesmo que nunca se vá ao banco, se tem os cartões e os eurocheques, nos quais os logotipos e o nome do banco estão impressos” (BESSING et al., 2009, p. 23). O constantemente entediado Alexander von Schönburg se manifesta com observações sobre guerra e prostituição, enquanto Joachim Bessing e Eckard Nickel almejam o completo apagamento da memória, para interromper a melancolia. O “arquivo poderia ser completamente apagado” (BESSING et al., 2009, p. 157), com excesso de drogas por exemplo. Sobre as discussões envolvendo o trivial, o banal e o político na roda de conversas que se realizou no Hotel Adlon, Bessing tem a convicção de que “nada mudou nesses últimos três dias” (BESSING et al., 2009, p. 165).

Em *Faserland*, o fetichismo de marcas tem uma função estética, e está conectado às regras de vestimenta. O meio social em que os acontecimentos do romance estão ancorados (uma juventude dourada, fútil e entediada) e, principalmente, o narrador, igualmente superficial e inconsequente, irritam os leitores e a crítica. Considerando sua apresentação pessoal impecável e os sinais evidentes nas obras, podemos afirmar que

Christian Kracht apresenta características de dândi pop cultural, embora ele afirme que o dandismo para ele não é relevante. Segundo o autor,

é tão glamoroso, zanzar por lugares estranhos, onde absolutamente ninguém nos conhece. E ninguém sabe o que exatamente a gente quer aí. Simplesmente não há um motivo razoável para viajar para países do Terceiro Mundo, exceto que se vá por uma ocupação que na verdade nem existe mais: não fazer nada (KRACHT, 2013a, p. 133).

Para David Fischer, “o pop vive principalmente do ‘caráter de representação’ e da ‘estética do performativo’, cujo mito se alimenta da promessa de não-conformismo, da negação do senso comum e da autenticidade” (FISCHER, 2014, p. 31). Oliver Jahraus entende que as autoencenações de Christian Kracht podem ser vistas como uma maneira de tornar visíveis os mecanismos da cultura pop, suas estratégias de mercado e seu *Re-Modeling* – entendido como fenômeno típico da cultura pop. Jahraus acredita que para Kracht o pop foi “material de brinquedo” (*Spielmaterial*) e simplesmente forneceu uma forma de pensamento e escrita, pois “a linguagem, o tom informal, o gesto coloquial do narrador em primeira pessoa de *Faserland* correspondem plenamente às convenções estilísticas do pop” (JAHRAUS, 2009, p. 21).

4 Christian Kracht e o fim da literatura pop

Como já mencionamos, em abril de 1999, cinco autores e jornalistas, Joachim Bessing, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel e Alexander von Schönburg — o *Quinteto Popcultural (Popkulturelles Quintett)* — se encontram durante três dias no luxuoso hotel *Adlon*, em Berlim. Das conversas desses dias, resultou o “manifesto literário” *Tristesse Royale* (2009), que, basicamente, são reflexões “pós-modernas” sobre a autoencenação como um jogo. O grupo não esclarece o sentido da roda, mas a esvazia através do uso de clichês e de elementos kitsch. Para Hagestedt (2009, p. 142), o “manifesto” demonstra ser uma reflexão provocativa sobre o papel do artista na sociedade e foi considerado o maior escândalo literário no final dos anos 1990,

em primeira linha, supostamente, porque a crítica literária teve que interpretar essa autorrepresentação de uma elite pensante como provocação estética e política; mas também porque o livro foi lido como sendo a confissão real de seus autores, e não como obra de arte fingida, composta. Mesmo que no texto não sejam poucos os

indicadores que permitam formas de leitura de níveis diversos ou como quebras irônicas, a crítica nem sempre conseguiu reconhecer isso.

Em suas discussões, Christian Kracht e os demais autores apontam para a possibilidade de outras formas de leitura, de criação de um mundo alternativo à realidade representada, no qual “supostas informações concretas confundem, realidade vira ficção e vice-versa” (SCHUMANN, 2009, p. 158). A incapacidade de “ter uma opinião” (BESSING et al., 2009, p. 27) é vista como consequência da fixação na cultura de 1968, baseada na quebra de tabus, na autorrealização e nos ideais de educação antiautoritários: “Da transbordante cultura da ironia o intangível aparentemente protege, e a partir dele se torna possível, por um lado, denominar claramente os desencadeadores da crise cultural e social, sem, por outro lado, ser obrigado a questionar a própria maneira de agir” (FRANK, 2011, p. 39).

Os assuntos abordados são amplos, com destaque para os nomes de marcas, a tristeza pela popularização de lugares exclusivos, a participação em passeatas, a questão do consenso, os mecanismos de produção cultural e a remodelagem de bandas como *U2* ou os *Scorpions*. O consenso a que os autores se referem forma-se através da finalidade associada a determinada marca, ou seja, o fato de as marcas evocarem um “campo associativo” de características cria um universo estético comum. Para fugir do problema do consenso, os autores usam a estetização do questionável moralmente, que muitas vezes é feita de forma irônica. Nos seus textos, eles se servem da repetição e do exagero para expressar diferentes fenômenos e manifestações culturais – sejam banalidades como o ângulo da dobradura no final do rolo do papel higiênico, a escolha do banco onde investir o dinheiro, mas também temas como a política e conflitos militares. Além da postura politicamente incorreta, cria-se um efeito cômico pela integração não convencional de textos de outros autores: “Christian Kracht retira de suas botinas da marca Foster & Son, Jermyn Street algumas páginas de uma edição da revista *Stern*, que ele havia colocado lá para “absorver seu chulé” (BESSING et al., 2009, p. 94), sendo revelado logo depois que se trata de um texto da escritora Sibylle Berg.

Quando *Faserland* tornou-se leitura obrigatória em escolas da Alemanha, com a pergunta central de que se trata de um romance pop ou não, a questão desencadeou, alguns anos após a suposta “morte da literatura pop”, uma vez mais as discussões sobre o que vem a ser um texto pop, sem que se chegasse a um consenso (SCHUMACHER,

2011, p. 57) No relato *Tristesse Royale, Berlin-Phnom Penh, 1999*, publicado em *Der gelbe Bleistift*, que trata de uma viagem de Christian Kracht e Joachim Bessing ao Camboja, Kracht assume a crítica das revistas alemãs, quando ele mesmo denomina a si e Bessing como “feige Popper”⁵ (KRACHT, 2012a, p. 132.), que não têm coragem de participar de uma manifestação por um aumento irrisório do salário mínimo dos trabalhadores daquele país. Em outra ocasião, entretanto, o próprio Christian Kracht observou em uma conversa que ele “não tem ideia do que viria a ser: literatura pop” (PHILIPPI/SCHMIDT, 1999, p. 2), alimentando, com isso, a confusão.

Diante do pano de fundo de formas de leitura que avaliam a citação de nomes de marcas e outros elementos popculturais como típicos para a literatura pop, em praticamente todas as críticas surge o questionamento a respeito de se tratar, em 1979, ainda, de literatura pop ou não. O romance apresenta, assim poderia ser resumido, peças da cultura popular na mesma linha de fragmentos da assim denominada alta cultura, e estas referências estão impressadas no tecido do texto. Empregando um procedimento que leva a sério a exigência de Leslie Fiedler de aproximar a alta cultura e a cultura pop (*Cross the border, close the gap*), por um lado, e a enumeração de itens da cultura pop, por outro lado, o romance abre o arquivo musical do ano de 1979, e nele são citados o grupo pop *Blondie*, uma banda que Kracht colocou em sua *homepage*, em uma lista, com os 100 piores discos da história do pop, o que corresponde ao estilo *Camp*, desenvolvido por Susan Sontag (1964). Ademais, temos outra das reminiscências da estética de Susan Sontag, que é o banquete de Mavrocordato, que se constitui, exclusivamente, de comidas escuras, fazendo referência ao romance decadente *Às avessas (À rebours)* de Joris Carl Huysmans (DRÜGH, 2007, p. 41). Além disso, a referência de Sontag sobre “a peculiar relação entre o gosto *camp* e a homossexualidade” (SONTAG, 1964, p. 12) parece ilustrar com precisão o modelo do narrador de 1979.

O enredo remete à tradição decadente das viagens ao Oriente, em que o termo homônimo *camp* é transformado, literalmente, em um campo, desta vez, um campo de concentração, no qual o protagonista passa a viver sob condições desumanas. A personagem paga por seus erros com o desaparecimento físico e psíquico; os sapatos

⁵ Expressão com duplo sentido: covardes representantes da cultura pop ou membros covardes de um grupo de jovens (Popper) que se vestem com roupas exclusivas e caras de marcas como Burberry, Etienne Aigner, Burlington, Timberland ou Lacoste.

Berluti, que são uma lembrança do falecido amigo Christoph e, por extensão, significam o mundo das mercadorias, em sua viagem de peregrinação através do Tibet, caem destruídos dos pés do narrador: “Os melhores sapatos do mundo não puderam resistir nem um mês nas montanhas, eu pensei” (KRACHT, 2012b, p. 127. Apesar desses indícios, na análise de Heinz Drügh (2007, p. 45-6), essa literatura não seria mais literatura pop, e o romance abriria um caminho de volta a um mundo supostamente essencial, não contaminado por mídias, marcas e mercados.

Apesar de, em 1979, as marcas aparecerem menos que em *Faserland*, apenas à primeira vista, neste romance, o Irã e a China parecem um modelo oposto ao mundo das mercadorias. O que dá a impressão de ser uma saída do mundo dos nomes das marcas e das mídias, ou o fato de usar as peças de roupa erradas assumem um significado para além das marcas em si: “Você tem mesmo que usar essas sandálias? Elas são vergonhosas”, diz Christopher ao narrador no início do romance. E este responde: “Usar sandálias, dear, é dar um pontapé na cara da burguesia” (KRACHT, 2012b, p. 23). E o narrador encontra, durante a peregrinação para o monte sagrado Kailash, um monge mendigo: “Minha cueca era de Brooks Brothers, ela era xadrez, com um desenho claro no estilo Madras. O monge a levantou e me olhou com um olhar pedinte. Eu dei a entender a ele com um gesto, que ele poderia ficar com ela sem problemas. O monge sorriu (e) empurrou a cueca em sua sacola alaranjada” (BESSING et al., 2009, p. 188), mostrando que os sinais da cultura pop acompanham o viajante também ao Tibet.

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

Ao final do texto, na colocação do narrador: “A cada duas semanas tinha uma autocrítica voluntária. Eu sempre participava [...]. Eu melhorei” (KRACHT, 2012b, p. 183), se poderia ousar escutar também a voz do autor, como expressão que se dirige de forma irônica a seus muitos críticos. Essa autocrítica poderia ser entendida como o Re-

Modeling, que, como fenômeno típico da cultura e da literatura pop, é usado como uma estratégia de mercado, para vender uma “marca” sob o mesmo ou quase mesmo nome, como os exemplos citados David Bowie, Madonna, mas também Marlboro / Marlboro-Light que aparecem em *Tristesse Royale* (BESSING et al., 2009, p. 26; 128; 144). Aqui, o termo poderia significar um *Re-Modeling* do autor Christian Kracht, pois, apesar de ele negar que suas constantes viagens a lugares distantes e exóticos tenham essa intenção, elas certamente fazem parte de seu jogo de autoencenação: “Por isso eu sempre desapareço para a Ásia – não é um *Re-Modeling*, mas meu próprio desaparecimento para o ponto zero” (BESSING et al., 2009, p. 153).

O choque que significou a coincidência do 11 de setembro de 2001 e o recém-publicado romance *1979* se refletiu nas críticas daquele ano (JAHRAUS, 2009, p. 15) que viram nele o afastamento de Christian Kracht da literatura pop em prol de uma nova seriedade política. Efetivamente, devido aos acontecimentos de Nova York, o texto assume novos contornos, embora Kracht garanta que nada era intencional. Frank Degler (2008, p. 114-5) faz uma análise da conjuntura da época do lançamento do romance e sustenta que o limite temporal de 11 de setembro 2001, de certa forma, faz sentido como marco do fim da literatura pop, mesmo que o romance não tenha surgido a partir do atentado, mas já havia sido escrito anteriormente. Degler não considera que apenas após a catástrofe os tempos da superficialidade, do hedonismo e do luxo estavam encerrados, mas foram, também, os processos econômicos que inviabilizaram uma determinada forma de literatura, que estava conectada ao pop: a crise econômica da primeira década do século XXI atingiu a área das mídias, principalmente pela diminuição dos anúncios, reduzindo páginas de entretenimento em periódicos e cancelando cadernos de cultura em jornais de grande circulação na Alemanha, como o *FAZ* e o *Süddeutsche Zeitung* (DEGLER, 2008, p. 114-5).

No ano de 2008, Kracht publicou um novo romance, *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, que pode ser lido como reação a formas de leitura que destacam a citação de nomes de marcas, que são símbolos importantes da literatura pop (ver p. ex. GRABIENSKI, 2001; BAßLER, 2002). Neste romance, praticamente não há nomes de marcas; em compensação, há estratégias literárias de evitar esses nomes em uma série de descrições, reescritas e formulações que parecem se afastar da fixação em marcas. Esse movimento de distanciamento, por vezes, é realizado de forma bastante explícita — por exemplo, quando um casaco rapidamente é reconhecido como sendo um casaco

Barbour, muito citado no primeiro romance *Faserland* que não é denominado como tal, mas descrito como “um casaco verde encerado com um bonito forro xadrez” (KRACHT, 2012c, p. 115-6). Assim, apesar de as controvérsias sobre se Christian Kracht é ou não um escritor pop não terem chegado a termo, desde o final dos anos 1990, e especialmente a partir setembro de 2001, o fato de haver uma discussão em torno do “final da literatura pop pressupõe que a tal literatura pop, cujo fim é constatado, existiu de fato anteriormente” (SCHUMACHER, 2001, p. 53-4).

Considerações finais

Entendemos que a saída da cultura pop do universo da subcultura para ocupar o centro da sociedade, sua passagem de cultura jovem para a cultura de massas, e assim não representa mais uma alternativa à cultura clássica dos adultos. Consequentemente, deve ser entendido em todos os lugares e se torna na maioria das vezes, simples e superficial em seus conteúdos. A superfície, ou até a superficialidade, foi considerada um marco da literatura pop pela crítica literária contemporânea. Pode-se justificar tal fascínio com o argumento do pintor David Hockney de que “Surface is an illusion, but so is depth”, ou seja, a obra com pretensão profundo se igual a obras deslizando na superfície pois ambas criam apenas impressões ilusórias. Isso talvez explique o ênfase da literatura pop dos anos 1990 em *labels*, servindo apenas como enumeração de elementos concretos, sem jamais entrar no abstrato, com a justificativa de que “os fragmentos da cultura contemporânea, como nomes de marcas e títulos de músicas, são sempre parte de um discurso, de uma fala, uma forma de ver o mundo” (BAßLER, 2002, p. 88). Referente a Christian Kracht, ele abandona tais tendências com seus últimos dois romances “históricos”, *Imperium* de 2012 e *Os mortos* de 2017, sem, no entanto, renunciar à ambiguidade entre o superficial e o profundo.

Comum a todas as suas manobras teatrais é o fato de que Kracht foge habilmente de qualquer posição unívoca, seja de forma narrativa em seus romances, seja de forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. Em virtude disso, há incertezas e ambiguidades quanto a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não-ficcional. Através da sobreposição de ficção e fato, do princípio da sobrescrita e do acoplamento de diferença e repetição, sua prosa possibilita um olhar mais afinado sobre as respectivas referências e seu embanamento em ficções e projeções. Em vez

de fomentar uma utopia nacional ou cultural, tais procedimentos causam inquietação e um permanente impulso contra o idêntico, em vez de cercá-lo ou centrá-lo numa unidade fixável. Assim, a composição não é senão a soma de seus componentes singulares, sejam eles ficcionais ou não-ficcionais, mas são os próprios componentes que colocam novamente em questão a unidade da construção, rejeitando a arrogância de uma memória cultural “séria” e “severa”. Isso pode ser fascinante ou causa de irritação, mas não há saída desta espiral da reflexão infinita; a única certeza é a rejeição de um mundo claramente referencial baseado em fato ou constatação definitiva.

REFERÊNCIAS

BAßLER, Moritz. **Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten**. München: C.H. Beck, 2002.

BEINSEN-HESSE, Silke. Die literarischen Quellen von Grimmelshausens “Simplicissimus”. Disponível em <http://thingsgermanaustralian.blogspot.com.br/2013/07/die-literarischen-quellen-von.html>. Acesso em 3 janeiro 2016.

BESSING, Joachim et al. **Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett**. Berlin: List Taschenbuch, 2009.

DEGLER, Frank; PAULOKAT, Ute. **Neue Deutsche Popkultur**. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

DETKEN, Anke. „Besser als ein Gedicht / ist eine Tür, die /schließt”. Inszenierungsstrategien und Traditionsverhalten Rolf Dieter Brinkmanns. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 269-291.

DRÜGH, Heinz. »... und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen«. Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur? In: *Wirkendes Wort*, 2007 Vol. 1. p. 31-51.

ERBE, Günter. Dandytum. Dekadenz & Pop-Moderne. Der Moderne Dandy. Zur Herkunft einer Dekadenten Figur. In: TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne**. Köln: Böhlau, 2009. p. 17-38.

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

FRANK, Dirk. „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Olaf Grabienski, Till Huber e Jan-Noël Thon. (Ed.). Berlin: de Gruyter, 2011. p. 27-51.

GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till et al. (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011.

GRIMM, Gunter e SCHÄRFE, Christian (Hg.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008.

HAGESTEDT, Lutz. Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht. Zu Leben und Werk**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 131-149.

HOFFMANN, E.T.A. **Sämtliche Werke, Bd. 1**. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003.

JAHRAUS, Oliver. Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht. Zu Leben und Werk**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 13-23.

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

KRACHT, Christian. **Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien**. Frankfurt am Main: Fischer, 2012a.

KRACHT, Christian. **1979**. Ein Roman. Frankfurt am Main: Fischer, 2012b.

KRACHT, Christian. **Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten**. Roman. München: dtv, 2012c.

KRACHT, Christian. **Faserland. Roman**. München: dtv, 2013a.

KRACHT, Christian. **Imperium**. Frankfurt am Main: Fischer, 2013b.

MARTINEZ, Matias. Autorschaft und Intertextualität. In: JANNIDIS, Fotis et al. (Ed.). **Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. p. 465-479.

MENEGUZZO, Rachel. **Die Toten (2016) no contexto dos romances anteriores de Christian Kracht: uma abordagem da encenação autoral e textual**. Trabalho de Conclusão de Curso, UFRGS, 2107.

NIEFANGER, Dirk. Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: DETERING, Heinrich (Ed.). **Autorschaft. Positionen und Revisionen**. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2002. p. 521-539.

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

NIERMANN, Ingo. Oberfläche. In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till; THON, Jan-Noël (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre**. Berlin: de Gruyter, 2011. p. 227-230.

OTTO, Karl F. **A Companion to the Works of Grimmelshausen**. Rochester New York: Camden House, 2003.

PABST, Stephan. **Anonymität und Autorschaft**. De Gruyter: Berlin/Boston, 2011.

PHILIPPI, A.; SCHMIDT, R. Wir tragen Größe 46. Die Zeit, 09 setembro 1999. Disponível em: <http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml/seite-5>. Acesso em: 09 ago. 2016.

POROMBKA, Stefan. Clip Art, literarisch. Erkundungen eines Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten ‚angewandten Literaturwissenschaft‘). In: KÜNZEL, C.; SCHÖNERT, J. (Ed.). **Autorinszenierungen, Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. p. 223-243.

ROENNEKE, Stefanie. Adieu Tristesse! Wieviel Camp steckt in Pop? In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till et al. (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011. p. 111-122.

SCHUMACHER, Eckhard. Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2). In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till; THON, Jan-Noël. (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre**. Berlin: de Gruyter, 2011. p. 53-67.

SCHUMANN, Andreas. »das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude. (Ed.). **Christian Kracht. Zu Leben und Werk**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 150-164.

SONNTAG, Susan. Notes on "Camp". Published in 1964. p. 1-13. Disponível em: <<File:///C:/Documents%20and%20Settings/Win/Meus%20Documentos/Sonntag%20Camp.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

TIETENBERG, Kristin. **Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur**. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2013.

WEITHASE, Irmgard. **Zur Geschichte der deutschen gesprochenen Sprache. Bd.1**. Tübingen: Niemeyer, 1961.