

1Q79: Leituras de

MU
RA
KA
MI
HARUKI

Cacio José Ferreira
Lica Hashimoto
Wagner Barros Teixeira
Organizadores



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS

1Q79

LEITURAS DE HARUKI MURAKAMI

Cacio José Ferreira

Lica Hashimoto

Wagner Barros Teixeira

Organizadores



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Henrique dos Santos Pereira

Membros

Antônio Carlos Witkoski

Domingos Sávio Nunes de Lima

Edleno Silva de Moura

Elizabeth Ferreira Cartaxo

Spartaco Astolfi Filho

Valéria Augusta Cerqueira Medeiros Weigel

COMITÊ EDITORIAL DA EDUA

Louis Marmoz — **Université de Versailles**

Antônio Cattani — **UFRGS**

Alfredo Bosi — **USP**

Arminda Mourão Botelho — **Ufam**

Spartaco Astolfi — **Ufam**

Boaventura Sousa Santos — **Universidade de Coimbra**

Bernard Emery — **Université Stendhal-Grenoble 3**

César Barreira — **UFC**

Conceição Almeida — **UFRN**

Edgard de Assis Carvalho — **PUC/SP**

Gabriel Conh — **USP**

Gerusa Ferreira — **PUC/SP**

José Vicente Tavares — **UFRGS**

José Paulo Netto — **UFRJ**

Paulo Emílio — **FGV/RJ**

Élide Rugai Bastos — **Unicamp**

Renan Freitas Pinto — **Ufam**

Renato Ortiz — **Unicamp**

Rosa Ester Rossini — **USP**

Renato Tribuzy — **Ufam**

Reitor

Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitor

Jacob Moysés Cohen

Editor

Sérgio Augusto Freire de Souza

Capa

Rebecca Abensur Bastos e João Pedro Aragão Teixeira

Diagramação

João Pedro Aragão Teixeira

Ficha Catalográfica elaborada por Rita Cintia Pinto Vieira - CRB 11/718

U52 1Q79: leituras de Haruki Murakami [recurso eletrônico] / Cacio José Ferreira, Lica Hashimoto e Wagner Barros Teixeira (org.). – Manaus: EDUA, 2020.
333 p.; il.; 3.512,32 KB.

ISBN 978-65-5839-005-3

1. Haruki Murakami. 2. Literatura japonesa contemporânea – crítica literária. 3. Interpretação. 4. Intertextualidade. I. Ferreira, Cacio José (org.). II. Hashimoto, Lica (org.). III. Teixeira, Wagner Barros (org.). IV. Série.

CDU 821.521:82.09

**EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**

Avenida Gal. Rodrigo Otavio Jordão Ramos, n. 6200 – Coroado I, Manaus/AM
Campus Universitário Senador Arthur Virgílio Filho, Centro de Convivência – Setor Norte

Fone: (92) 3305-4291

E-mail: edua@ufam.edu.br

1Q79

LEITURAS DE HARUKI MURAKAMI

Cacio José Ferreira

Lica Hashimoto

Wagner Barros Teixeira

Organizadores

Índice

- 13 **Apresentação**
Murakami múltiplo
- 19 **Prólogo**
JANETE OLIVEIRA
- 33 **A literatura de Haruki Murakami:
percursos e revelações**
CACIO JOSÉ FERREIRA
NORIVAL BOTTOS JÚNIOR
- 67 ***Ouçã a canção do vento*, um romance
de Haruki Murakami àqueles que
realmente têm ouvidos**
CACILDA BONFIM
- 85 **Remontagens e latências entre a
escrita em Sono, de Haruki Murakami,
e as imagens de Kat Menschik**
CACIO JOSÉ FERREIRA
WAGNER BARROS TEIXEIRA
- 121 **Pensar em voz alta: Haruki Murakami,
a maratona e a escrita**
LEONARDO FRANCISCO SOARES
WALTER GUARNIER DE LIMA JÚNIOR
- 139 **Vestígios distópicos de Haruki
Murakami em três volumes: trilhando
passos para (não) leigos**
EDUARDO DIAS DA SILVA
ÉDERSON LUÍS SILVEIRA

- 151 **Os homens de Murakami: eternos solitários?**
MÁRCIA HITOMI NAMEKATA
- 181 **Os Anos de peregrinação: em busca das cores da memória de Tsukuru Tazaki**
JOY NASCIMENTO AFONSO
- 203 **El arte de la novela y el novelista según Haruki Murakami**
FERNANDO CID LUCAS
- 229 **A sombra em si: individuação e medo no conto *O Espelho*, de Haruki Murakami**
MARIA ARACY BONFIM
- 243 **O outro-eu como poética da duplicidade na diegese especular pós-moderna: modo fantástico, intertextualidade e hipertextualidade no conto *O espelho*, de Haruki Murakami**
JUCELINO DE SALES
- 273 **Concepções e elementos do neofantástico na narrativa *O elefante desaparece*, de Haruki Murakami**
NORIVAL BOTTOS JÚNIOR
GERSON BRUNO FORGIARINI DE QUADROS
- 293 **Posfácio**
Sobre a garota cem por cento perfeita que encontrei em uma manhã ensolarada de abril
LICA HASHIMOTO

311	Os Autores
319	Índice Onomástico
324	Notas

APRESENTAÇÃO

Murakami múltiplo

Haruki Murakami é um dos nomes que representa fortemente a literatura japonesa contemporânea. O escritor é capaz de ampliar a voz de indivíduos e pontos quase neutros, elementos sensíveis e dúbios da sociedade japonesa. A palavra delineada no papel em branco assume significações duplas como uma espécie de reflexos direcionados pela ótica de uma lupa. O ser humano destoante da padronização econômica, dos ritos e de regras cristalizadas socialmente, dos contornos de verniz que cada um usa como uma máscara para adaptar-se ao meio, é escancarado pela ampliação da palavra, em tom fantástico, nas obras murakamianas.

A palavra se torna dilexa ou transmuta em força desconhecida como características que alguns personagens da obra de Murakami assumem. O espaço é o Japão contemporâneo, mesclado por ornamentos globalizados em forma de música, comportamentos e obras literárias. Um pequeno passeio no outono de Tóquio se torna uma busca da decifração de si mesmo, dos sofrimentos que a alma humana não é capaz de expressar no labor diário. Dessa forma, a palavra dos textos murakamianos não oferece a rendição, mas *insights* que ampliam os caminhos internos do ser.

Por conseguinte, este livro, *1Q79: leituras de Haruki Murakami*, organizado por nós, Cacio José Ferreira, Lica Hashimoto e Wagner Barros Teixeira, traz aos leitores uma compilação de discussões que observa a obra de Murakami por vários ângulos, como espécie de mesa-redonda, aprofundando o debate de questões que só se tornam visíveis com o aprofundamento da leitura, convidando o leitor para um diálogo com a literatura japonesa e universal por meio de elementos singulares do texto de Murakami.

1Q79: leituras de Haruki Murakami inicia-se com o debate primoroso escrito pela professora Janete Oliveira, em torno do fazer literário e do texto de Haruki Murakami. A autora destaca que a “forma de construção ficcional de Murakami é descrita pelo próprio autor como um processo de várias camadas/charadas que se interligam mas, ao mesmo tempo, diferenciam-se na solução experimentada por cada leitor”.

Na sequência, Cacio José Ferreira e Norival Bottos Júnior, em *A literatura de Haruki Murakami: percursos e revelações*, artigo publicado anteriormente na *Revista Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, mas essencial para uma compreensão global do autor, elaboram um panorama do trabalho de Murakami, dividindo-o em fases e imprimindo nomeclaturas pertinentes ao texto do escritor.

No capítulo seguinte, *Ouçã a canção do vento, um romance de Haruki Murakami àqueles que realmente têm ouvidos*, Cacilda Bonfim destaca que o texto de Murakami dialoga com leituras de Hannah Arendt, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Paulo Freire, Osman Lins, Clarice Lispector, Franz Kafka, Fiódor Dostoiévski e músicos como Beatles, Cranberries, Amy Winehouse, Chico Buarque de Holanda. Segunda a autora, “Não sei se com isso poderia ser inscrita no hall dos seres cultos, mas tenho certeza que a escolha por essas pessoas, suas obras e pensamentos é a matiz que realça o sentido de minha existência”. Complementa ainda: “Como interpretar será sempre, em última instância, uma opção do leitor. Não há valores a ensinar ou refutar”.

Em *Remontagens e latências entre a escrita em Sono, de Haruki Murakami, e as imagens de Kat Menschik*, Cacio José Ferreira e Wagner Barros Teixeira destacam as significações da arte produzida pela ilustradora e as conexões com o texto *Sono (Nemuri)*, de Murakami. Segundo os autores, “Tais ilustrações imprimem ao conto uma percepção sensorial psicodélica de uma vida precária de tudo, do deslizamento da consciência diante de situações rotineiras de um cotidiano vazio de sentido e que, aos poucos, revela-se insuportável, como uma rasura a arrancar o pensamento do reino da linguagem escrita e a livra de seu ocaso - possibilidade outra de exposição de uma ideia latente, capaz de permitir ao leitor inferir e manipular ainda mais suas percepções de leitura”.

Na sequência, Leonardo Francisco Soares e Walter Guarnier de Lima Júnior, em *Pensar em voz alta: Haruki Murakami, a maratona e a escrita*, enfatizam o tecer criativo e literário murakamiano. Para os autores, “*Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2008[2010]), texto que – além de reportar à sua entrada no mundo da literatura – desconstrói, por meio da comparação com a corrida, uma ideia de escrita proveniente da aptidão ou da inspiração do escritor. O título, como nos conta seu autor, foi retirado da coletânea de contos de um escritor que muito apreciava, o norte-americano Raymond Carver, *What we talk about when we talk about love* (*Sobre o que falamos quando falamos de amor*)”.

Eduardo Dias da Silva e Éderson Luís Silveira, em *Vestígios distópicos de Haruki Murakami em três volumes: trilhando passos para (não) leigos*, situam os conceitos de ‘utopia’ e de ‘distopia’ a partir da leitura da trilogia de *1Q84*. Para os autores, “Murakami é, então, um autor para muitos e de um detalhamento e estilo característicos que constituem a

necessidade de pensar que vislumbrar universos paralelos pode ser uma experiência que serve também para ler o universo no qual estamos situados fora da ficção, a partir de semelhanças e concatenações que não reduzem a literatura ao campo de representação do real, mas que pode resultar num exercício de torná-la um farol para iluminar leituras sobre aquilo que somos e fomos nos tornando enquanto partícipes da (des) humanidade”.

Em *Homens sem mulheres*, Márcia Hitomi Namekata apresenta alguns elementos presentes nos contos, tais como: a solidão do homem moderno, a busca pelo ‘eu’, o onírico e o fantástico. Para ela, “uma característica recorrente dos enredos de Murakami é o emprego de imagens que apresentam uma conexão com o psicológico: poços profundos, túneis, bibliotecas, labirintos e corredores escuros surgem nas obras do autor como elementos que estabelecem uma conexão entre “este mundo” e o “outro mundo”, do ambiente urbano a um imensurável abismo cósmico”.

Joy Nascimento Afonso, em *Os Anos de peregrinação: em busca das cores da memória de Tsukuru Tazaki*, analisa o enredo de *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* e as ações do personagem Tazaki. Finaliza o texto questionando: “em que consiste a nossa memória? Lembranças, saudades, recordações?. (...) Ela se transmuta em uma figura real, que mata Branca, um espírito do mal que espreita aqueles que não verbalizam as suas dores. Tsukuru Tazaki é levado a voltar ao passado, abrindo a tampa das memórias doloridas e olhe para si mesmo”.

Na sequência, em *El arte de la novela y el novelista según Haruki Murakami*, Fernando Cid Lucas destaca o autor, a escrita e o processo criativo. Segundo o autor, Haruki Murakami

é um escritor que está sempre em luta com a palavra, buscando a melhor geometria para grafar os signos dos romances. “Sin duda, Murakami cree a pie juntillas en el escritor que sigue de cerca la progresión de su manuscrito, que asegura cada párrafo como el corredor que asegura cada uno de sus pasos hacia la meta”.

Em *A sombra em si: individuação e medo no conto O Espelho, de Haruki Murakami*, Maria Aracy Bonfim aborda a tematização do espelho, destacando a intertextualidade e o aspecto do medo na narrativa murakamiana. De acordo com a autora, “vale ressaltar que se dispersa a ideia do espelho como limiar do outro mundo, como veículo de comunicação com os mortos ou como autor premonitório das verdades ocultas. O espelho material nesse conto simboliza em minha interpretação o *self* e toda a narrativa se move no sentido da negação do *self* do narrador”.

Seguindo as pontuações do conto *O espelho*, Jucelino de Sales, em *O outro-eu como poética da duplicidade na diegese especular pós-moderna: modo fantástico, intertextualidade e hipertextualidade no conto O espelho, de Haruki Murakami*, amplia os debates relacionados à intertextualidade, hipertextualidade e diegese do modo fantástico na narrativa de Murakami e faz um diálogo com *O espelho*, de Machado de Assis, e *O espelho*, de João Guimarães Rosa. Para Jucelino, “Murakami constrói uma literatura singular à sua maneira cuja diegese de sua ficção se alimenta com a moldura do neofantástico”.

Em *Concepções e elementos do neofantástico na narrativa O elefante desaparece, de Haruki Murakami*, Norival Bottos Júnior e Gerson Bruno Forgiarini de Quadros ampliam a discussão em relação ao neofantástico. Destacam que “a evocação do desaparecimento do elefante se reencontra com o desejo de

expressão quase irracional de escapar da solidão e do vazio. Todos os princípios estão presentes na natureza e no olhar subjetivo do narrador sobre o mundo, outra característica do neofantástico”.

Por fim, Lica Hashimoto, tradutora de Haruki Murakami para o Brasil, no posfácio, brinda o leitor com impressões de leitura relacionadas ao texto murakamiano. Sinaliza que a edição de *1Q79: leituras de Haruki Murakami* “é a primeira edição que reúne, em um só volume, um conjunto relevante de artigos sobre as suas obras. O primeiro a ser editado no Brasil neste período de pandemia. Apesar de singela, gostaríamos de dedicar esta edição especial à memória de todos que foram acometidos por esse terrível surto de coronavírus. A todos que não tiveram tempo de responder “sim” para a Vida. Com todo respeito, oferecemos o nosso minuto de silêncio”.

Cacio José Ferreira
Lica Hashimoto
Wagner Barros Teixeira

PRÓLOGO

Falar da literatura de Haruki Murakami na contemporaneidade, por meio desta coletânea comemorativa dos 40 anos de sua atividade de romancista, é também falar de uma falência da metafísica e da crença em valores absolutos como ‘real’ e ‘razão’ que fraturam o eixo no qual o sistema representacional da modernidade jazia. Abre-se um vácuo. Vácuo esse que aponta para um questionamento da linguagem no seu papel utilitário. A linguagem concebida como forma de vida adquire no texto literário uma potência que convoca o escritor a desafiar não só os seus leitores como também a si próprio em uma escrita criativa, desconstrutora dos paradigmas representacionais em certa medida e também que consiga engendrar jogos com a linguagem, aproximando-a de um sentir contemporâneo mais legítimo. Uma comunicação mais próxima de uma vida menos racionalizada, mais emotiva e mental.

Nesta tentativa de demonstrar a tensão crescente, mas ao mesmo tempo produtiva, da argumentação em torno da linguagem, da interpretação e da crítica, este livro apresenta a escrita que chama para si elementos que comparecem com uma possibilidade de transbordamento da realidade e abrem possibilidades para o leitor, conferindo à obra uma vitalidade transformadora dos parâmetros de interpretação contemporâneos. Essa escrita acrescenta uma camada mental semelhante a efeitos sonoros à linguagem e se confunde com o próprio texto causando efeitos peculiares em cada obra. Não exatamente como Guimarães Rosa que construía algo como uma superfície plástico-sonora nos seus textos, mas a própria tessitura do texto pode estar impregnada de uma música própria que atinja o inconsciente causando a mesma sensação, bifurcando infinitamente as oportunidades de fruição do

texto. Essa seria a literatura de Haruki Murakami, definida pelo próprio escritor como “ter um sonho”; ao escrever um romance é permitido-lhe sonhar acordado, continuar o sonho do dia anterior, algo incomum na vida diária. Murakami também diz que essa seria uma forma de “descer fundo em minha própria consciência. Então, enquanto enxergar isso como um sonho, não é fantasia. Para mim o sonho é bastante real.”¹

Com essa ligação da obra de Murakami a um mundo inconscientemente percebido, podemos, por exemplo, fazer uma comparação com a obra de Matsuo Bashō, influenciada em muito pelo budismo e a ênfase em estimular um estado de *satori* (iluminação) através da observação da realidade natural, o poema chamado de *haikai* (formato de 3 versos divididos em 5, 7, 5 sílabas).

O escritor Haruki Murakami é apontado por alguns críticos ocidentais como o sucessor de Kafka pela sua maneira intrigante, inteligente e pouco habitual de abordar a contemporaneidade. As histórias do autor exibem sua habilidade em transformar uma completa cadeia de experiências humanas em um mundo de sonhos reveladores da sua visão ácida da vida contemporânea. Segundo o acadêmico e tradutor Jay Rubin², Murakami dá bastante importância à música porque, para ele, essa seria a melhor maneira de atingir as profundezas do inconsciente no qual reside a história de nossa identidade: “uma narrativa que nós só podemos conhecer através de imagens”. Isso nos remete às idiossincrasias do próprio idioma japonês que é constituído, em grande parte, por ideias cujas formas assumem um caráter representacional sob a forma dos ideogramas. Por conta exatamente desta linguagem ideográfica, ele adquire uma produtividade linguística, pois os

ideogramas podem estar sozinhos ou junto com outros, serem simples ou compostos em sua estrutura. E, a cada combinação, cria-se uma imagem e uma ideia diferentes e, apesar de haver palavras de escrita fonética igual, sendo os ideogramas diferentes, a identificação do sentido é dada mais pelo olhar que pelo sentido léxico, pois, mesmo que você não saiba o significado, a ideia pode ser apreendida pela imagem embutida em uma simples palavra que traduz todo um cenário mental. Como, por exemplo, a palavra *komorebi* (formada por ideogramas que significam árvore, vazar e dia) evoca a imagem dos raios solares passando por entre as folhas das árvores. Mais do que um sentido, uma imagem. Além disso, outra característica da língua japonesa é sua inexatidão, sua ambiguidade. Dentro da filosofia budista que Octávio Paz³ descreve sucintamente em *Signos em Rotação*, procura-se harmonia e os embates linguísticos são evitados através da não-expressão de sentimentos e opiniões diretamente, o não-falado é mais importante do que o falado. Deve-se ouvir o silêncio das palavras.

Isso tudo transparece aqui e ali na obra de Murakami, como observa Jay Rubin, o escritor sabe que a relação de troca entre leitor/escritor é sensível ao intercâmbio de ritmos como na relação entre o contar e o ouvir das histórias e tenta recriá-la dentro do seu processo de construção ficcional. Ao contrário, de autores brasileiros como Guimarães Rosa, já citado, Rubin chama a atenção para outro uso da linguagem, tendo a música como inspiração, utilizado por Murakami: um ritmo de texto que atinja as camadas inconscientes da mente do leitor assim como as ondas sonoras.

Apesar das peculiaridades da sua escrita, fundamentalmente influenciada pelas características do idioma japonês, depois do sucesso mundial de *Norwegian*

Wood (1987), Murakami passou a ser lido nos quatro cantos do Globo e a ser, talvez, o escritor japonês mais conhecido no mundo. Podemos aqui citar o pensamento de Fujī Shōzō⁴, pesquisador de literatura chinesa na universidade de Nagoya, a apontar que o sucesso de Murakami teria espalhado-se pela Ásia, de forma mais ampla, depois das guerras e coincidiria com um desenvolvimento das nações da área após um período de turbulência. Segundo o autor, o leste asiático, seguindo o Japão dos anos 60, experimentou uma expansão econômica considerável até os anos 90 e a juventude destes países, como Taiwan e Coreia do Sul, após a democratização no fim dos anos 90, teria caído em letargia. E, também os jovens da China, depois do “Domingo Sangrento” em junho de 1989, abraçam a literatura de Murakami como refúgio da frustração (2009, p. 4).

Sugere-se então que o continente asiático, aparentemente como um todo, estaria compartilhando de um sentimento de desprendimento do passado de guerras e uma ascensão econômica crescente, possibilitando novo ambiente mais ocidentalizado e menos ligado às tradições para os jovens, a nova geração consumidora. Mas também, segundo Fujii, criou-se um sentimento de perda, de derrota, o que teria facilitado a aceitação da literatura de Murakami, povoada de personagens torturados com sua própria insegurança, com os medos e as dúvidas universais do homem contemporâneo.

Para o pesquisador de literatura americana e jazz da Universidade Seikei, Toshifumi Miyawaki⁵, esse sentimento de identificação com temas de cunho profundamente humanístico toma conta dos leitores quando se deparam com a literatura de Murakami que, apesar dos temas ‘pesados’ e de causar sentimento de solidão, perda e fraqueza, consegue uma

harmonização satisfatória ao final. Segundo Miyawaki, seria uma sensação pós-leitura de querer ler mais exatamente pelo equilíbrio que apresentam, pois, ao mesmo tempo em que as obras provocam uma sensação de mal-estar e dificuldade de entendimento do tema, essa é habilmente neutralizada por uma sensibilidade cativante e agradável. (2010, p. 3-4).

A literatura de Murakami também faz eco nos Estados Unidos e arrebatou admiradores como Jay Rubin, fã declarado do autor e tradutor de várias de suas obras para o inglês. Sobre essa fama globalizada de Murakami, um escritor japonês, de um país com uma cultura dada como tão ‘diferente’ em termos de construções culturais e sociais, Rubin utiliza sempre a palavra *boku* para referir-se aos narradores dessas histórias. *Boku* é o pronome pessoal de primeira pessoa para homens no idioma japonês e Murakami foi o primeiro a utilizar-se dele para seus narradores sem nome. Segundo Rubin, ele o fez por ser o mais próximo do inglês, ‘I’ e por perceber nele uma nuance menos autoritária dentro da hierarquizada língua japonesa.

Boku normalmente é um narrador passivo e poderia significar para Murakami uma desautorização do ‘eu’, uma dissolução dentro do texto, um apagamento de um agente para deixar uma potência da situação vir à tona. E, voltando à nossa comparação com o *haiku*, conforme Octávio Paz o descreve, o budismo (que pode ser um influenciador aqui) aparece mais como uma filosofia que como uma religião. Paz diz que o eu se revelaria algo ilusório, uma entidade que não possuiria realidade própria e seria composta por agregados ou fatores mentais. Advoga que o conhecimento consistiria em perceber essa irrealidade do eu; essa seria então a causa principal do nosso desejo e apego ao mundo. Ainda segundo

Paz, a meditação não seria outra coisa além da gradual destruição desse eu irreal e suas consequentes ilusões, “ela nos desperta do sonho ou mentira que somos e vivemos” (2009, p. 159).

Esse apagamento do eu permitiria ao leitor entrar junto com o narrador em sua viagem por terrenos em que tudo pode acontecer, sem perder o ritmo. Rubin vai atentar para esse subconsciente, vivo nas palavras de Murakami e apresentando-se como *nonsense*, mas que, em sua opinião, parece claramente apresentar ‘símbolos’ negados pelo autor que diz não se sentir confortável com simbolismos: “Eu não sei muito sobre o simbolismo. Parece a mim haver um perigo potencial no simbolismo. Eu me sinto mais confortável com metáforas e comparações”⁶.

Rubin destaca o tom cômico que Murakami empresta ao sobrenatural e insólito de suas narrativas, mas, para o pesquisador japonês Miyawaki, seria um erro tomar, por exemplo, o conto *O Segundo Ataque à Padaria*⁷ apenas como uma piada, por considerar que o uso de metáforas como a do *Mac Donald's* seria gratuito. Sobre o cômico nas suas histórias Murakami diz: “Rir e chorar são emoções mais transparentes. Mas fazer chorar é mais simples. Quando você ri é porque sua atenção relaxou; está ali, entre o que o livro conta e o que sente há um ponto de encontro, uma humanidade corpórea. Gosto de chegar a esse espaço comum.”⁸

Essa forma de construção ficcional de Murakami é descrita pelo próprio autor como um processo de várias camadas/charadas que se interligam mas, ao mesmo tempo, diferenciam-se na solução experimentada por cada leitor. Em entrevista ao editor americano em 2004 para o lançamento do livro *Kafka à beira-mar*, ele exemplifica: “*Kafka à beira-mar* contém várias charadas, mas não existem soluções dadas. Ao

invés disso, várias dessas charadas combinam-se e através da sua interação, a possibilidade de uma solução forma-se. A forma que essa solução toma será diferente para cada leitor”⁹. Tomando a frase de Debussy “A música é o silêncio entre as notas”, podemos inferir que, em se tratando da literatura de Haruki Murakami, diríamos que a música, o ritmo do texto, é dada pelo que não é dito, pelo que é apenas sugerido através de imagens-palavras. O humor, o cômico alimentam-se do deslocamento do sentido, de uma, alteridade provocada. Murakami quebra expectativas e desloca a narrativa de um ponto a outro ao convocar sempre aspectos insólitos para seus textos, colocando nomes iguais em um tratador de elefantes e num gato desaparecido que é transformado em motivo de briga de casal, criando um efeito de comédia o qual é apazível ao gosto ocidental. Rubin, autor que costura a maioria dos textos desta coletânea, ainda destaca Murakami como um autor que está completamente à vontade com os elementos da cultura americana. No entanto, como também ressalvamos antes, as próprias características da língua nativa de Murakami favorecem alguns aspectos aparentes nas suas obras. Talvez o que realmente tenha tornado esse autor uma certa unanimidade tanto no ocidente quanto no oriente seja a sua habilidade em construir um texto que abarque ambos os pontos de vista no contexto de uma aparente crise narrativa contemporânea.

O antropólogo Viveiros de Castro e seu estudo das populações ameríndias apresenta o perspectivismo como uma alternativa a essa crise crítico-interpretativa, assinalando que o ponto de vista se constitui em uma potência da alma para perspectivar seu mundo.

Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda a parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos.¹⁰ (CASTRO, 2004, p. 240).

Os textos de Murakami foram produzidos dentro de uma perspectiva diferente da ocidental, apesar da sua familiaridade com a cultura americana e de suas estratégias literárias, uma vez que traduziu várias obras de escritores de língua inglesa para o japonês e teve sua primeira coletânea (*Blind Woman, Sleeping Woman*) escrita pensando no povo americano e originalmente em inglês. Para esse caso, confrontamos a sociedade japonesa e um ponto de vista (ainda que não tão explicitamente depois do pós-guerra) que ainda não separa cultura e natureza. As construções míticas ainda povoam o imaginário japonês, frequentando-o de várias formas, inclusive na linguagem. Ele diz: “Mitos são os protótipos para todas as histórias. Quando nós escrevemos uma história por nós mesmos, não podemos evitar mas relacionar a todos os tipos de mitos. Mitos são como um reservatório contendo toda história que há”¹¹. Murakami aparentemente tem conseguido harmonizar diferenças, ao mesmo tempo em que suscita críticas/interpretações diversas que não apagam a estratégia musical, de alcançar o inconsciente,

aquele mundo no qual só na relação entre o leitor e a obra conversam e escutam um ao outro, através de imagens que impõem um silêncio às palavras e que, mesmo no ocidente, tem encontrado ouvidos. Esses indivíduos começaram a reconhecer, no outro, eles mesmos. As fronteiras entre diferentes e iguais começam a esmaecer, trazendo o oriente para mais perto. O estranho ficou mais próximo e, como ressalta Viveiros de Castro, essa fratura na primazia ocidental busca rupturas através de um olhar menos enviesado, apesar de ainda não ter encontrado possibilidades teóricas consistentes.

Como está claro, penso que a distinção natureza/cultura deve ser criticada, mas não para concluir que tal coisa não existe (já há coisas demais que não existem). A florescente indústria da crítica ao caráter ocidentalizante de todo dualismo tem advogado o abandono de nossa herança intelectual dicotômica; o problema é bem real, mas as contrapropostas etnologicamente motivadas têm-se resumido, até agora, a desideratos pós-binários antes verbais que propriamente conceituais.” (CASTRO, 2004, p. 226).

Murakami confere um ritmo a suas história que remetem a outros nos quais as representações se misturam, dando vida a um mundo inconsciente que, assim como os silêncios, evocam a música de Debussy; aquilo que é silenciado pelo texto convoca imagens que potencializam a relação ouvir e escutar. Para confirmar essa ligação indissolúvel entre música e texto, segundo informações da página na internet do editor americano de Haruki Murakami, estão ali disponíveis para consulta mais de 250 referências a músicas, canções e álbuns encontrados na obra ficcional do escritor.

A ideia de aplicar-se uma camada sonora a um texto não é novidade, porém Murakami ‘injeta’ o princípio mental da música como elemento rítmico em seus textos através do aparecimento de imagens metafóricas que conduzem a um experimentar da realidade, a exemplo do *haikai* de Matsuo Bashô, a partir de um mundo inconsciente no qual Murakami insere suas charadas para serem decifradas pelo leitor, cada um a seu jeito, de acordo com suas experiências de vida, suas diferentes formas de ‘escutar’ os sons.

Este livro propõe-se a apresentar o escritor em variadas publicações (romances e contos) com análises que constroem um quadro rico do trabalho de Haruki Murakami que perpassa sua identificação com a música, a solidão, a profissão de romancista e mesmo uma comparação com autores nativos como Machado de Assis e Guimarães Rosa no capítulo final. Uma publicação que revela, em certa medida, alguns dos mistérios do sucesso do autor japonês e problematiza as questões sobre as críticas de não fazer literatura japonesa. O que está consoante com uma *aporia* na conceitualização de ‘literatura nacional’. Como, por exemplo, a escritora iraniana Shirin Nezamafi, indicada para a 141ª edição (2009) do prêmio Akutagawa de literatura e, no ano anterior, a chinesa Yang Yi, a primeira falante não-nativa de língua japonesa a ganhar o prêmio. Recentemente, no ano de 2019, sugeriu-se pelas bolsas de apostas de Londres que, na lista de indicados para o Nobel de Literatura (que não é oficialmente divulgada), estaria o nome da escritora japonesa Yôko Tawada, graduada em literatura russa, mestre e doutora em literatura alemã e que escreve nativamente em alemão seus romances. Sem mencionar o prêmio Nobel de Literatura de 2017, Kazuo Ishiguro, que, embora tenha nascido em Nagasaki, aos seis anos emigra para a Inglaterra e é criado sob

a influência das duas culturas, mais notadamente da inglesa. Pode-se dizer que eles fazem literatura japonesa ou literatura dos países onde estão radicados?

Se fizermos um pequeno esforço, encontramos vários pontos de conexão de Murakami com a literatura e a cultura japonesas contemporâneas. Primeiramente, temos que ressaltar a amizade com o psicólogo junguiano Hayao Kawai, autor do livro *Dreams, myths and fairy tales in Japan* (Daimon Verlag, 1995, edição em inglês), cuja primeira parte é dedicada à questão dos sonhos referenciadas no budismo em relação a duas camadas de realidade que interagem e os monges que, através de sonhos, conseguem orientações e ensinamentos para a realidade. Outro exemplo, não tão diretamente relacionado à Murakami, podemos encontrar em trabalhos dos diretores Makoto Shinkai e Satoshi Kon.

No caso de Makoto Shinkai, a temática dos seus filmes como em *O jardim das palavras* (2013), ou *Cinco centímetros por segundo* (2007), ou ainda o *blockbuster* *Your Name* (2016) trata exatamente da impossibilidade contemporânea do encontro, angústia e solidão. Em *Your name* temos ainda um toque insólito de duas realidades temporalmente afastadas que se tocam em sonho, enredo esse que Shinkai, formado em literatura japonesa, vai buscar na literatura clássica, principalmente no *Utatane no sōshi*, um conto do período Muromachi (1336-1573), no qual os amantes se apaixonam no sonho e encontram-se na realidade, reconhecendo-se do mundo onírico. Ainda podemos citar o cineasta Satoshi Kon, falecido em 2010, que problematizava com maestria as questões da realidade perpassada pelo onírico/inconsciente em filmes como *Perfect Blue*, de 1997 (baseado no romance de Yoshikazu Takeuchi, publicado em 1991), um *thriller* psicológico que sobrepõe camadas de

ficção, realidade e inconsciente; *Atriz milenar* (2001), cuja história não foi baseada em literatura, mas interpõe com destreza temas como memória, realidade e ficção; a série animada para a televisão *Paranoia Agent* (2004), um drama psicológico que novamente desafia as barreiras da ‘realidade’ para falar exatamente dela; e, finalmente, o clássico *Paprika* (baseado no romance de Yasutaka Tsutui, publicado em 1993) lançado em 2006, uma epopeia onírica na qual o real, expresso em vários símbolos de consumismo e hábitos do Japão, é duramente criticado.

Conquanto sejam obras cinematográficas, algumas baseadas em obras literárias, há que se perceber o êxito que essas produções alcançaram tanto no âmbito nacional quanto internacional, assim como Haruki Murakami. Uma temática contemporânea de um indivíduo que se encontra pressionado e sufocado com a sociedade atual por motivos variáveis de cultura para cultura, universalizados nessa leitura do eu feita por essas obras. O *boku* de Murakami.

Apesar da leitura e da defesa entusiasmada de Jay Rubin, entre outros, as críticas e elogios dividem-se entre ocidente e oriente, assim como as interpretações também se multiplicam sobre a obra de Murakami. As críticas, como alguns textos da coletânea exemplificam, são mais frequentes dentro do próprio Japão e estudiosos ocidentais mais antigos da literatura japonesa, pois existe sempre a comparação com cânones como Yasunari Kawabata e Kenzaburo Oe (ganhadores de prêmios Nobel) e Natsume Soseki, um marco na literatura na passagem para o século XX e de grande influência na língua e na literatura japonesas. Na comparação, Murakami sairia perdendo, pois suas obras não teriam a ‘profundidade’ dos seus antecessores, segundo seus críticos.

No entanto, Murakami acredita fazer parte de uma nova tradição que estaria sendo criada: “eu não sou uma parte da tradição imediata de literatura japonesa, mas eu penso que uma nova tradição, na qual eu me incluo, está para ser criada”¹². Tradição que esta coletânea aborda com uma variedade de olhares e perspectivas que só enriquecem o estudo deste fenômeno da literatura mundial, Haruki Murakami, nos seus quarenta anos na atividade de sonhar acordado e transformar esses sonhos em narrativas que cativaram o mundo.

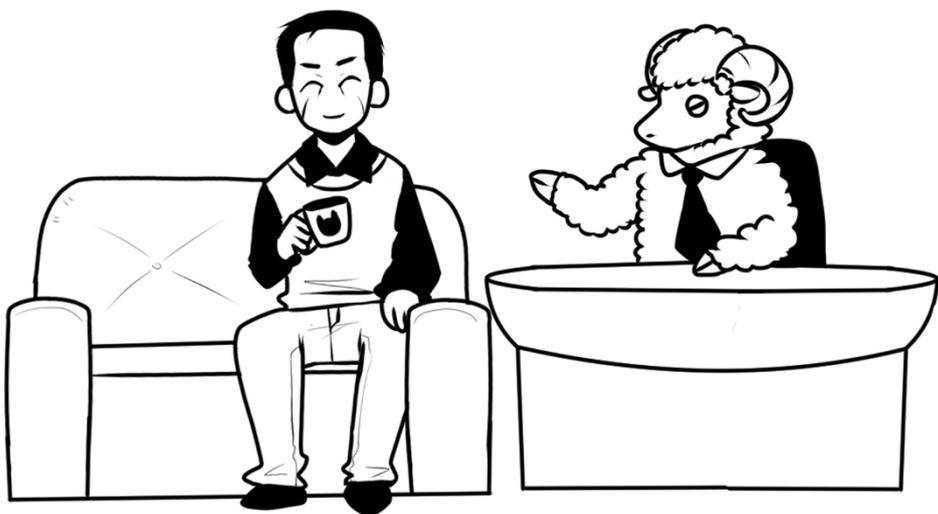
Janete Oliveira

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)



Haruki Murakami

As ilustrações do livro foram realizadas por
REBECCA ABENSUR BASTOS



A literatura de Haruki Murakami: percursos e revelações¹³

Cacio José Ferreira
Norival Bottos Júnior

Haruki Murakami: uma introdução

Inúmeras livrarias no mundo estampam, em suas vitrines, as obras mais variadas de Haruki Murakami. A partir desse feito mercadológico, faz-se possível afirmar que o mencionado escritor japonês contemporâneo se inscreve no campo da literatura de massa? Essa indagação requer uma formulação que vai além de uma literatura popular ou momentânea. Desde a década de 80 do século 20, Haruki

Murakami está inserido no areópago literário. Mundialmente aceito como grande literato, chegou a ser visto com ressalvas no próprio Japão em diversos momentos de sua carreira.

Entretanto, as ressalvas de outrora, como a de que era um escritor ocidentalizado ou mesmo não conhecia a grande literatura do Japão, foram incorporadas pelo público leitor que consome e gosta de sua literatura. Nohiro Kato (2015), no livro *Murakami Haruki wa, muzukashii*¹⁴ (O obscuro Haruki Murakami – tradução livre), conjectura que a expressiva aceitação no Japão deriva principalmente da sua relação com o mercado editorial. A força literária de Murakami ultrapassa as críticas contrárias à sua obra. Ainda que proceda tal afirmação, a consolidação de Haruki Murakami em escala mundial reforça que o seu trabalho transcenda as razões econômicas e se firme como grande obra literária.

Mori Naoka (2014), no artigo *Murakami Haruki y España*, ao falar da tradução de *Tokio Blues (Noruegi no mori)*, escrito em 1987, enfatiza a grande popularidade obtida pelo romance na China. “La primera traducción de esta obra al chino la encontramos em 1989, y hasta ahora se ha comercializado más de un millón de ejemplares. Incluso apareció una falsa segunda parte bajo el título de *En Noruega no hay bosque*” (NAOKA, 2014, p. 7). Percebe-se, assim, a expressiva aceitação de sua obra nos países asiáticos e também no mundo ocidental.

Na América Latina, a escrita de Murakami também vem sendo largamente traduzida. O Brasil já verteu dezenas de obras, devidamente referenciadas por livrarias e leitores brasileiros. *Kafka à beira-mar (Umibe no Kafuka)*, escrita em 2002, é apenas uns dos exemplos positivos na crítica brasileira. O sucesso advém da aprovação do público leitor brasileiro, não apenas formado por jovens, mas composto por diver-

sas faixas etárias. O contato brasileiro com a cultura japonesa vem transcorrendo intenso entrelaçamento há mais de cem anos, devido à imigração japonesa em 1908, cabendo citar a primeira tradução de *haiku* realizada por Afrânio Peixoto, em 1919, e o consumo de *Anime* e *manga* pela juventude desde o final do século 20.

Haruki Murakami é um escritor que dialoga com o seu público-leitor por meio de um conjunto romanesco que valoriza e demarca o ser humano desacreditado. Parte da periferia do sentimento para o centro da consciência. Apresenta o lado esquecido das grandes cidades, trazendo à baila um lugar de destaque dos restos saudosos ainda conservados na mente humana. Permite ainda que o leitor se aposses de suas narrativas e, em um canto silencioso de qualquer espaço, *ouça a canção do vento*. Kenichi Matsumoto acrescenta: “é um escritor que consegue expressar os pensamentos dos jovens das grandes cidades, adornando-o com encanto” (MATSUMOTO, 2010, p. 9-10).

O escritor e o autocontrole

O autocontrole e a reclusão espontânea diante dos holofotes reforçam as características de uma das personalidades mais faladas da literatura japonesa. Talvez tal equilíbrio por parte de Haruki Murakami seja uma estratégia ou uma particularidade herdada da tradição budista. Em sua trajetória pessoal, possui grande conhecimento dessa vertente filosófica, justamente por ser neto de um sacerdote budista.

No ano de seu nascimento, 1949, o Japão carregava os resíduos maléficos dos confrontos realizados na Segunda Guerra Mundial, cessada em 1945. As marcas da guerra ainda permaneciam vívidas no universo social e literário ja-

ponês. Nesse caminho, Haruki Murakami busca encontrar a harmonia na sonoridade e na cadência melódica do *jazz blues*, o qual terá reflexos em sua produção futura, algo similar ao ritmo regular do mantra budista. Talvez o caos do cenário do pós-guerra soasse como um címbalo latente, a renascer prodigiosamente na palavra. Dessa forma, imprime no seu leito literário uma prosa musicalizada e de caráter contestador.

A alusão à especificidade religiosa na obra murakamiana é contestada pelo próprio autor. Em contraponto a tal negação, o inconsciente simula nas profundezas da sua realização literária certos preceitos que remetem ao budismo e ao respeito considerável à natureza, um traço xintoísta. Os enredos de *Crônicas de um pássaro de corda* (*Nejimaki dori kuronikuro*), 1995; *1Q84*, 2009 - 2010; *De que falo quando falo de corrida* (*Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto*), 2007, apontam tais referências religiosas sem adentrar o templo sagrado, apenas se curvam diante dele e seguem viagem. Destacam personagens que realizam uma busca de si e do caminho destinado às suas peripécias de vida e se deleitam em simbolismos e mundos duplicados. *Crônicas de um pássaro de corda* se inicia como uma grande ópera vista por um espectador pela primeira vez. *La gazza ladra*, de Rossini, ressoa como o canto das sereias em um recanto escondido do inconsciente. *Já em 1Q84, a Sinfonieta* de Janacek convence a personagem da existência de um mundo além do reflexo presente na água da cisterna, ou descendo a escada para acessar a iluminação presente um novo mundo. *De que falo quando falo de corrida* supera as experiências do homem corredor de maratona e alcança uma ficção que expõe a efemeridade da vida, como os passos largos de uma corrida. Os rastros dessa corrida em volta de um estádio representam o passado, e os resíduos configuram

as experiências impressas nas palavras do escritor.

Nos exemplos mencionados, Murakami insere o ritmo compassado da música como forma de inserção de sua dicção autoral na literatura japonesa. É quase um anúncio de que ele e a escritura são díspares em um mesmo universo, ou seja, se mantêm pessoalmente longe dos holofotes midiáticos, embora envolvam, com todo vigor, os leitores mundo afora.

A literatura de Haruki Murakami não sai do universo japonês. Conjuga gestos tradicionais e modernos da sociedade japonesa e amplifica os ruídos que a globalização direciona para todos os lugares. Quando menciona uma música dos Beatles ou uma ópera italiana em suas narrativas, apenas consolida alguns sons globais. Entretanto, o universo do Japão é amplamente contemplado. Ao discorrer sobre uma veste tradicional de Kyoto ao som de uma música clássica europeia, por exemplo, não reforça uma ocidentalização da escritura, mas insere elementos externos à cultura japonesa para realçar o que é japonês.

Por conseguinte, o autor sempre enfatizou uma predileção pela literatura americana, durante os seus percursos de leitura e formação literária, sem, no entanto, deixar em branco o espaço literário japonês. Tais traços externos apenas reforçam a importância da literatura japonesa como integrante do grande círculo mundial. Nesse sentido, Ross Macdonald, Ed McBain, Raymond Chandler, Truman Capote e Francis Scott Fitzgerald foram escritores inspiradores na sua trajetória. Tolstói e Dostoiévski, Marcel Proust também foram leituras inevitáveis. No entanto, encanto por grandes escritores não quer dizer mimetismo. Talvez, por isso, a crítica japonesa, às vezes, o considera raso em relação ao conhecimento da literatura de seu país. Definitivamente, tal postulação não

é sustentada, pois a obra de Murakami está ancorada no espaço, no tempo e no universo japoneses. A casa de uma personagem, a roupa tradicional e até mesmo a tradição da escrita japonesa, por exemplo, são pontos bem destacados e realçados por elementos tradicionais do país, como enfatiza Kakuzo Okakura, em *O livro do chá*:

No Japão, o chá se tornou mais do que uma idealização da forma de beber; é uma religião da arte de viver. Essa bebida converteu-se num pretexto para a adoração da pureza e do refinamento, um rito sagrado pelo qual anfitrião e convidado unem-se para produzir nesse ato a beatitude máxima da vida mundana. (OKAKURA, 2009, p. 61).

Okakura defendia a cerimônia do chá como algo peculiar da tradição japonesa. De forma análoga, Haruki Murakami se posiciona dentro do Japão a partir de suas formulações literárias, invocando os deuses da palavra como forma de expressar a história e a sociedade imersa em um mundo híbrido. Não obstante, características exteriores ao Japão presentes em sua obra apenas intensificam a realidade do país. O viés contemporâneo que imprime no meio literário nipônico constitui um olhar singular que mistura tradição, contemporaneidade e simulacro social, tudo seguindo o olhar do periférico para o centro. A literatura japonesa está disposta em suas obras por meio de uma estética peculiar, conforme argumenta Antonio Joaquín González Gonzalo:

Su narrativa, en definitiva, es un claro ejemplo de la singladura que inició Japón en el último cuarto del siglo XX, alejándose un tanto del equilibrio tan peculiar de su estética. Mas allá del

desastre, la crisis y los cambios sociales, en la literatura japonesa la armonía permanece; así en la de Murakami, como los restos de un aroma que fue, aunque se mantiene oculto a los ojos no avisados. (GONZALO, 2014, p. 278).

A aromatização da obra de Murakami perpassa a vivência na Universidade de Waseda, em Tóquio, pelos notáveis protestos estudantis em busca de uma universidade de qualidade no Japão no final da década de 60. Também conhece a ascensão e a queda da economia nacional nas três últimas décadas do século XX. Assim, a literatura murakamiana embebeda-se de tais momentos desdobrados na ficção. *Caçando carneiros (Hitsuji o meguro bôken)*, 1982, alude aos protestos estudantis da época. Já *Underground e 1Q84* comentam o ataque ao metrô de Tóquio em 20 de março de 1995, por parte da seita *Aum Shinrikyô*. Desse modo, o universo japonês acompanha a escritura de Haruki Murakami entrelaçado-a às ressonâncias da contemporânea globalização. Sua obra é genuína literatura japonesa que captura as sombras da sociedade japonesa e dos assédios da globalização, amplificando-os na escritura de sua época. Sua motivação é procurar responder qual a função da literatura em meio às controvérsias da crítica japonesa. Entende ainda que o campo da literatura é minado e que apenas o autor maduro nela permanece. Sabe também que a crítica jamais chegará a um consenso do que é literatura. Dessa forma, continua a tessitura da palavra que questiona, provoca, apresenta e responde aos anseios reais de uma sociedade. É o mesmo que responder *o que é literatura*, de acordo com a definição de Marisa Lajolo:

A pergunta é complicada justamente porque tem várias respostas. E não se trata de respostas que vão aproximando cada vez mais de uma grande verdade, da verdade-verdadeira, da Verdade, ou da VERDADE. Cada época, e em cada época, cada grupo social tem sua resposta, sua definição. (LAJOLO, 2018, p. 34).

Portanto, difundida desde a década de 80 do século XX, a prosa ficcional de Haruki Murakami avança mundo afora enfeixada a elementos pós-modernos, integrando-se às múltiplas textualidades em que se desdobra o leito literário. Em suas obras, a construção da realidade é elaborada a partir da dupla engrenagem que emerge do inconsciente de seus personagens e acessa uma realidade plural. Por esse *modus operandi*, em sua prosa poética, o matiz da palavra, por exemplo, não apresenta a nitidez da cor que revela o mundo, mas acaba por ilustrar uma força que se instala na trama. A consciência do real só será notada após se percorrer os caminhos duplos tecidos por Murakami, especialmente sob a descentralização do espaço, sempre de forma ordenada. O autocontrole é a sua qualidade motriz.

Isolamento como metáfora da contemporaneidade fragmentada

Como classificar a aversão de Haruki Murakami em relação aos holofotes da mídia? Trata-se de um escritor solitário, que não intercambia o universo da escritura com outros escritores japoneses? Isso confirma a sua solidão literária? Aparentemente não há um motivo para a desvinculação do escritor com a mídia. No entanto, podem ser estratégias que qualquer escritor usaria. Em suas obras, por exemplo, diver-

sos personagens experienciam ‘isolamentos’ sociais. Tal estilo de Haruki Murakami é compreensível e justificável. Há sentido para que isso ocorra. O leitor tem as respostas no estilo da obra publicada.

A solidão criada por Murakami não é um afastamento social. Não há motivo para classificá-lo como antissocial. A preocupação com o universo da escrita é mais importante que as badalações e dos eventos associados ao mundo artístico. No entanto, o escritor conhece sua função como propagador da literatura japonesa e da importância da literatura. Assim, a solidão opera como forma de amadurecimento da escrita, um olhar observador às espreitas de pontos periféricos não notados por outros escritores contemporâneos japoneses. A solidão aparente do escritor é o fio condutor ligado aos personagens que vivem à margem da sociedade japonesa. Imprime neles cor e voz no inebriado ‘universo paralelo’ em que se encontram. Essa é uma das funções da literatura e do escritor comprometido com a práxis literária.

Não há distopia na literatura de Haruki Murakami no universo da sociedade japonesa. Ao contrário, existe um reforço da imagem do Japão contemporâneo. A solidão do escritor não é mais significativa que a escritura. Seu *modus vivendi* alude a uma metáfora da fragmentação humana, representa o mundo pós-moderno. Trabalha com o olhar humano em vez do olhar de vidro. Nesse sentido, George Orwell, no ensaio *Writers and the Leviathan (Escritores e Leviatã)*, presente na publicação brasileira *Dentro da Baleia e outros ensaios* (2005), ao postular sobre o contexto europeu da época e a escrita, parece refletir sobre a dita ‘solidão’ do escritor Haruki Murakami:

Esta é uma época política. A guerra, o fascismo, os campos de concentração, os cassetes de borracha, as bombas atômicas etc. são no que pensamos todos os dias e, portanto, são, em grande parte, sobre o que escrevemos, mesmo quando não os mencionamos abertamente. (ORWELL, 2005, p. 155-156).

Nessa perspectiva, o escritor escreve sobre o contexto que vivencia. Assim, Murakami não concentra os seus esforços sobre o olhar mecânico da câmera, mas nas efemeridades da vida, no periférico da existência humana. Para que isso aconteça, o olhar precisa desvencilhar-se das amarras da mídia moderna. No entanto, isso não significa desprezo. É uma forma de acompanhar e melhor experienciar o cotidiano japonês. Os fragmentos humanos nos quais se ancora a sociedade globalizada são reconstituídos por meio da palavra. Para que isso ocorra, a margem é o melhor lugar para a ficção. Haruki Murakami entende bem o seu papel na literatura.

A palavra como missão social

O período Edo no Japão (1603-1868) foi uma época de isolamento, mas também de massificação da arte e da educação japonesas. Após esse período, o Japão abriu as portas para o comércio mundial. Entretanto, como membro do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), passou novamente por um curto período de isolamento no pós-guerra. Em 1951, A Conferência da Paz de São Francisco reintegrou o país asiático à comunidade internacional. Dessa forma, a economia recrudescia e a sociedade japonesa começava a consumir mais. Segundo Akiko Kuhihara e Hiroko Nishizawa, “em

1957, quatro anos após o início das transmissões televisivas, a venda de aparelhos de TV ultrapassa 1 milhão e, em 1959, os estoques são liquidados pela população, que desejava assistir ao casamento do príncipe herdeiro com a princesa Michiko” (KUHIIHARA & NISHIZAWA, 2009, p. 246).

Por conseguinte, a melhora econômica nas duas décadas seguintes foi satisfatória, apesar de argumentos contrários. Em 1964, os Jogos Olímpicos foram realizados em Tóquio com majestosa pompa financeira. Naquele momento, Haruki Murakami estava com 15 anos. Estava ciente dos acontecimentos da sociedade japonesa, mas ainda não aspirava a ser escritor. No mundo, os jovens questionavam a forma democrática e a inserção deles em um cenário ainda marcado pelas atrocidades da Segunda Guerra Mundial. No universo japonês transcorriam as mesmas discussões. Parte da sociedade nipônica, principalmente a mais jovem, estava desencantada com o ensino, como o rumo do movimento imperialista e com a sociedade de forma geral. Essa esteira de informações dará o tom do projeto literário de Haruki Murakami, que nascerá no último ano da década de 70.

Seguindo-se esse raciocínio, os questionamentos dos movimentos estudantis vivenciados por Murakami, bem como a recessão devido à crise do petróleo na década de 70 e a fragmentação da sociedade diante da globalização, transmigram para a literatura murakamiana como busca de instâncias que faltam para a impossível completude do ser humano.

Como mencionado, o ataque ao metrô de Tóquio em 20 de março de 1995, pela seita *Aum Shinrikyô* (Verdade Suprema), aparece em *Underground* e *1Q84*. Haruki Murakami não faz drama ou algo semelhante, mas deixa impressa a sombra da morte por meio do gás Sarin, a toxicidade de

uma atrocidade que abalou o Japão com algo descoberto e desenvolvido longe das terras nipônicas. Os nazistas criaram tal gás. Os contornos desses episódios são escritos em forma de traços maravilhosos que denunciam e intensificam o trágico episódio japonês advindo de uma criação externa, a Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, Haruki Murakami apresenta o submundo humano, que precisa ser repensado. O atentado no metrô de Tóquio não configura um pretexto para a escritura de Murakami, mas opera como forma de mostrar solidariedade e desassossego em relação às atrocidades.

Talvez eles pensem sobre as coisas seriamente demais. Talvez haja alguma dor que eles carregam por internamente. Eles não são bons em expressar seus sentimentos para outros e ficam um pouco incomodados. Eles não conseguem encontrar um meio adequado para se expressar e se deslocam entre sentimentos de orgulho e inquietação. *Isso pode muito bem ser eu. Pode ser você?*⁵. (MURAKAMI, 2000, p. 364).

Nesse viés, a dor não transmitida para o mundo externo pode ser maior que a do incidente. A escritura murakamiana consegue enxergar as profundezas das angústias humanas, trazendo-as para o consciente. Patricia Welch, no texto *Universo narrativo de Haruki Murakami (Haruki Murakami's Storytelling World)*, na *Revista World Literature Today*, afirma que os personagens de Murakami, apesar de origem comum, possuem poderes extraordinários. Entretanto, os medos precisam ser enfrentados:

Embora os protagonistas de Murakami sejam indivíduos comuns, eles podem fazer coisas extraordinárias se viverem suas vidas com discernimento, usar o conhecimento com responsabilidade e se precaverem para não seguir cegamente a questionável narrativa utópica. Acima de tudo, devem escolher agir, mas também aceitar que, em algumas circunstâncias, podem ser seu pior inimigo¹⁶. (WELCH, 2005, p. 59).

Nessa linha, a destruição física e humana na província de Kantô, especialmente a cidade de Kobe, causada pelo terremoto em 1995, é evidenciada em *Depois do terremoto*. Todavia, o foco da narrativa não é a tragédia natural. Haruki Murakami preza pelo trauma interior, a comoção da sociedade japonesa e a angústia – dimensões entrelaçadas ao medo. É visível a transformação da vida humana após uma tragédia como o terremoto de 1995. Assim, a narrativa busca entender o interior da alma humana, a dor internalizada. De alguma forma, a escrita é a solidariedade em palavras.

Retornando aos conflitos estudantis iniciados no final da década de 60, quando aulas foram suspensas por cinco meses, Murakami Haruki novamente imprime na personagem a grande busca interna, quase uma conversa entre a solidão e a vida real. Nessa corrente, *Norwegian Wood*, *Pinball -1973*, *Ao sul da fronteira, ao oeste do sol* e *Kafka à beira-mar* empreendem a jornada interior com maneiras distintas de enfatizar o ocorrido. É importante salientar ainda que a obra de Murakami não destaca apenas questões dessa época, mas exemplificações que ilustram o Japão contemporâneo em suas narrativas.

Destarte, Haruki Murakami enxerga a escritura como missão social, uma espécie de busca e explicação do mundo e do homem dentro de um universo globalizado. Procura conferir voz aos personagens esquecidos nos labirintos da sociedade japonesa. A voz é um reconhecimento de que o país pode ir além das características presentes, superando a solidão, a fragmentação do indivíduo e aprimorando o reconhecimento de si.

Narrativas e fases

Haruki Murakami se inseriu no mundo literário em 1979. A publicação de romances e contos é contínua. No livro 村上春樹、むずかしい (*O obscuro Murakami Haruki*), Nohiro Kato, professor e pesquisador sobre Murakami, aborda o trabalho em diversos desdobramentos temáticos. Partindo-se do fio condutor desenrolado por Kato, a obra murakamiana foi dividida em três fases. A primeira fase aborda a escritura de 1979 a 1987, destacando os traços de negatividade, tristeza e afirmatividade. O segundo momento envolve a busca interior com mais intensidade, de 1988 a 1999. Já a terceira fase, de 2000 até o momento atual, mergulha de vez no desconhecido e no inconsciente, sombra que insiste em transitar na caridade do consciente.

O nascer da palavra: 1979 a 1987

Nohiro Kato pergunta, ao iniciar os argumentos favoráveis e contrários ao trabalho de Haruki Murakami, o que há de errado em se sentir bem. Revela ainda que os cinco primeiros anos de escritura murakamiana apresentam narrativas que têm como foco temático a negatividade, o saudosismo em forma de tristeza, a afirmatividade e a resistência. Assim postula:

As três principais obras longas são: *Caçando Carneiros*, *O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo*, *Norwegian Wood*, escritas apenas em de cinco anos, de 1982 a 1987. Tal período, é um período de importante realização literária apenas para os escritos de Natsume Soseki e Ozamu Dazai. Poucas pessoas tornaram-se exemplos literários. No entanto, ainda assim, Haruki Murakami fazia parte desse grupo minoritário. *Norwegian Wood* foi publicado e tornou-se um *best-seller*, ultrapassando a marca de 350.000 exemplares vendidos em um ano. Ainda assim, a relação de recepção do escritor *best-seller* com o mundo da literatura não estava estabelecida, ou seja, não estava livre da estrutura de ‘aprisionamento’¹⁷ (KATO, 2015, p. 1, grifos nossos).

Kato sinaliza a dificuldade de Haruki Murakami de se estabelecer como escritor consagrado na literatura japonesa. Ainda que tenha vendido milhares de livros, atestava-se certa resistência em relação ao seu nome. O que o crítico chama de ‘aprisionamento’ é a dificuldade de a inovadora literatura de Haruki Murakami romper o cânone da literatura tradicional japonesa. É considerado por ela apenas um escritor de fama momentânea. Mas a escritura atraente e bem eclética já o indicou diversas vezes ao Nobel de Literatura. Assim, a afirmatividade como escritor é um dos temas da primeira fase. As obras dessa fase são:

- *Ouçã a canção do vento* (*Kaze no uta o kike*), 1979;
- *Pinball, 1973* (*1973 – nen no pinbôru*), 1980;
- *Caçando carneiro* (*Hitsuji o meguro bôken*), 1982;

- *O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo (Sekai no omari to hâdo boirudo wandârando)*, 1985;
- Também realizou traduções nesse período: traduziu Scott Fitzgerald para o japonês e escreveu um ensaio sobre Stephen King.

O prêmio *Gunzou* de literatura destinado a Haruki Murakami pela escritura da narrativa *Ouçã a canção do vento (Kaze no uta o kike)*, publicada em 1979, traduzido no Brasil por Rita Kohl em 2016, introduziu-o no universo literário japonês. Atualmente, mais de quarenta idiomas já receberam a tradução de sua obra. Também já foi condecorado com outros importantes prêmios: o *Yomiuri* e o *Franz Kafka Prize*.

Dessa maneira, *Ouçã a canção do vento*, escrito sem intenções literárias, torna-se responsável pelo desenvolvimento autoral de Murakami. A narrativa evidencia a via tranquila e tradicional de Kyoto mesclada à intensidade de Osaka e ao cosmopolismo da cidade de Kobe. A trama se desenrola em torno da ‘melancolia’ e da ‘solidão’¹⁸ do narrador em procura de si mesmo.

Pinball, 1973, lançado no início da década de 80, traduzido no Brasil por Rita Kohl em 2016, é quase um complemento de *Ouçã a canção do vento*. Prossegue a busca do eu. Também há a tematização da ‘solidão, falta de propósito e destino’. Metaforicamente é a busca incessante pela palavra. Nesse momento, Haruki Murakami visa a imprimir nas obras iniciais seu estilo e buscas temáticas. Conforme já dito, entrelaça a procura de si em meio a uma sociedade perdida, que não se identifica com a realidade da época.

Caçando carneiros, publicado em 1982, traduzido no Brasil por Leiko Gotoda em 2001, evidencia o amadurecimento da escrita de Haruki Murakami. Entretanto, temas sociais e a perquirição de identidade continuam pautando a escritura. Diversos momentos do romance aludem aos protestos estudantis no final da década de 60 contra a precariedade do ensino universitário. É quase uma confissão/ficção da época. Em oito capítulos, contorna o protagonista-narrador, inominado, de traços surrealistas, intensificando a dimensão existencial e a fragmentação do mundo pós-moderno. A busca por identidade se dá por meio de personagens sem nomes, identificados geralmente por apelidos vagos.

– Sei que não estou sendo coerente, mas não consigo sentir que agora é agora. Nem que eu sou eu. Ou que aqui é aqui. Eu vivo me sentindo assim. E só bem mais tarde as coisas ligam. Foi sempre assim nestes últimos dez anos. (MURAKAMI, 2001, p. 159).

O presente é destoante e sem sentido. Falta algo na completude do sujeito. Assim, *Ouçã a canção do vento*, *Pinball, 1973* e *Caçando carneiro* configuram-se como questionadores do tempo e da indagação de si. Complementam-se pela intensidade da solidão e da melancolia que seus personagens exalam entre as palavras.

O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo, publicado em 1985, sem tradução brasileira, encerra a primeira fase da obra de Haruki Murakami. Essa narrativa evidencia a formalidade e a hierarquia presentes na sociedade japonesa. O romance se desenvolve em torno dos pronomes *watashi* e *boku*, que significam ‘eu’. O tom de formalidade em relação ao uso é a diferença de ambos. Os protagonistas, duplicidade

de ego, vivem em mundos antagônicos. Um deles vislumbra o presente e imprime nele tons futuristas. O outro busca conhecer sua existência a partir do nada em um universo mítico. Ambos representam a atual sociedade japonesa, focada no futuro e desconectada de si mesma.

A transitoriedade da palavra: 1988 a 1999

Haruki Murkami mergulha na busca da identidade humana e duplica o indivíduo como forma de questionar o mundo moderno. O surrealismo se manifesta como porta de entrada para o ‘universo espelhado’. Frente a frente com os questionamentos que a memória produz, a duplicidade do sujeito transcorre como uma forma de purgação e de confronto. A batalha interna acessa lacunas desconhecidas e traz à tona a consciência perdida. Nela não há vencedor, apenas reconhecimento de pertencimento a uma sociedade que propaga a ‘exclusão’.

O Hotel Delfin é a porta de entrada para o romance *Dance, dance, dance*, de 1988. Os movimentos da personagem são quase uma dança mítica que decifra a senha do mundo paralelo. O Homem Carneiro e Kiki, modelo de orelhas bonitas e prostituta de luxo, são a chave de acesso à dimensão humana esfacelada no ‘submundo’¹⁹, apresentado segundo as diferenças sociais. Entretanto, o tom metonímico intencional da escritura desacelera o tempo para que os fragmentos invisíveis sejam captados pela consciência do leitor.

Narrador quase autobiográfico nessa fase assume o papel de revelar os sonhos em contradição com a realidade. O leitor peregrina as páginas questionando se é imaginação ou alucinação da personagem. Dessa forma, os contornos e as tonalidades do indivíduo tornam-se visíveis por ele, demarcando o mundo que o circunda. Não há retorno após o rompi-

mento da barreira desse limiar. Um novo indivíduo surge após penetrar o mundo duplo de aparências, mas sem a aderência necessária para se tornar um sujeito plenamente realizado. A concepção de felicidade eterna não existe. O homem moderno é a busca incessante de si, bem como a ponte entre os dois mundos, da face contra a face expandida mesmo diante de uma tentativa de organização. Assim, Murakami apresenta tal angústia na segunda fase de sua escritura nas seguintes obras:

- *Dance, dance, dance (Dansu, dansu, dansu)*, 1988;
- *Norwegian Wood – (Noruevei no mori)*, 1989;
- *Sono (Nemuri)*, conto publicado em 1990;
- *Ao sul da fronteira, ao oeste do sol (Kokkyo no minami, taiyō no nishi)*, 1992;
- *Crônica do pássaro de corda (Nejimaki dori keuronikuro)*, 1995;
- *Underground - o atentado de Tóquio e a mentalidade japonesa (Andōguraundo)*, 1998;
- *O elefante desaparece (Zō no shōmetsu)*, contos publicados em 1999;
- *Minha querida Sputnik (Supūtoniku no koibito)*, 1999.

O ressurgimento do Homem Carneiro em *Dance, dance, dance*, traduzido no Brasil por Lica Hashimoto e Neide Nagae, em 2015, não é uma retomada do romance *Caçando carneiro*. A remota lembrança em relação ao personagem Boku, já descrito em romances anteriores, funciona como um *mise en abyme* da vida, ou seja, um espelhamento aprofundado da vida, um mergulho no inconsciente sem atingir as profundezas mais agudas. O submundo tem construções aparentemente uniformes, mas as ações são peculiares a cada sujeito. Dessa forma, é impossível definir o que é realidade.

Enquanto a música estiver tocando, você deve continuar a dançar. Entende o que quero dizer? Dançar, continuar dançando. Não deve pensar no motivo e nem no sentido disso, pois eles praticamente não existem. Se ficar pensando nessas coisas, seu pé ficará imóvel. Uma vez parado, já não será mais capaz de agir. Já não restará nenhuma conexão com você. Vai se acabar para sempre, entendeu? Daí, só lhe restará viver unicamente neste mundo. (MURAKAMI, 2015, p. 111).

A busca incessante de si é quase a ‘roda de Samsara’, pois não há como evitá-la, sendo impossível permanecer imóvel enquanto ela gira. Assim, a conexão do consciente com o inconsciente é necessária no sentido de amenizar a dança ‘forçada’.

Em *Norwegian Wood (Noruega no mori)*, traduzido no Brasil por Jefferson José Teixeira, em 2008, há uma tentativa de retorno ao passado, mas o caminho percorrido é apagado, restando apenas traços nostálgicos. A esquizofrenia e a loucura oscilante entre a saudade de um tempo incompleto direcionam para uma realidade disforme. A história de amor entre amigos da época do colégio constitui apenas um cenário para acomodar a dor que o indivíduo sustenta ao perceber fragmentos de realidade, ainda que acinzentada. Ao enxergar a realidade que corrói a matéria, os personagens buscam um retorno, mas sem completar a jornada do herói é impossível encontrar o caminho de casa. Sendo assim, o medo causa a loucura e apressa a morte.

O conto *Sono (Nemuri)*, traduzido no Brasil por Lica Hashimoto, em 2015, é uma dança da consciência entrelaçada à angústia que a vida contemporânea produz no indivíduo. A

narrativa amplia a metáfora do adormecimento da consciência humana de um lado e, do outro, o despertar para uma nova realidade de sensações, conforme afirma a protagonista sem nome:

Ao anoitecer, o estado de vigília se intensificava. Eu sentia completamente impotente. Uma força intensa me prendia com firmeza em seu cerne. Era uma força tão poderosa que só me restava ficar acordada e, em resignado silêncio, aguardar o dia raiar. [...] Mas certo dia, isso teve fim. E aconteceu de repente, sem nenhum prenúncio nem motivo aparente. [...] senti um sono que me deixou em estado de torpor. (MURAKAMI, 2015, p. 9).

A mulher sem nome, apesar dos 17 dias sem dormir, não apresenta cansaço ou esgotamento mental. Assim, a consciência do engendrado cotidiano do homem contemporâneo é posta à prova. As fissuras entre o cotidiano e o 'ilusório' se rompem e conjugam-se em espaço e tempo quase homogêneos. Diante desse cenário, as aparências deslocam das sombras para a sensível percepção de um mundo inexplorado, ainda que possível e perceptível.

*Ao sul da fronteira, ao oeste do sol (Kokkyo no minami, taiyô no nishi)*²⁰ é a metáfora da busca. Destaca duas linhas imaginárias que unem fragmentos humanos. A felicidade não é possível diante de um todo, mas pode tecer contornos de dependência em relação ao outro. Universos totalmente obscuros e distintos se tocam em nome de uma nova fase da vida. Entretanto, tudo é vazio e sem completude, uma espécie de olho de vidro que reflete um todo, mas de um brilho artificial. A tentativa de organização da vida se apresenta

como árdua e sem resultados. O esforço da consciência é tamanho que se fragmenta e se dilacera no espaço obscuro do inconsciente.

Em *Crônica do pássaro de corda* (*Nejimaki dori kuronikuro*), traduzido no Brasil por Eunice Suenaga, em 2017, a música é o encanto que domina o leitor e o faz mergulhar na envergadura do universo do realismo mágico. A história japonesa adquire uma importância na forma de contar e apresentar o todo por meio de temáticas filosóficas. Toru Okada procura por um gato e parte para uma jornada labiríntica. Nessa obra, Haruki Murakami adentra um pouco mais o inconsciente, percorrendo caminhos secundários que acessam o universo fantástico, os conflitos que superam a existência humana. Recorre à duplicidade para alcançar o ritmo do mito e ampliar histórias.

Já *Underground* (*Andōguraundo*)²¹ é um simulacro da realidade japonesa diante do atentado no metrô de Tóquio. Explora a dinâmica, embora tímida, mentalidade japonesa diante do terror provocado por humanos sem piedade. As entrevistas são o olhar desolador frente a um cenário sem explicação. As embalagens com gás Sarin, perfuradas com guarda-chuvas, representam a proliferação do ódio ante a indivíduos já torturados por uma sociedade fragmentada.

A coletânea de 17 contos publicados em *O elefante desaparece* (*Zō no shōmetsu*), vertidos no Brasil por Lica Hashimoto, em 2018, reforça as características fantásticas na obra murakamiana. As pequenas narrativas ultrapassam o consciente e observam as fronteiras da realidade em um universo espelhado. O real passa a não ser mais referência ou a base na qual transitam os personagens, mas a porta que possibilita o acesso ao surreal.

Finalmente, *Minha querida Sputnik* (*Supûtoniku no koibito*), traduzido no Brasil por Ana Luiza Dantas Borges, em 2008, é a última obra da segunda fase. Nesse momento, Haruki Murakami regressa à esquizofrenia, e as camadas mais densas do inconsciente são acessadas. Por meio da duplicidade que gera dúvida e ambiguidade, apresenta a neurose humana provocada pela saudade ornada com o território do fantástico. É o início do mergulho na escuridão da personalidade do homem. Uma nova fase começa.

O denso inconsciente: 2000 a 2017

O duplo é uma constante na obra de Haruki Murakami. Entretanto, esse espelhamento que conduz para uma realidade paralela torna-se cada vez mais denso e capaz de acessar a plena ‘escuridão’. O limiar fica mais distante e as ‘novas camadas do inconsciente’²² passam a ser passíveis de apreensão. O segredo da alma humana nunca é revelado e nem tenciona a ser, apesar dos *flashes* de lucidez momentânea. Nesse sentido, a escritura de Murakami não muda o curso, mas, sim, adquire maturidade plena, com os contornos reforçados por instâncias psíquicas desconhecidas. A escuridão não é o apagamento do sujeito, mas a impossibilidade de dispor de plena consciência de si. Apesar da busca constante, apenas traços agonizantes do todo são expostos. Assim, são apresentadas as obras de Haruki Murakami na terceira fase de sua escritura:

- *Todas as crianças de Deus dançam* (*Kami no Kodomotachi wa mina odoru*) - Contos, 2000;
- *Kafka à beira-mar* (*Umibe no Kafuka*), 2002;
- *Após o anoitecer* – (*Afûta daku*), 2004;
- *Salgueiro cego, mulher adormecida* (*Mekurayanagi to nemuru onna*), 2006;

- *Do que falo quando falo de corrida (Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto)*, 2007;
- *1Q84*, 2009 e 2010;
- *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação (Shikisai wo motonai Tazaki Tsukuru to, kare no Junrei no Tosh)*, 2013;
- *Romancista como vocação (shokugyō to shite no shōsetsuka)*, 2015;
- *O assassinato do comendador (Kishidancho goroshi)*, 2017.

*Todas as crianças de Deus dançam (Kami no Kodomo-tachi wa mina odoru)*²³ são contos que abordam uma grande calamidade social, derivada de um terremoto. O sapo gigante é a força destruidora que culmina na destruição de Tóquio. O autor insere nos contos traços de humor que intrigam o leitor, deixando-o mergulhar em medos e devaneios. Assim, apresenta o caótico na narrativa e, como uma espécie de sonho ou transe, a trama conduz o leitor para bases profundas do inconsciente. E são nesses momentos de delírios, ornados com universos paralelos, que a verdadeira dor é libertada e acrisolada.

No célebre *Kafka à beira-mar*, traduzido no Brasil por Leiko Gotoda, em 2008, o personagem Kafka Tamura simboliza a fragmentação e a fusão do mundo. É ao mesmo tempo fragmento e constructo do todo. O isolamento social de Nakata, personagem nômade, é uma forma de improvisar o afastamento dos traumas que a sociedade pós-moderna enfrenta, mas que conecta Tamura ao desapego do mundo. Dessa forma, há no romance a crença no desapego capitalista, atestando-se que o que pode salvar a humanidade é a palavra. Nakata é capaz de conversar com os gatos, fazendo chover peixes e sanguessugas. A palavra impressa também chega

à boca dos excluídos sociais. Certas prostitutas conhecem profundamente os textos de Henri Bergson e Hegel. Mesmo mergulhado no inconsciente, a palavra toma forma e chega à superfície. Além disso, analisa a relação paterna freudiana sumamente complicada: o Complexo de Édipo.

Após o anoitecer (Afûta daku), traduzido no Brasil por Lica Hashimoto, em 2009, continua a metáfora do todo a partir de fragmentos de uma noite. Duas personagens centrais compõem a trama. Uma é Mari e a outra é Eri Asai. A primeira perambula pelas ruas de Tóquio, à noite, em busca do controle de si mesma e das agonias que rondam o consciente humano; a segunda dorme há dois meses. No meio de Mari e Eri Asai, o “olhar de um pássaro notívago a sobrevoar bem alto no céu” (MURAKAMI, 2009, p. 1) observa a cidade em perspectiva, assemelhando-se a uma câmera de cinema. Além disso, o relógio marca a densidade dos acontecimentos, começando às 23h56 e indo até 6h52. O início da trama é o período em que os episódios mais profundos da alma vêm à baila. A madrugada intensifica a sombra que ronda o consciente e quase o devora. No entanto, o amanhecer ameniza as decepções que a escuridão produz. É a consciência da temporalidade.

*Salgueiro cego, mulher adormecida (Mekurayanagi to nemuru onna)*²⁴ constitui a recompilação de contos organizados por Murakami. Neles, a crítica literária toma fôlego, discutindo a teoria da narrativa e buscando evidenciar a diferença entre conto e romance.

Do que falo quando falo de corrida (Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto), traduzido no Brasil por Cássio de Arantes Leite, em 2010, é uma narrativa quase autobiográfica. Entretanto, Haruki Murakami rompe as barreiras físicas pelo ato de correr e oferecer ao leitor o corpo-palavra. As vitórias e

as frustrações da vida cotidiana são transmutadas para a forma que supera a atividade física e, de certo modo, o tempo, a palavra. Para Murakami,

Basicamente eu concordo com a opinião de que escrever romances seja um estilo de vida pouco saudável. Quando paramos para escrever um romance, quando usamos a escrita para criar uma história, queiramos ou não, um tipo de toxina que jaz nas profundezas de toda a humanidade sobe à superfície. Todo escritor precisa ficar cara a cara com essa toxina e, consciente do perigo envolvido, descobrir um jeito de lidar com ela, pois de outro modo nenhuma atividade criativa no sentido real pode ter lugar. (MURAKAMI, 2010, p. 85).

1Q84 foi escrito em 2009 e 2010, traduzido no Brasil por Lica Hashimoto, em 2013, e traz à tona a duplicidade do universo. A personagem Aomame, ao descer a escada, acessa instâncias enigmáticas da vida. E, ainda que do outro lado do espelho, entende não ser possível se desvencilhar da realidade, a qual sempre ancora o mistério da consciência. Desdobramentos de si não anulam o caminho que trespassa o inconsciente. Dessa forma, a compreensão da vida atravessa o tempo de mergulho na escuridão. O retorno à realidade é o outro ‘eu’ construído por fragmentos mais nítidos da memória.

O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação (Shikisai wo motonai Tazaki Tsukuru to, kare no Junrei no Toshi), vertido no Brasil por Eunice Suenaga, em 2014, demarca o personagem Tsukuru Tazaki como um homem comum e sem ‘cores’, ou seja, sem possuir nada que o possa destacar perante a sociedade, ou algo que o desabone. A fragmentação

da pós-modernidade gera, portanto, inúmeros indivíduos incolores que sustentam a marcha dos grandes mecanismos capitalistas. Dessa forma, o real e o onírico se entrelaçam e realçam a angústia da exclusão social. O romance lança o homem para essa espécie de claridade após uma longa jornada no inconsciente. Para adornar o texto, a música permeia a sua forma escritural, procedimento recorrente em outras obras de Haruki Murakami. Aqui a referência é à composição do pianista Franz Liszt. Assim, a angústia e a suave melodia revelam a luz além da escuridão.

Em outro campo, *Romancista como vocação* (shokugyō to shite no shōsetsuka), trazido para a nossa língua por Eunice Suenaga, no ano de 2017, é um ensaio sobre o ato de escrever, a escrita criativa, a literatura e a vida de um escritor. No caso, Murakami evidencia elementos que propiciaram a sua inserção no universo literário. Além disso, é uma declaração de amor à palavra e à escrita. Dessa forma, a multiplicidade de detalhes literários aproxima ainda mais o leitor do estilo literário do escritor

Em *O assassinato do comendador* (*Kishidancho goroshi*), traduzido no Brasil por Rita Kohl, em 2018, último romance de Murakami, são explorados os caminhos de um artista de 36 anos, cujo ofício é pintar retratos. Novamente há uma fuga do tumulto social como forma de elevação do consciente, ou como processo de revelação de uma dor intensa esquecida no inconsciente. Certos contornos ornamentais são procedidos por meio de perguntas e respostas para pontuar o massacre por parte do exército japonês à cidade chinesa de Nanquim. Mais uma vez, mergulha no inconsciente japonês para resgatar tal debate, raramente trazido à tona na sociedade japonesa atual. Murakami explicita as vítimas da guerra esquecidas pela

mente humana, conferindo relevo ao excluído ao trazê-lo para o centro da escritura e do debate. A trama é sustentada ainda pela discussão da pintura artística.

Portanto, a obra de Haruki Murakami pode ser compreendida e estudada em três fases, o que não significa, no entanto, o isolamento absoluto da obra dentro de cada uma, mas apenas uma forma de organização e leitura do texto murakamiano. Diversas características atravessam o seu horizonte literário, mas a secção em fases prezou pela intensidade de cada ciclo no conjunto. Isso também não quer dizer que existam, em suas narrativas, apenas a melancolia, a solidão, a falta de propósito e destino, o universo espelhado, o submundo e o acesso a novas camadas do inconsciente. Apenas evidenciamos tais eixos temáticos neste capítulo.

Palavras finais

A escrita de Murakami se configura como uma lupa que expande e ilumina a visão do real, aportando detalhes periféricos não contemplados pelo olhar comum. Em seguida, tais aquisições interpretativas são lançadas na transformadora e inventiva força do fazer literário, a qual conduz e move o universo da escritura – afinal, nada menos do que a palavra e o seu tempo: a voz que esclarece, humaniza o inconsciente e conecta as emoções, não simplesmente pela temática que se apresenta ou resguarda, mas principalmente pelo alcance da linguagem, que se desloca para as fronteiras do espaço da narrativa e se firma enquanto discurso literário. “Não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que essa linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à

imagem do sujeito que fala” (BAKHTIN, 2002, p. 138). Esse reconhecimento das vozes nos textos autoriza a contraposição e, partindo dela, a mediação e a divisão em fases.

Preocupado com a mediação e a escrita, o escritor contesta e rompe normas, constituindo no solo literário a confluência harmônica de ação, personagens, ‘o ir e vir’, instituindo, desse modo, o caráter de um determinado setor da sociedade. E o setor social destacado por Murakami é o periférico. Parte da borda para o centro, ou seja, prioriza os pormenores, que passam despercebidos a um olhar mais desatento e menos problematizador. As palavras aparentemente ‘soltas’ vão, portanto, equilibrando-se na narrativa e se tornam literárias, convergindo-se em tempo e espaço, não aceitando a imposição de uma única verdade, mas conduzindo o texto ao enquadramento do mundo sob múltiplos pontos de vista. Nessa perspectiva, a refração da literatura de Murakami é tomada pela consciência da força da palavra, pressupondo contornos descritivos como uma espécie de invólucro de segredos.

Assim, fissuras são abertas na narrativa murakamiana, cujos rompantes imagéticos direcionam e constroem uma nova possibilidade para a engrenagem do texto. Nesse sentido, simplesmente iluminam os cenários que envolvem a personagem e a sua consciência, eclodindo, ainda, na transfigurada criação a partir do inconsciente, esse necessário vislumbre interior que explora o derredor.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume/HUCITEC, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GONZALO, Antonio Joaquín González. Haruki Murakami. Realismo pós-moderno y valores clásicos. In. LUCAS, Fernando Cid (Coord.). *La narrative japonesa: del Genji Monogatari al manga*. Madrid: Cátedra, 2014, p. 277 -306.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KURIHARA, Akiko; NISHIZAWA, Hiroko. *Breve história do Japão*. São Paulo: Empresa Jornalística Internacional Press Brasil, 2009.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976 (Ensaio, 20).
- LUCAS, Fernando Cid (Coord.). *La narrative japonesa: del Genji Monogatari al manga*. Madrid: Cátedra, 2014.
- MURAKAMI, Haruki. *Andāguraundo*. Tóquio: Kōdansha, 1997.
- MURAKAMI, Haruki. *Após o anoitecer*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MURAKAMI, Haruki. *Blind Willow, Sleeping Woman*. Trad. Philip Gabriel and Jay Rubin. London: Vintage, 2007.

- MURAKAMI, Haruki. *Caçando carneiros*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- MURAKAMI, Haruki. *Crônica do pássaro de corda*. Trad. Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- MURAKAMI, Haruki. *Dance, dance, dance*. Trad. Lica Hashimoto e Neide Nagae. São Paulo: Alfaguara, 2015.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 – tomo I.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013 – tomo II.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013 – tomo III.
- MURAKAMI, Haruki. *Do que eu falo quando eu falo de corrida*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.
- MURAKAMI, Haruki. *Kafka à beira-mar*. Trad. Leiko Gotoda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. *Kami no kodomotachi wa mina odoru*. Japão: Shinchosha, 2000.
- MURAKAMI, Haruki. *Kokkyo no minami, taiyo no nishi*. Japão: Kodansha, 1995.
- MURAKAMI, Haruki. *Minha querida Sputnik*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Alfaguara, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. *Norwegian Wood*. Trad. Jefferson José Teixeira. São Paulo: Alfaguara, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. *O assassinato do comendador*. Trad. Rita Kohl. Vol. 1. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

MURAKAMI, Haruki. *O elefante desaparece*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

MURAKAMI, Haruki. *O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo*. Trad. Maria João. 5. ed. Alfragide: Casa das letras, 2018.

MURAKAMI, Haruki. *O incolor Tsukuru Tazaki*. Trad. Eunice Suenaga. São Paulo: Alfaguara, 2014.

MURAKAMI, Haruki. *Ouçã a canção do vento/Pinball, 1973*. Trad. Rita Kohl. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

MURAKAMI, Haruki. *Romancista como vocação*. Trad. Eunice Suenaga. São Paulo: Alfaguara, 2017.

MURAKAMI, Haruki. *Sono*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MURAKAMI, Haruki. *Underground: the Tokyo gas attack and the Japanese Psyche*. New York: Vintage International, 2000.

MATSUMOTO, Kenichi. *Murakami Haruki: Toshishosetsu kara sekai bungaku e*. Japão: Daisan-bunmei-sha, 2010.

NAOKA, Mori. Murakami Haruki y España. In. *Revista Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, Espanha, N. 16, Septiembre-Diciembre 2014, p. 2-12.

NOHIRO, Kato. *Murakami Haruki wa, muzukashii*. Japan: Iwanami, 2015.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Trad. Cláudio Giordano. São Paulo: Pensamento, 2009.

ORWELL, George. Escritores e Leviatã. In. PIZA, Daniel (Org). *Dentro da Baleia e outros ensaios*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: The Harvill Press, 2002.

SEATS, Michael. *Murakami Haruki: the simulacrum in contemporary Japanese culture*. USA: Lexington Books, 2009.

WELCH, Patricia. Haruki Murakami's Storytelling World. In. *World Literature Today*, Vol.79, n.1, janeiro/abril, 2005.



Ouçã a canção do vento, um romance de Haruki Murakami àqueles que realmente têm ouvidos

Cacilda Bonfim

Introdução

Admiração e reconhecimento impulsionam o trajeto de um romance rumo à imortalidade. Só a arte sobrepuja o tempo. Minha aquiescência a tais premissas, em ralação à obra *Ouçã a canção do vento* (1979), do escritor japonês, Haruki Murakami (1949), se presentificou pouco a pouco, na medida em que meus olhos percorreram cada linha da narrativa.

A composição do autor faz alusão a várias músicas, do *pop-rock* americano dos primeiros anos da década de sessenta ao *jazz*, fato que também concorreu para que a obra fosse

imantada por uma forte empatia a cada estágio de minha leitura, pois sempre fui apaixonada por *pop-rock*, *jaz* e demais variações estilísticas.

Curiosamente, esse primeiro romance de Murakami tem o título similar à primeira música que compus ao violão quando, aos 14 anos de idade, época em que aspirava ingenuamente contribuir com o mundo da música *pop* brasileira. Minha modesta criação musical se intitulava *Ouça a voz do vento* e em suas estrofes eu desejava ser levada a lugares distantes por quem tivesse a habilidade de decifrar o que os assistentes de Éolo tinham a dizer.²⁵

Minha composição ficou guardada na gaveta do tempo, cujo acesso foi dado só a mim. Não fiquei famosa e sequer persegui com afincos tal propósito. O vento e as canções que por ele chegaram me levaram a outras paragens. Me tornei professora de filosofia empenhada, hoje, nos estudos literários. Sorte a minha, pois só assim fui agraciada com o privilégio de poder ouvir tantas melodias diversas que ressoam nos romances que leio, nos alunos que tenho e nos ensinamentos que recebo dos meus queridos mestres. Todavia, meus sentidos só se apuraram para perceber tão inusitada audição na medida em que me entreguei à reverberação perene da música que grandes astros – por certo, caros amigos – trouxeram para mim.

A pensadora alemã, Hannah Arendt (1906 -1975) escreveu certa vez que para os romanos antigos²⁶ o que indicava se alguém era ou não culto residia em sua capacidade de escolher as companhias que desejava ter dentre pessoas, obras e pensamentos tanto do presente quanto do passado (ARENDDT, 2007, p. 281).

Exercitando essa habilidade tão cara aos antigos, escolho Hannah Arendt, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Paulo Freire... Escolho *Beatles*, *Cranberries*, Amy Winehouse, Chico Buarque de Holanda.... Escolho Osman Lins, Clarice Lispector, Franz Kafka, Fiódor Dostoiévski e, agora, **Haruki Murakami**. Não sei se com isso poderia ser inscrito no *hall* dos seres cultos, mas tenho certeza de que a escolha por essas pessoas, suas obras e seus pensamentos é a matiz que realça o sentido de minha existência.²⁷

Em *Ouçã a canção do vento*, Murakami escreve sobre juventude, experiências sexuais, amizades, mídia, globalização e, claro, muita música. Ali encontramos os prós e os contras dessas realidades. Como interpretar será sempre, em última instância, uma opção do leitor. Não há valores a ensinar ou refutar.

Quem tem ouvidos que ouça, disse Cristo (Lucas 8, 4 – 15). De certo modo, foi também o que expressou Murakami nesse seu primeiro romance. Seu personagem narra uma história que se passa em dezoito dias, entre 8 de agosto de 1970 e 26 de agosto do mesmo ano. O leitor é convidado então, a entrar no mundo do protagonista, canção composta de pequenos momentos tão incrivelmente subjetivos ao narrador ficcional que se universalizam e quebram todas as fronteiras.

Esse é um romance ocidental ou oriental?

Um viva a Edward Said (1935-2003), pensador palestino e nacionalizado norte-americano que vem nos mostrando que a concepção massificada e separatista do Oriente não passa de uma visão colonizadora, criada pelo Ocidente com a finalidade suprema de subordinar o Oriente à autoridade ocidental (SAID, 1990, p. 62).

Em sua narrativa, Murakami não está falando especificamente do Japão ou de sua tradição milenar. Está apresentando o mundo e os jovens que nele habitam como um todo, inclusive os japoneses, contribuindo assim com a desmistificação de uma imutabilidade identitária. Obviamente, com tal atitude, apesar dos inúmeros prêmios literários internacionais que recebeu e de seus livros terem uma venda elevada no Japão, suas obras são criticadas pela elite literária do país, não sendo consideradas obras genuinamente japonesas.

Se suas influências ocidentais já podiam ser sentidas com a abertura de um bar de *jazz* em Tóquio que ele comandou entre os anos de 1974 e 1982, elas foram amplamente divulgadas em suas obras literárias e nas traduções de autores americanos que fez para o japonês, tais como Truman Capote e John Irving.

Em 1986, Murakami migrou para a Europa e, posteriormente, para os Estados Unidos, onde reside atualmente.

Como nos conta o próprio autor no prefácio da reedição de seu primeiro romance:

Ouça a canção do vento é uma obra curta, mais próxima de uma novela do que de um romance. Mas pensei muito para conseguir terminá-la. A falta de tempo livre não ajudava, claro, mas não era só isso. O problema é que eu não tinha a menor ideia de como, para começo de conversa, se escrevia um romance. (MURAKAMI, 2016, p. 11).

Desse não saber como fazer o escritor insistiu até encontrar sua própria voz, isto é, seu jeito contar histórias.

Tarde da noite, depois de encerrar o trabalho no bar, eu me sentava à mesa da cozinha e escrevia. Essas poucas horas até o amanhecer eram o único momento que eu tinha livre para fazer o que quisesse. Foi assim que, durante cerca de seis meses, escrevi *Ouçã a canção do vento*. (MURAKAMI, 2016, p. 11).

Tal perseverança tem legado grandes obras à humanidade. *Ouçã a canção do vento* é um romance que cantarola melodias num misto de talento e técnica que verdadeiramente arrebatava o leitor.

Evidenciar a maestria do romance em sua imbricação com a música popular do Ocidente é o desafio neste capítulo.

1. Civilização é comunicação

O jovem protagonista-narrador não revela seu nome. Aos poucos, o leitor vai sabendo que ele tem vinte e um anos, estuda biologia em Tóquio e que foi passar suas férias de verão na cidadezinha onde cresceu.

De imediato, a impressão é que temos em mãos um diário. Não há, contudo, qualquer registro de data nos capítulos, que se organizam de modo fragmentário.

A história central se constrói por meio da narrativa que o personagem vai fazendo de suas conversas com seu amigo, chamado Rato, sobre o seu constante consumo de cerveja no *J's Bar* (de propriedade de um chinês) e acerca dos encontros que tem com uma moça que socorreu quando ela estava desmaiada no banheiro do bar.

A amizade entre ele e Rato chama a atenção pela questão do pertencimento, isto é, ter um alguém que se sabe sempre onde encontrar e de poder ficar ali, bebendo cerveja com ele e conversando amenidades. Aliás, os dois personagens estarão também nos livros *Pinball, 1973* (1980), *Caçando Carneiros* (1982) e *Dance, Dance, Dance* (1988).

Rato tem uma verdadeira aversão por pessoas ricas. Beber cerveja e conversar amenidades com ele são as opções de diversão que o protagonista encontra na cidadezinha. Mas são nessas pequenas transcrições de conversas aparentemente desconexas que o leitor vai percebendo a melancolia do personagem e uma certa angústia em relação ao futuro por ser ainda jovem.

Diferentemente de Rato, ele está sempre lendo um livro, mesmo lá no bar, enquanto bebe cerveja e almoça um prato de peixe (MURAKAMI, 2016, p. 33). A narrativa vai mesclando o presente com lembranças do passado e, embora o personagem pareça ser uma pessoa sem grandes ambições ou desejos, é possível perceber que o próprio fato de estar escrevendo o que pensa o leva para um caminho de autocohecimento.

Ele pensa por meio da escrita, buscando um sentido para os acontecimentos de sua vida. Em uma passagem ele conta, por exemplo, que quando era criança seus pais o levaram a um psiquiatra, pois o achavam muito calado (MURAKAMI, 20016, p. 38). O leitor vai, então acompanhando sua decepção com o médico e com os métodos que ele adota para querer extrair do paciente seus sentimentos, até que se chega em uma cena patética:

– Civilização é comunicação – disse ele [o médico] – Se você não puder expressar uma coisa é como se ela não existisse. Entendeu? É o mesmo que zero. Vamos dizer que você esteja com fome. É só você falar: “Estou com fome” e pronto – Eu te dou uma bolacha (...) – Mas se você não disser nada, não tem bolacha. (MURAKAMI, 20016, p. 39).

A argumentação do médico soa ridícula. O próprio fato de os pais terem levado o menino a um psiquiatra por ele ser muito calado mostra, de modo muito sutil ao leitor atento, os embaraços pelos quais passa uma criança que se comporta diferentemente do padrão esperado.

E, por fim, tal diferença simplesmente se resolve, não porque um médico possua uma fórmula mágica para solucionar problemas comportamentais, mas porque cada pessoa, em sua singularidade, tem um tempo próprio de desenvolvimento, embora isso raramente seja respeitado pelos outros.

É difícil de acreditar, mas de repente, na primavera em que fiz quatorze anos comecei a falar como se tivesse aberto as comportas de uma represa. Não me lembro de mais nada do que eu disse, mas sei que falei por três meses sem parar, como se precisasse preencher o vazio de quatorze anos. Quando terminei de falar, lá pelo meio de junho, tive uma febre de quarenta graus e faltei à escola por três dias. Quando a febre passou, eu era um menino comum, nem calado, nem tagarela. (MURAKAMI, 20016, p. 40).

É possível perceber nessa situação um forte traço de ironia no personagem-narrador. E, de repente, podemos nos dar conta de que ele não é simplesmente um jovem passivo, mas que se tornou indiferente a muitas coisas, como na verdade vem acontecendo com muitos jovens a cada dia. Todavia o objetivo dessa evidência não é cair em psicologismos, porém apenas frisar a grandiosidade e as sutilezas de uma obra de ficção que não dialoga apenas com seu tempo, mas com os que ainda estão por vir.

Bebendo sua cerveja, lendo seus livros, conversando com Rato, os dias do personagem vão se passando sem grandes expectativas ou aventuras. Então ele vê uma moça caída no banheiro do bar e vai socorrê-la. Também o nome dessa personagem é ocultado do leitor. A moça está na casa dos vinte anos, trabalha em uma loja de discos e não possui um dos dedos da mão esquerda.

A partir desse momento o leitor é apresentado ao verdadeiro caráter do rapaz. Ao encontrar a moça desmaiada no banheiro e com um ferimento na cabeça, ele a levanta e resolve tirá-la dali. J, o dono do bar, o ajuda e faz um curativo no machucado da garota. Então eles reviram a bolsa dela e encontram um cartão postal remetido a ela que obviamente tinha seu endereço. O rapaz paga a conta da jovem com o dinheiro que acha em sua bolsa e a leva para casa, já que também havia encontrado nas suas coisas um molho de chaves que supôs corresponder às chaves da casa.

Dorme lá. Quando a moça acorda e se vê nua, deitada com ele na cama, pensa ter sido um mau caráter e que se aproveitou de seu estado de embriaguez que ela estava. Porém ele vai lhe contando cada detalhe e respondendo a cada uma de suas perguntas. Por que ela estava nua? Porque ela mesma

havia tirado a roupa, jogando cada peça para um lado quando chegou no apartamento. E por que ele não foi embora depois de deixá-la em sua casa? Pergunta que tanto é feita pela moça quanto, de certo modo, por nós, os leitores do livro. A resposta parece sincera: “É que tive um amigo que morreu de intoxicação alcoólica. Depois de encher a cara de uísque ele se despediu da gente, voltou pra casa sem problemas, andando (...). Mas de manhã estava morto, durinho” (MURAKAMI, 2016, p. 45).

Ora, não há nada que leve o leitor a pensar que o rapaz está mentido. A moça, entretanto, não acredita nele e durante todo o resto da narrativa ele contará como fez para adquirir sua confiança e como aos poucos acabaram fazendo sexo e ficando juntos no tempo que lhes restava de férias.

Conclui-se, assim, que de fato ele não se aproveitou da moça, mostrando sempre, durante todo o romance, ser um rapaz prestativo, atencioso e amigo, por mais que suas convicções pareçam oscilar ao vento.

2. On: boa noite, pessoal!

De repente, quando se chega ao capítulo onze, é como se nosso narrador desaparecesse. Entra em cena o locutor da rádio N.E.B com o programa *Pop Telephone Request*. Percebe-se, então, que, do mesmo modo que o personagem narrador transcreve em seu texto a fala de cada um dos personagens com quem interage, ele também joga na escrita o discurso do locutor, ou não será isso?

Enquanto põe para tocar *Rainy Night in Georgia*, de Brook Benton, o locutor agitado reclama em *off* do calor que está fazendo. Ele está agitado, pede uma Coca-Cola gelada,

garantindo que não terá solução. A música de Benton acaba e ele volta a ficar *on* e falar com os ouvintes. Anuncia *W'bo'll Spot the Rain*, da banda Creedence Clearwater Revival e, tornando a ficar em *off*, reclama por não poder acompanhar o jogo de beisebol, por não haver um rádio na rádio (MURAKAMI, 2016, p. 55-56).

Ora, mas o nosso jovem narrador não teria como saber o que o locutor de rádio teria dito em *off* para seus companheiros de trabalho, na rádio. Por outro lado, se o locutor está falando, então não é ele que está escrevendo. A passagem mostra uma estratégia narrativa interessante que deixa o leitor confuso e atento ao mesmo tempo, já que um narrador onisciente parece entrar em cena.

Seja como for, o desinteresse do locutor pelas próprias músicas que coloca para os ouvintes também tem traços fortes de ironia e até mesmo de denúncia sobre esse tipo de comportamento totalmente mecânico que frequentemente as pessoas da área de comunicação têm com os outros. E, mais uma vez, soa como deboche a frase do psiquiatra, mencionada anteriormente: civilização é comunicação.

Nesse *mix* de narradores e narrativas chega-se ao ponto mais emblemático do romance.

O locutor do programa liga para a casa do protagonista e, depois de caçar por ele não estar ouvindo rádio e sim lendo livros “que não prestam para nada e só servem para matar o tempo” (MURAKAMI, 2016, p. 57), diz que uma menina dedicou para ele a música *California Girls*, dos *Beach Boys*, e pede que ele mande um recado para ela.

Lentamente ele vai recordando que há uns cinco anos pediu o disco emprestado de uma colega de turma, mas nunca

o devolveu. Então ele diz o nome da moça, que mais uma vez é ocultado ao leitor, e antes de soltar a canção dos *Beach Boys* o locutor sugere que ele compre um novo disco e o devolva à garota.

O capítulo treze traz uma parte da letra da música do grupo americano:

California Girls

*Well, east coast girls are hip,
I really dig those styles they wear;
And the southern girls with the way they talk
They knock me out when I'm down there.*

*The mid-west farmer's daughters
Really make you feel alright
And the northern girls with the way they kiss,
They keep their boyfriends warm at night.*

I wish they all could be California girls...

(WILSON; LOVE apud MURAKAMI, 2016, p. 60).²⁸

Tanto a letra quanto a melodia são, em si mesmas, nostálgicas e parecem traduzir todos os anseios daquele jovem rapaz que displicentemente não devolveu o disco para a garota e que, por certo, partiu seu coração.

Nos dias seguintes, ele compra não só o disco dos *Beach Boys*, mas também o concerto número três de Beethoven, executado por Glenn Gould, e o álbum de Miles Davis que tem a música *A Gal in Calico*.

Nosso herói se empenha para descobrir o número do telefone da moça para lhe devolver o disco, mas todos seus esforços são em vão. Alguns dizem que ela se mudou, largou a faculdade, teve problemas de saúde. Restam-lhe o disco e as memórias. O curioso, entretanto, é que, mesmo depois de passado cinco anos, ela ainda tivesse seu número de telefone e que a ligação do locutor naquela noite desse tão certo.

Bem, essa é uma obra de ficção que nos lança interrogações sobre sua construção lógica e sua forma literária, e que desperta, igualmente, nosso senso de época, de juventude, de geração.

Serviria o romance de Murakami como um bom exemplo da metáfora da liquidez criada pelo sociólogo polonês Zygmund Bauman (1925 – 2017)? Ora, os líquidos não possuem forma e, portanto, não se fixam nem ao espaço, nem ao tempo. Assim, a figura da liquidez representa o próprio fluxo contínuo da vida moderna, na qual, segundo o pensador, os seres humanos são incapazes de manter a identidade por muito tempo em suas relações sociais. A modernidade ilíquida se caracteriza, portanto, como uma época de incertezas na qual os indivíduos são marcados por certo escapismo, um vazio, algo ao qual não conseguem se fixar (BAUMAN, 2001, p. 109).

Sim, sem dúvida há muitas semelhanças entre as duas visões, mas minha pergunta foi retórica. Bem sei que romances não ‘servem’ para explicar ou ilustrar teorias. O contrário seria mais plausível, já que a arte romanesca não abre mão de seu estatuto de autonomia. Além disso, como nos ensinou Osman Lins (1924 – 1978) em seu magistral romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976): “Toda obra de arte configura a sua própria teoria” (LINS, 2005, p. 65).

O certo é que as lembranças existenciais do protagonista também são pontuadas por desilusão, como o suicídio de uma de suas namoradas, fato que para ele é tão difícil de narrar, pois

Falar sobre pessoas que morreram é terrivelmente difícil, mas falar sobre uma mulher que morreu é ainda mais difícil. É que, por já terem morrido, elas permanecem eternamente jovens.

Enquanto isso, nós, que sobrevivemos vamos envelhecendo a cada ano, a cada mês e a cada dia. Às vezes chego a sentir que estou envelhecendo a cada hora. E o mais assustador é que isso é verdade. (MURAKAMI, 2016, p. 90).

Esse é um dos tipos de reflexão que encontramos na narrativa que faz com que o primeiro romance de Murakami seja tão especial. Outro exemplo pode ser dado quando ele, conversando com seu amigo, Rato, diz:

Claro que tem gente com mais sorte e gente mais azarada. Tem gente durona e gente fraca, tem ricos e pobres. Só que ninguém tem nenhuma força sobre-humana. É todo mundo. Quem tem alguma coisa está sempre com medo de perder essa coisa, e quem não tem nada está sempre aflito, se perguntando se vai continuar eternamente sem nada (...). No mundo não tem gente forte de verdade. O que tem é gente que sabe fingir que é forte. (MURAKAMI, 2016, p. 104).

É possível que tal argumentação não passe, para alguns, do que comumente chamamos de ‘filosofia de bar’, elucubrações que não engendram nenhuma demonstração lógica. Talvez seja isso mesmo que o autor queira mostrar – ao

colocar seu personagem em um bar discutindo a semelhança entre os seres humanos – nossa incapacidade, em geral, para formular fundamentos razoáveis, que possam se desenvolver com certa coerência lógica que não se pauta apenas em nosso olhar subjetivo sobre determinada situação. Por outro lado, pode ser ainda que a intenção do autor com essa passagem, por exemplo, seja ressaltar as características niilistas do personagem e da época em que vive. Há de se considerar ainda que os objetivos do autor tenham sido todos esses e mais alguns outros.

Afinal, não sei até que ponto nós, leitores ou mesmo os críticos literários, temos a prerrogativa de decifrar os mistérios das obras que lemos. Toda ficção é uma espécie de jogo que o autor constrói para seu leitor. É um ‘faz de conta’, um ‘como se fosse verdade’. Cabe a cada um que tem o livro em mãos decidir se vai ou não participar da brincadeira.

Um bom exemplo disso se dá quando o personagem-narrador cita com riqueza de detalhes a vida e a obra do escritor da década de trinta, Derek Hartfield, que teria redigido muitas obras de ficção científica sobre monstros e alienígenas e pulado do *Empire State* em junho de 1938, mas que havia sabido usar seus textos como armas (MURAKAMI, 2016, p. 22).

Ora, tal escritor, responsável por ter ensinado por meio de seus livros tudo sobre a arte de escrever ao personagem-narrador, é alguém totalmente fictício. No entanto, conforme comenta Murakami no prefácio da edição de 2014, muitos leitores e bibliotecários acreditaram em sua existência física e saíram em busca de suas obras. Sutilmente uma fina ironia também se faz presente aí. E, assim, as canções do vento vão e vêm e a cada momento que nos colocamos em *off* ou

optamos pelo *on* em relação à receptividade com que acolhemos o que nos chega.

3. Considerações finais

Com menções a *Beach Boys*, *Peter, Paul & Mary*, *Creedence Clearwater Revival*, *Crosby, Stills, Nash & Young*, Elvis Presley e inúmeros outros artistas e músicas, o romance *Ouçã a canção do vento*, de Haruki Murakami, foi publicado aqui, no Brasil, em 2016, em uma edição que também contém o segundo romance do autor, *Pinball, 1973*.

Hoje encontra-se na plataforma *Spotify* uma *playlist* com as músicas citadas nas duas obras, feita pela Companhia das Letras, proprietária da Alfaguara, responsável pela edição da obra. Esse dado, por si só, já impressiona e me faz pensar no desprezo que geralmente os ditos ‘doutos’ têm pelas obras – sejam musicais, literárias ou cinematográficas – que são comercializáveis. Em suas ‘bíblías filosófico-sociais’ justificam a própria arrogância como uma espécie de desprezo ‘nobre’, decorrente da certeza de que o cultivo do entretenimento é o mote da indústria cultural²⁹.

Nós, que lidamos com Filosofia e Literatura, sabemos muito bem o quanto custou ver o sistema capitalista transformar tudo em mercadoria, até mesmo a arte, algo que hoje pode ser negociado em vários tipos de páginas da *internet*. Todavia, temos que assumir a significação disso. No mundo moderno, a arte é um artigo que circula em meio a tudo que o mercado oferece. Assim, iremos encontrar arte/artefatos de boa e má qualidade. Sempre caberá a cada um de nós a seleção.

De certo modo, em *Ouçã a canção do vento*, Murakami põe a descoberto essa questão, de tal maneira que o maior

problema da atitude arrogante dos que desprezam qualquer ‘arte’ que seja comercializável recai sobre uma postura pedante que decreta a incapacidade de discernimento daqueles que estão dispostos a pagar determinado preço por determinada arte.

Vejo como prepotente, esnobe e simplista qualquer explicação sobre *o pop-rock*, mais especificamente, que se paute unicamente da manipulação midiática e sua indubitável influência. Mas realmente é só isso? Penso que não.

Obviamente, extrapola o objetivo dessa análise refletir, por exemplo, sobre a forma como os *Beatles* comoveram jovens do mundo inteiro, ou, ainda, os motivos que levam a cantora britânica, Amy Winehouse (1983 - 2011) – mesmo após oito anos de sua morte – mobilizar fãs de todos os países, ter suas músicas executadas na maioria das emissoras mundiais de rádio e possuir, ainda, uma ampla gama de fotos e sites na *internet* a ela dedicados.

Todavia é também uma omissão grave não registrar que em minha percepção remanesce a certeza de que alguns artistas, comercializados para o ‘consumo’ juvenil internacional, extrapolam a regra e se constituem, independentemente das multinacionais que os agenciam, como emblemáticas exceções ao comportamento midiático, ou seja, resistindo ao tempo consolidam sua natureza artística.

Suas canções se entranham em nossa nada irrisória vida comum e desprendendo-se do contexto de suas criações ganham novos significados, construindo para nós uma espécie de trilha sonora particular que embala o cotidiano e faz cada um guardar na memória dias que sem elas seriam imemoráveis.

Assim também é o romance *Ouçã a canção do vento*, de Haruki Murakami. Sua pulsação sobrepuja a briga entre doutos e comerciantes de cultura e presenteia o leitor com algo que ele pode se identificar, guardar na memória e compartilhar com os outros, fazendo girar a roda que imortaliza as autênticas obras de arte.

Muitas são as canções do vento. Algumas são compassadas por ritmos alegres e festivos, outras são como murmúrios, gemidos ou lamentos.

Quem tem ouvidos que ouça.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARENDT, Hannah. A crise da cultura – sua importância social e política. In.: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BÍBLIA. Português. Evangelho de São Lucas. *Bíblia Sagrada: Nova Tradução na Linguagem de Hoje*. São Paulo: Paulinas Editora, 2005. 1464p.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, volume I 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MURAKAMI, Haruki. *Ouçã a canção do vento*; Pinball, 1973. Tradução de Rita Kohl. 1 ed. Rio de Janeiro, Alfaguara, 2016.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

TEIXEIRA, Jefferson. *Ouvindo a canção do vento*. Artigo online. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ouvindo-a-cancao-do-vento/> Acesso em: jul. 2019.



Remontagens e latências entre a escrita em *Sono*, de Haruki Murakami, e as imagens de Kat Menschik

Cacio José Ferreira
Wagner Barros Teixeira

Introdução

Na obra *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman relata que, em 1975, o cineasta Pasolini, antecipando o desaparecimento dos vagalumes, acaba por desenvolver a ideia do genocídio cultural, algo como uma espécie de fascismo que elege o tema - trágico e apocalíptico - de um desaparecimento do humano no coração da sociedade atual, entregue à assimilação cultural, ao vazio da vida burguesa,

ao modo de um silencioso genocídio: “Faço simplesmente questão de que tu olhes em torno de ti e tomes consciência da tragédia. E que tragédia é esta? A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29-30).

E, na esteira do vazio da vida burguesa, bem como do desvelamento da ausência da consciência de si, em 1990, Haruki Murakami, autor japonês contemporâneo, termina a escritura do conto *Nemuri (Sono)*. Tal tema pode ser compreendido como a possível captura de uma latência, tornando-a visível. Nessa narrativa, tanto o mundo interior da protagonista quanto o mundo exterior subitamente cessam repentinamente, e uma nova interioridade borbulha. Essa mulher sem nome rompe as forças regulares do corpo físico e passa 17 dias sem dormir. Em vez de cansaço ou do esgotamento mental, a consciência do engendrado cotidiano do homem contemporâneo é posta à prova. As fissuras entre o cotidiano e o ‘ilusório’ se rompem, conjugando-se em espaço e tempo quase homogêneos. Diante desse cenário, as aparências se deslocam das sombras para a sensível percepção de um mundo inexplorado, ainda que possível e perceptível, ou, nas palavras de Giorgio Agamben, configura-se em uma latência como potência do não:

Que uma latência se mantenha para que possa haver não latência, que um esquecimento seja preservado para que possa haver memória. [...] O pensamento só está próximo da coisa caso se perca na sua latência, se deixar de ver a coisa. Essa é sua natureza de coisa ditada: a dialética latência e não latência, esquecimento e memória, a condição que permite que a palavra possa acontecer, e não apenas ser manipulada por um sujeito. (AGAMBEN, 2013, p. 49-50).

Em 2009, inspirada, então, nessa latência entre o dito e o inaudito, a artista plástica Kat Menschik produz uma série de ilustrações do conto na tradução para o alemão, também publicada na versão brasileira em 2015. Na edição original do conto não há ilustrações, apenas nas traduções. Tais ilustrações imprimem ao conto uma percepção sensorial psicodélica de uma vida precária de tudo, do deslizamento da consciência diante de situações rotineiras de um cotidiano vazio de sentido e que, aos poucos, revela-se insuportável, como uma rasura a arrancar o pensamento do reino da linguagem escrita e a livrá-la de seu ocaso - possibilidade outra de exposição de uma ideia latente, capaz de permitir ao leitor inferir e manipular ainda mais suas percepções de leitura. Contando com a capa e a contracapa, são 24 imagens nas cores azul intenso, branco e prateado. Além da sensação angustiante, permite ainda ao leitor um alcance além do conto em relação à obra de Haruki Murakami, talvez um segredo da artista.

Na ilustração da página 59 (tradução brasileira), por exemplo, há uma confluência de imagens: rosto perfilado da personagem, um cervo que entrecruza toda a imagem e uma mão segurando uma sacola com itens comprados em

alguma loja de conveniência. Na embalagem há a imagem da cabeça de um carneiro. Assim, quem já leu a obra de Haruki Murakami, também pode associá-la ao romance *Caçando carneiro* (*Hitsuji o meguru bōken*), de 1982. No romance, o personagem também faz uma busca de si, sempre entrelaçado em uma multiplicidade de elementos reais e imaginários, como em um jogo, mas um jogo do luto freudiano, já que não se trata de um transbordamento de signos, mas de algo que emerge do esquecimento, fazendo com que o conceito que separa linguagem escrita e linguagem imagética se apague em todos os seus limites e o que reste se confunda simplesmente com o material visível. Para Georges Didi-Huberman, na perspectiva do pensamento freudiano do jogo do luto:

[...] Visual é o acontecimento de sua partida; visual ainda seu próprio desaparecimento, como um relâmpago de cordão; visual, sem dúvida, seu reaparecimento, como um sempre *frágil resto*³⁰ - e de que modo esse reaparecimento pode suportar, no exemplo freudiano, como uma arqueologia do símbolo. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente - metapsicologicamente para além do princípio do prazer: Freud, como se lembram, terminava sua passagem com uma alusão ao jogo do luto. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 83).



Imagem 1³¹

As relações de intertextualidade são, portanto, como restos (DID-HUBERMAN, 2011), mas que convergem para uma singularidade, a secundariedade do ‘desaparecimento do humano no coração da sociedade atual’. Entre sonhos, expansão da consciência, a vida da personagem do conto murakamiano segue a estrada da morte, de certa forma inevitável. É algo trágico que não pode ser evitado porque está consolidado no mundo real. Sigmund Freud (1996, p. 131) destaca também que as grandes experiências do homem, desde o nascimento à morte, são vividas fora de sua consciência legítima. Desse modo, a perturbadora presença da finitude é, portanto, temática de experiências que sempre vão permanecer no campo da incompletude, mas que podem ser conjugadas na experiência da arte.

O desencanto pela vida cotidiana é explorado pela expansão da consciência em decorrência da ausência de sono. Tal processo, apesar de evidenciar a morte pela circularidade das obrigações diárias, dá à mulher uma vigorosa força (a falta de sono não a afeta), conectada com o realismo literário do texto

de Liev Tolstói, *Anna Karenina*, publicado no século XIX. Ao se identificar com a personagem do autor russo, a mulher sem nome do conto também ultrapassa as cenas do cotidiano e acessa o universo da palavra, por meio de um universo ininterrupto de atos prosaicos, como a degustação de um conhaque ou os estranhos passeios noturnos.

Nesse sentido, o presente capítulo busca empreender uma reflexão entre o conto *Sono (Nemuri)* e a ampliação de sentido da escritura por meio da análise das ilustrações da pintora alemã Kat Menschik na condição de imagens que restam, que sobrevivem. Assim, o cenário e as aparências deslocam-se das sombras para a sensível percepção da consciência. Ainda, para ampliar a discussão, Roland Barthes, com *A Câmara Clara*, Georges Didi-Huberman, com *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011); *O que vemos, o que nos olha* (2014) e *A imagem sobrevivente* (2013); além de Martine Joly, com *Introdução à Análise da Imagem* serão os aportes teóricos desta discussão.

1. Estilo pop onírico surrealista: a sobreposição de imagens e palavras



Capa do conto
pa 2
(edição brasileira)



Contracapa 1



Contracapa 2

Imagens 2, 3 e 4

As imagens acima ilustram a edição brasileira do conto *Sono*. A capa sugere o ‘rostos’ da protagonista. A mulher sem nome é apresentada artisticamente por Kat Menschik como alguém em conflito com sua própria identidade. Utiliza-se o estilo *Pop Art*, arte associada ao cotidiano que preza a intensidade do visual como espécie de figura colada e redesenhada. Cabe notar que as cores saturadas do rosto da protagonista contrastam com o azul e o prata.

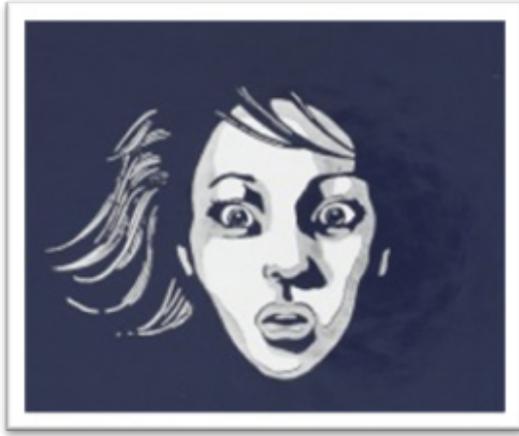


Imagem 5

Trata-se de uma dança que simula a angústia que a rotina da vida produz e a compreensão que está além da sombra. Imediatamente há uma comunicação explícita com o leitor. Assim, a imagem e o texto literário ampliam a metáfora do adormecimento da consciência humana de um lado e, do outro, o despertar para uma nova realidade de sensações e latências adormecidas, conforme afirma a protagonista:

Ao anoitecer, o estado de vigília se intensificava. Eu sentia completamente impotente. Uma força intensa me prendia com firmeza em seu cerne. Era uma força tão poderosa que só me restava ficar acordada e, em resignado silêncio, aguardar o dia raiar. [...] Mas certo dia, isso teve fim. E aconteceu de repente, sem nenhum prenúncio nem motivo aparente. [...] senti um sono que me deixou em estado de torpor. (MURAKAMI, 2015, p. 9).

Aquilo foi como uma nuvem negra e densa trazida pelo vento de algum lugar distante. Uma nuvem que carregava consigo alguma coisa agourenta, que eu desconhecia. Ninguém saberia dizer de onde ela veio nem para onde foi. Mas, seja como for, ela veio, pairou sobre minha cabeça e se foi. (p. 10-12). [...] Desta vez, eu apenas e simplesmente não consigo dormir. (Op. cit., p. 10-12).

Nesse raciocínio, a construção imagética da contracapa 1 e 2 é elaborada por meio de desenhos de vários insetos. O leitor, na primeira jornada de leitura, fará uma pergunta em relação ao significado deles quanto à trama, já que não há nenhuma menção na narrativa associada a mosca, cigarra ou outro inseto. Em um primeiro contato visual, pode ser uma mosca, pois há uma circularidade da morte como ente que atormenta, destrói, corrói o corpo humano. Segundo Chevalier, “os pequenos insetos voadores são considerados frequentemente como almas dos mortos que visitam a terra” (CHEVALIER, 2008, p. 507). O não dormir expandiu a consciência da personagem de tal forma que ela extrapolou o casulo que a aprisionava. Era uma espécie de visita a si mesma, uma duplicação do corpo. Um denso e outro leve, como de um inseto.



Imagem 6

Em certo momento, a personagem inominada questiona o que é o morrer. Nesse momento, ela ultrapassa as frivolidades da vida e alcança camadas mais densas do psiquismo. Havia uma luz além do blecaute do sono. Na imagem 6, a escuridão é rompida pelos fogos de artifício ao fundo. Segura ainda uma lanterna que a ilumina ampliando a consciência da duplicidade do ser. De um lado, a morte latente em todas as atividades realizadas; de outro, a amplidão de um novo mundo. Apesar de visualizar ambos os lados, paira uma dúvida: sonho ou realidade? Não é possível atingir a concretude dos fatos. Assim argumenta:

O que será a morte?, pensei.

Até então, eu achava que o sono era um tipo de morte. Ou seja, a morte seria uma extensão do sono. Em outras palavras, a morte era como dormir. Comparada ao sono, a morte era um sono bem mais profundo, sem consciência. Um descanso eterno, um blecaute. Era isso o que eu pensava.

Mas pode ser que eu esteja errada, pensei. Será que a morte pode ser um tipo de situação totalmente diferente do sono? Será que a morte não seria uma escuridão profundamente consciente e infinita, como a que estou presenciando agora? A morte pode ser uma eterna vigília na escuridão.

Se a morte é isso, é muito cruel. Se a morte não significa o descanso eterno, qual seria a salvação para as nossas vidas tão imperfeitas, tão cheias de incertezas? Ninguém sabe o que é a morte. (MURAKAMI, 2015, p. 100).

Conforme o destaque da personagem, explicar o que é morte, ou tentar entendê-la, é descer o abismo de olhos vendados. Não há explicação convincente, mesmo que a vivência semelhante tenha acontecido. Os relampejos de lucidez e sono se entrelaçam criando um terceiro eixo de percepção, o qual não pode ser explicado com exatidão. Seria a morte da personagem? Tal questionamento é duvidoso. São experiências em camadas distintas de consciência. Esse processo pode ser comparado ao da descrição sobre a fotografia realizada por Roland Barthes, em *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, que representa algo além da simples representação imagética, mas oferece o reconhecimento de si e ultrapassa o ser que integra uma sociedade quase petrificada. Desse modo, postula:

Como chamá-la? Fascinação? Não, tal fotografia que destaque e de que gosto não tem nada do ponto brilhante que balança diante dos olhos e que faz a cabeça oscilar; o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se di-

zer. Então? Interesse? Isso é insuficiente; não tenho necessidade de interrogar minha comoção para enumerar as diferentes razões que temos para nos interessarmos por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; seja amar e ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer. (BARTHES, 1984, p. 35).

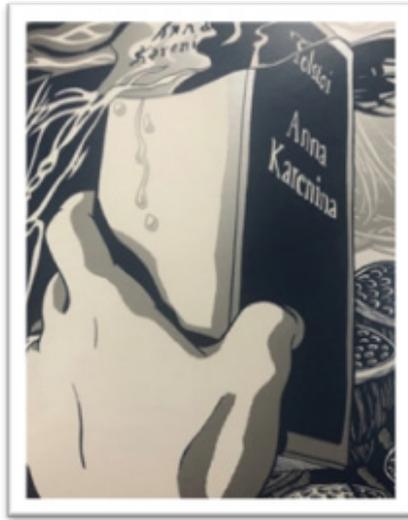


Imagem 7

A personagem inominada amplia a consciência de sua presença no mundo em dois momentos. Primeiro, a insônia que dilatou o tempo para a realização de diversas atividades. Segundo, a leitura do livro de Tolstói. Aliado aos dois momentos destacados, o sonho, ou a vivência de uma nova realidade, apresenta as ilustrações do tempo distendido. Na imagem (7), Kat Menschik destaca a obra *Anna Karenina*. Entrelaçada à imagem há uma mão que agarra o texto e a obra torna-se viva. Em outro ponto da imagem, há um vegetal que se assemelha a algum tipo de alucinógeno. Há uma junção de tempo e lu-

gares, uma identificação da personagem com a vida de Anna. Nesse instante, ocorre a morte da vida presente e a inominada acessa outra consciência. Entretanto, a consciência do presente não se perde, acopla-se à nova descoberta e cria elementos de interpretação do mundo. Nesse sentido, a explicação de Chevalier corrobora com a ideia posta:

Os místicos, de acordo com os médicos e os psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem morte e vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. (CHEVALIER, 2008, p. 621).

No texto *Introdução à semanálise*, Júlia Kristeva aborda a construção do texto literário como uma escritura feita de fragmentos, uma espécie de recriação da memória.

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 68).

Nesse sentido, as imagens que compõem o conto *Sono* também apresentam a mesma fragmentação do texto literário, embora interajam com o leitor e o texto em busca de uma intertextualidade. Kat Menschik faz a interpretação do conto a partir de fragmentos da imagem. O leitor, ao buscar uma aproximação, pode ficar confuso, mas, ao observar o texto e pequenos detalhes da imagem, percebe uma fusão. A cor escura funde-se ao sono, contrastando com o branco, que expressa a ausência de sono. Ainda, a característica de arte contemporânea se associa ao trabalho de Haruki Murakami, o qual aborda em sua obra diversas formas de arte, trazendo,

para as suas narrativas, o homem esquecido da sociedade em meio aos sonhos tenebrosos que a contemporaneidade produz.



Imagem 8

A imagem 8 (página 11), por exemplo, é disposta no conto quando a personagem sem nome está há dezessete dias sem dormir, ainda sem a expansão completa da consciência de sua individualidade na sociedade japonesa. No entanto, ela decide não revelar nada ao marido e ao filho. Assim argumenta: “Eles não sabem de nada. Meu dia a dia continua o mesmo de sempre: muito tranquilo e bem organizado” (MURAKAMI, 2015, p. 13). Assim, a imagem, por meio de um surrealismo moderno, conjuga a preocupação da personagem com o mundo onírico. Novamente, o contraste de luzes na imagem rompe o limiar do real e conduz para o universo do sonho. Águas-vivas coroam a mente e o semblante da mulher, levando-a para o mar, inebriada pela ausência de sono. É um sonho que constrói, de certa forma, o encontro entre Ulisses e as sereias, o qual Homero narra no canto XII

da Odisseia. Também é uma espécie de oráculo que desvenda os perigos da expansão da consciência. Entender o cotidiano pode ser doloroso. Segundo Chevalier, “a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos” (CHEVALIER, 2008, p. 21). O encontro com os percursos circulares da existência humana aguçar a angústia da personagem sem nome. A imagem 8 já antecipa o futuro do conto.



Imagem 9

Pela imagem acima, depreende-se ainda a permanência da personagem sem nome no mundo real, mas já sugere mudanças pelas formas que rodeiam o preparo do almoço. Há caracóis e casulos. A contracapa mostra vários insetos, conforme já explicitado. Assim, o casulo sugere a gestação de uma nova consciência, que sairá das profundezas da mente enveredando para a ‘realidade’.

Meu marido volta para almoçar em casa um pouco depois do meio-dia. Ele não gosta de comer fora. “Os restaurantes são cheios, a comida é ruim e a roupa fica cheirando a cigarro”, ele diz. Apesar do tempo gasto para ir e vir, ele prefere almoçar em casa. De qualquer modo, eu não preparo pratos muito elaborados para o almoço. Esquento as sobras no micro-ondas e, quando não há sobras, preparo um macarrão soba, de trigo-sarraceno. (MURAKAMI, 2015, p. 21).

O movimento circular sugerido pela imagem do caracol, ou seja, a similitude das atividades dia após dia, pode ser repensado. Já há um ponto questionador no consciente. Tal fator evidencia a personalidade firme e a maturidade já delineada. Há indicação de um porvir, de uma nova forma de enfrentamento da vida, conforme postula Sigmund Freud:

Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade. Este último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer. (FREUD, 1969, p. 20).

Houve a necessidade de se conhecer e vivenciar os desdobramentos rotineiros de uma vida em sociedade para alcançar o prazer de olhar a vida por outro prisma. Dessa maneira, Chevalier dispõe que o caracol “simboliza o movimento da permanência. A forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um pictograma universal da

temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da modificação” (CHEVALIER, 2008, p. 186). Portanto, na imagem 9 nota-se a forma circular (caracol, casulo, o repolho) como representação da permanência e da flutuação, ou seja, as impressões constituídas socialmente permanecem, mas o indivíduo pode ir além das linhas circulares da vida. A mão move a faca que remodela o círculo, ou seja, a mulher sem nome pode extrapolar as cercanias da permanência.



Imagens 11 e 12

As ilustrações de Kat Menschik seguem progressivamente ao longo do conto. As imagens 11 e 12 revelam a angústia da personagem em relação ao tempo. A deterioração é inevitável, mas com a ampliação da consciência, aceita o curso natural da vida. Ainda assim, busca praticar atividades físicas. “Estou com trinta anos. Aos trinta descobre-se que isso não é o fim do mundo. Não digo que é agradável envelhecer” (MURAKAMI, 2015, p. 25). Na ilustração 11, lado a lado, coexistem tanto o corpo externo quanto o corpo interno, evi-

denciando os contornos realizados pelos movimentos. Ainda, o todo da imagem se torna um corpo único. Água, corpo externo e interno tornam-se uma única peça de arte lutando contra a passagem do tempo.

Na imagem 12, as lembranças da primeira noite de insônia vêm novamente à baila. Há uma mistura de tempo, retorno ao passado, natureza evidenciando o despertar.

Eu tinha uma nítida lembrança do que aconteceu naquela primeira noite em que não consegui dormir. Naquele dia eu tive um sonho ruim. Um pesadelo sombrio e viscoso. Não me lembro do sonho em si, mas de uma coisa eu me lembro muito bem: a terrível sensação de mau agouro que ele transmitia. Eu acordei no clímax desse sonho. (MURAKAMI, 2015, p. 30).

Será que a mulher sem nome acordou do sonho? A imagem 12 sugere um claro despertar, mas circundado por imagens que perpassam a formação do corpo e a passagem do tempo. As cadeias carbônicas evidenciam a ligação humana com outros compostos, a partir dos átomos de carbono. As imagens psicodélicas de Kat Menschik multiplicam-se em forças que se mesclarão com a leitura do conto. Para Georges Didi-Huberman: “Não basta identificar analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de marca corporal de tempo sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 177). O pássaro na imagem 12 pode representar a sobrevivência do sagrado em um mundo dessacralizado. Segundo Chevalier,

A leveza do pássaro comporta, entretanto, como acontece frequentemente, um aspecto negativo. São João da Cruz vê nela o símbolo das *operações*

da *imaginação*, leves, mas sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem sequência; o que o budismo chamaria de *distração* ou, por ainda, de *divertimento*. (CHEVALIER, 2008, p. 687 – grifos do autor).

Entretanto, a personagem acredita que “foi apenas um sonho” (MURAKAMI, 2015, p. 33). Sonho ou desejo irrealizável? Nesse momento a personagem preocupa-se com o tempo, bem como fez o Coelho Branco de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol. A personagem inominada, no despertar dos ‘sonhos’, pergunta: “Que horas serão?” (MURAKAMI, 2015, p. 33). Em seguida percebe algo estranho ao pé da cama. Nesse sentido, a ilustração 13, a seguir, surge como sonho ou ser misterioso que se assemelha à morte.



Imagem 13

Joly Martine, na obra *Introdução à Análise da Imagem*, esclarece que “uma análise não deve ser feita por si mesma, mas a serviço de um projeto” (JOLY, 2001, p. 42). Dessa forma, é possível inferir que as ilustrações de *Sono* não contemplam

toda a obra, ou querem que isso ocorra. Apenas ampliam as sensações existentes no conto. O leitor também é responsável por pintar parte da obra. Assim, retornando à imagem 13, o sonho e o despertar se fundem em um tempo análogo. A própria personagem está confusa em relação à visão pós-sonho.

Por instantes, meu coração, meus pulmões, enfim, todos os órgãos do meu corpo pareciam congelados. Forcei os olhos para tentar enxergar aquela sombra.

Ao fitá-la atentamente, ela começou a tomar forma, como se aguardasse aquece meu olhar. Os contornos se tornaram nítidos, na forma de um corpo, e revelaram seus detalhes: era um velho magro de agasalho preto. Seus cabelos eram grisalhos, curtos, e as bochechas, fundas. O velho estava de pé, parado, na beira da cama. (MURAKAMI, 2015, p. 33-34).

No conto, o limiar é ultrapassado nesse momento. Certo portal se abre. Consciente e inconsciente navegam em águas profundas. A morte está presente. Não a morte física, mas a morte imatura de interpretação do mundo. Agora a consciência está expandida e é possível acessar outros labirintos, anteriormente indecifráveis. Como aponta Chevalier, a morte “é a revelação e introdução³². Todas as iniciações atravessam a fase da morte, antes de abrir acesso a uma vida nova. [...] liberta das forças negativas e regressivas” (CHEVALIER, 2008, p. 621). Assim, o mistério da morte de uma fase da vida aliada às novas experiências é angustiante, figurado e envolto por traços inexplicáveis. A imagem 14 ilustra bem tais descrições. Segundo a personagem sem nome,

O velho ao pé da cama segurava um regador. Um tempo depois, ele o ergueu e começou a jogar água nos meus pés. Mas eles não sentiam a água. Eu a via caindo sobre meus pés. Escutava seu barulho. Mas os pés não sentiam nada. (MURAKAMI, 2015, p. 35).

O velho não parava de jogar água sobre os meus pés. E o estranho era que a água do regador nunca acabava. Comecei a pensar que, se ele não parasse, os meus pés se dissolveriam, apodrecidos. Afinal, não seria nada estranho que apodrecessem, tamanha a quantidade de água que ele jogava. (MURAKAMI, 2015, p. 35).



Imagem 14

O renascer em amplificada consciência surge na imagem. A água e os pés direcionam para um renascimento e um novo caminho. “Um vácuo se formou em minha mente. O grito percorreu todas as minhas células [...]. Alguma coisa

dentro de mim havia morrido” (MURAKAMI, 2015, p. 37). Tanto a imagem como a escritura presentes no conto sugerem o rompimento do limiar. O velho com o regador simboliza o guardião desse renascimento. Quando a mulher toma consciência da nova vida, ele desaparece. O mergulho no inconsciente foi necessário para ter ciência da claridade dos elementos que criam e circundam a vida. Após o ressurgir na água, ela percebe a nova realidade: “movimentei um dedo, depois outro, e dobrei o braço. Em seguida, movimentei as pernas, girei os tornozelos e dobrei os joelhos. Os movimentos ainda não estavam normais, mas consegui fazê-los, ainda que com certa dificuldade” (MURAKAMI, 2015, p. 37). Semelhante a uma criança, iniciava, desse modo, a consciência de uma nova vida.

Por conseguinte, uma nova realidade passa a imperar, ainda que em um aparente cotidiano. “Resolvi ler um livro até pegar no sono” (MURAKAMI, 2015, p. 44). Ela começa a ler *Anna Karenina* (Vide imagem 7), toma um copo de conhaque e se insere em um universo expandido, participando da trama de Tolstói: “Eu estava montada no cavalo com Vronski, e saltava com ele os obstáculos e escutava o aclamar de inúmeras vozes” (MURAKAMI, 2015, p. 44). Realidade e ficção estão em um só corpo, mesmo que em sobreposição desalinhada. “Minha consciência e meu corpo pareciam desalinhados” (MURAKAMI, 2015, p. 44). Ainda assim, continuava a leitura em meio a uma fome incomum.



Imagem 15

Talvez devido à falta de sono, o corpo exigia mais açúcar. “Todas as células do meu corpo desejavam ardentemente comer esse doce” (MURAKAMI, 2015, p. 57). O doce em questão é chocolate, item acrescido à leitura e ao conhaque. As necessidades do corpo aliadas às da mente produziam sensações indescritíveis. Uma embriaguez involuntária da alma alimentada pela realidade das palavras tecidas na trama *Anna Karenina*, do saboroso conhaque com chocolate. Assim, após a ultrapassagem do limiar de uma velha consciência, começa a questionar a função humana no mundo. As miudezas do cotidiano que abastecem a angústia e a preocupação são evidenciadas.



Imagens 16 e 17

A sensibilidade de Kat Menschik em relação ao desenvolvimento do enredo do conto é singular. As ilustrações 16 e 17 explicitam as múltiplas sensações que acometiam a protagonista ao ampliar a lucidez. Pedacos de chocolates emaranham-se com os neurônios sugerindo a ideia de ligação do universo externo com o interno. A mosca já rompeu o invólucro e está à procura de novos hospedeiros. A imagem do inseto simboliza o esclarecimento e a busca incessante.

[...] Mosca apresenta o pseudo-homem de ação, ágil, febril, inútil e reivindicador: é a mosca da carruagem, na fábula, que reclama seu salário, sem nada ser feito além de imitar os trabalhadores. (CHEVALIER, 2008, p. 623).

Nesse caso, em relação à protagonista, a expansão da consciência imprimiu uma tonalidade de contrariedade a certas ações do ser humano. O primeiro ato foi perceber que fazer sexo com o marido já não era atraente, apenas cumpria com a sua esperada função de esposa.

Só entendi sua insinuação para fazermos sexo quando ele me convidou para ir à cama. Mas eu não estava nem um pouco a fim. Não entendia por que eu tinha de me sujeitar a fazer sexo. Eu queria voltar a ler o livro o quanto antes. Queria ficar sozinha e, deitada no sofá, ler Anna Karenina comendo chocolate. (MURAKAMI, 2015, p. 63).

Apesar do acesso à nova consciência, mais nítida e reveladora, sentia medo das novas descobertas. A inquietação diante daquilo que sempre foi tão normal gerou outro tormento. Era uma sensação de alívio por descobrir uma janela inédita, mas a inquietação por pensar que ainda seria impossível vivenciá-la e abri-la completamente criava duas personalidades harmônicas.

Não sei explicar direito, mas senti um profundo desejo de afugentar algo que havia dentro de mim. Afugentar. Mas, afinal, o que eu queria espantar? Pensei um tempo a respeito. O que eu quero afugentar? Não sei” (MURAKAMI, 2015, p. 65-66).

Entretanto, as angústias dúbias, surgidas com o rompimento do limiar, também trouxeram sensações de alívio. Buscava aproveitar as boas sensações diante de um olhar inovador, mais apurado.

Não me lembro quanto tempo levava para a pessoa ficar louca. Mas, se não me engano, era em torno de três a quatro dias. No meu caso, já havia uma semana sem dormir. Era tempo demais. Mesmo assim, não sentia o corpo debilitado. Muito pelo contrário; me sentia mais saudável do que nunca.

Certo dia, depois do banho, fiquei nua diante do espelho de corpo inteiro. E me surpreendi ao notar que meu corpo irradiava vitalidade. Do pescoço até o tornozelo, não havia excesso de gordura e nem uma ruga sequer. (MURAKAMI, 2015, p. 63).

Percebe-se também pela ilustração 18, a seguir, o quanto de vitalidade o corpo exalava. Mais uma vez, os insetos estão presentes em seu corpo. Ela segura um ramalhete de flores, mas são as moscas que procuram o seu corpo em vez das flores. Kat Menschik busca evidenciar a mudança da personagem, e, como já dito, a consciência já está fora do casulo, embora as obrigações perenes da vida atravessem todo o percurso humano. Assim, é impossível evadir-se dele, ainda que possua uma consciência expandida. A personagem se vê mergulhada em uma existência que, de modo geral, pode ser entendida como uma possibilidade de visar o homem contemporâneo entregue a uma existência sabidamente caótica e fragmentária. A consciência se reflete no descentramento, como na ilustração abaixo, em que a figura humana quase desaparece:

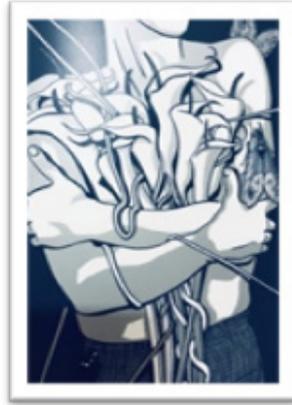


Imagem 18

Para reforçar ainda mais a incorporação da consciência do mundo moderno da personagem sem nome além dos ditames sociais, Kat Menschik explora na imagem 19 a conexão com o tradicional e o moderno. Nervuras eletrônicas se conectam ao corpo da personagem entrelaçadas pela cor branca reluzente. No mesmo instante, nove *tsuru* (Grous), ave sagrada do Japão, evocam a circularidade da vida. Nada é esquecido, mesmo diante de descobertas triunfantes. Nesse sentido, de acordo com Chevalier,

A grua lendária do filósofo LeonicusThomaeus, cuja existência famosa é lembrada por Buffon, já evocava a **longevidade**, constante no simbolismo do Extremo Oriente, mas sobretudo a **fidelidade** exemplar. Mais significativa ainda é a *dança dos grous*, executada por Teseu à saída do Labirinto, e da qual se encontra forma equivalente na China. Está, sem dúvida, em relação com o aspecto cíclico da prova labiríntica, de vez que o grou é uma ave migratória. (CHEVALIER, 2008, p. 479 – grifos do autor).



Imagem 19

Na imagem acima, as mãos da personagem estão nas costas. Isso pode significar a percepção da nova realidade. Entretanto, não é possível visualizá-la na integralidade. É palpável, sensível para o corpo humano, mas a circularidade dos acontecimentos não possibilita enxergar todo o quadro da existência. A própria personagem postula sobre isso no conto:

Em um dos livros estava escrito uma coisa interessante. Segundo o autor, o ser humano está inevitavelmente propenso a criar um modo pessoal de pensar e se comportar. Inconscientemente, as pessoas constroem uma tendência própria, que irá afetá-las porque, uma vez que ela se estabelece, dificilmente a pessoa irá agir e pensar fora desse padrão, a não ser em casos extremos. Isso significa que as pessoas vivem

presas a suas próprias tendências de ação e de pensamento. A função do sono é justamente modular essas tendências – e mantê-las sob controle. (MURAKAMI, 2015, p. 81).



Imagens 20 e 21

Para a personagem de *Sono*, são poucas as pessoas que rompem a barreira de conformidade das coisas. As ilustrações 20 e 21 (acima) sugerem a superação dessa barreira da consciência ‘média’ para uma consciência máxima. Ao fundo da imagem 20, há a figura de um macaco em dimensão maior do que a figura da personagem. Já na imagem 21, a personagem é a dimensão maior da figura. Ambas as ilustrações são circundadas por águas, ou seja, a inconsciência prossegue latente e questionadora.

Há um aspecto desconcertante na natureza do macaco, o da *consciência dissipada*. [...] No entanto, a agilidade do macaco encontra-se uma aplicação imediata na Roda da Existência tibetana, onde simboliza a consciência, porém no sentido pejorativo da palavra: pois, a consciência de um

mundo sensível, pula de um objeto a outro, como um macaco de galho em galho. (CHEVALIER, 2008, p. 479 – grifos do autor).

Os olhos bem despertados na imagem 21 configuram essa consciência além do comum. A sensibilidade, no entanto, traz uma olhar de agonia, quase um afogamento desse novo despertar. A água, o mar do inconsciente, está por perto. Qualquer distração pode direcionar para um retorno inevitável. Assim, a personagem sem nome aproveita os momentos de claridade, causados pela ausência de sono e faz uma leitura de si.

Mas, agora, um terço da vida passou a me pertencer. Não é mais de ninguém. É somente meu. Posso usá-lo do jeito que eu bem entender. Nesse período, ninguém vai me incomodar nem me requerer. Isso significa expandir a vida. Eu havia ampliado a minha vida em um terço. [...] Isso é maravilhoso. Eu estava reagindo nessa vida expandida. Nesse período que me foi estendido, eu sentia que estava viva. (MURAKAMI, 2015, p. 84-85).

A pequena fração do universo daquela dona de casa transformou-se em algo imensamente maior. O portal para essa mudança transcorreu por meio da leitura de Tolstói.

Conseguia entender o que o grande Tolstoi quis dizer, ler nas entrelinhas, entender como essas mensagens estavam organicamente cristalizadas em forma de romance, e o que de fato superava o próprio autor” (MURAKAMI, 2015, p. 86-87).

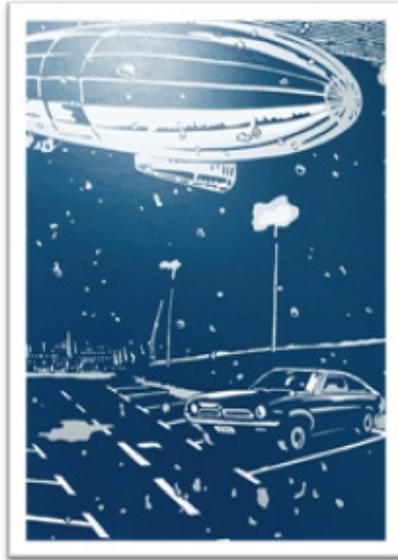


Imagem 22

A ilustração 22 anuncia o desfecho de uma consciência ampliada. A personagem está imersa na imensidão do inconsciente novamente. Do carro ela consegue ver um dirigível em cor clara que pode significar a alternância de consciência. No entanto, ela é capaz de contemplar a escuridão e se sentir aliviada por estar dentro de um corpo metálico que a protege. Conhece o perigo que a ronda, mas permanece ali, diante do mar.

Alguma coisa está errada. Se eu pensar com calma vai dar tudo certo. Preciso pensar. Pensar com calma, sem afobação. Alguma coisa está errada. **Alguma coisa está errada.** Alguma coisa está errada. Mas eu não sei o que é. Minha vida está repleta de uma densa escuridão. Uma escuridão que não vai me levar a lugar nenhum. (MURAKAMI, 2015, p. 109 – grifos do autor).



Imagem 23

A última ilustração dentro do conto significa que o homem não consegue fugir da trama moderna em que está inserido. A personagem, na visão de Kat Menschik, está petrificada. Não conseguiu resistir ao canto da sereia, que chegou aos ouvidos com a expansão da consciência. Entretanto, a mudança é inerente. Alguns insetos já metamorfosearam. Os olhos cerrados revelam a dor e a permanência da angústia. Mas uma auréola se forma após a imagem petrificada. As tormentas da sociedade moderna sacralizam os sobreviventes. A personagem sem nome sabe da dor que o retorno à consciência anterior propicia. A única saída é aliar-se ao tempo.

Desisto de pegar a chave, encosto no banco e cubro o rosto com as mãos. E choro. A única coisa que resta a fazer é chorar. As lágrimas não param de cair. Estou presa nesta caixinha e não tenho para onde ir. É a hora mais escura da noite

e os homens continuam a sacudir o carro. O que eles querem é virar o meu carro. (MURAKAMI, 2015, p. 110).

Não há saída. O inconsciente continua a desestabilizar e a balançar o consciente. Tal façanha traz reflexos de uma nova realidade, impossível de ser completamente apreendida.

Considerações finais



Imagem 24

De uma forma peculiar, a leitura de *Sono*, de Haruki Murakami, intercala enunciados dinâmicos e complementares, apresentando ao leitor os argumentos da personagem sem nome em relação à passagem de uma consciência limitada para uma consciência expandida por meio de um corpo bastante amplo de imagens que recalcam o material latente do universo existencial da protagonista. Tal efeito pode levar o leitor a encarar o estranhamento de estar diante de algo já conhecido, embora absolutamente novo – e inovador. A convivência com o mundo moderno caótico e o universo literário de Liev Tolstoi é rigorosamente estruturada para que a personagem sem nome

alcance o *clímax* da consciência e, em seguida, recorra ao jogo do luto freudiano, já mencionado, através do declínio influenciado pelas tramas sociais que seguram o indivíduo entre os domínios limitados da vida. A mudança interior é algo que a sociedade moderna não parece disposta a tolerar, pois se trata de uma relação de poder e de jogo, o que, nas palavras de Jacques Derrida, constitui-se como o verdadeiro advento da escritura: “[...] o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes [...]” (DERRIDA, 2011, p. 8).

Por conseguinte, a ilustradora Kat Menschik adiciona imagem ao conto, inserindo nele uma ampliação de sentidos. Essa é a combinação da palavra e da imagem. As sensações são intensificadas e tornam-se mais vívidas. Nesse sentido, a ilustradora utiliza a *Art pop*, valendo-se de apelos oníricos para aguçar e provocar ainda mais as percepções do leitor. As tonalidades azuis e brancas prateadas acabam por demarcar a busca da personagem sem nome, reforçando a angústia e o medo de cada descoberta.

Sabe-se que a lógica da criação de *Sono* recorre a uma simbologia presente na ampliação da consciência da personagem inominada. Nela, o tempo e o duplo - os quais parecem ser fragmentados - configuram bases para os questionamentos da personagem. De forma análoga, as imagens criadas por Kat Menschik seguem as mesmas fragmentações, trazendo ao conto imagens surrealistas, às vezes quase invisíveis para o leitor desatento, para explicar a ampliação de consciência. Desse modo, a escritura e a imagen, em equilibrada interrelação, permitem ao leitor acessar significações mais amplas da trama. É a água-viva do inconsciente em constante luta com o portal que a separa do consciente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva ... [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. (1920-1922). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 18).

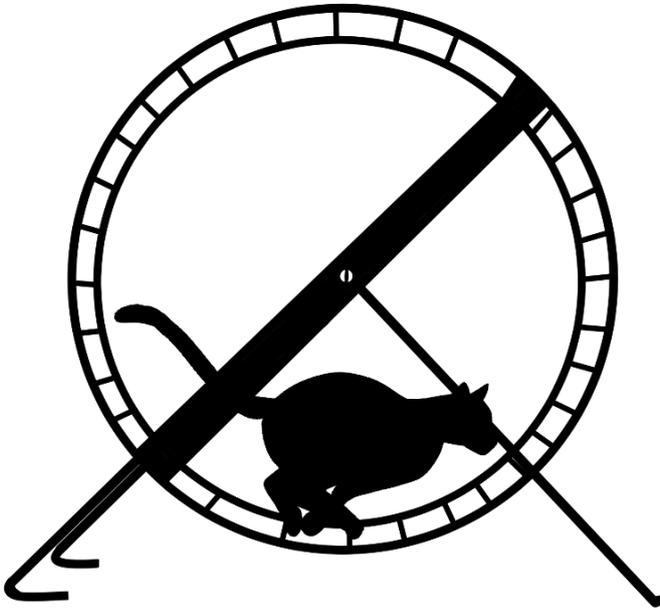
FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 19).

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MURAKAMI, Haruki. *Sono*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



Pensar em voz alta: Haruki Murakami, a maratona e a escrita³³

Leonardo Francisco Soares
Walter Guarnier de Lima Júnior

No fundo, todos temos necessidade de dizer quem somos e o que é que estamos a fazer e a necessidade de deixar algo feito, porque esta vida não é eterna e deixar coisas feitas pode ser uma forma de eternidade.

José Saramago, La Provincia: Diário de Las Palmas, 20 de Julho de 1997 [Entrevista de Mariano de Santa Ana].

Célebre escritor da atualidade – fama que se confirma no sucesso de vendagem de seus livros e também no que tange à recepção crítica, ele é favorito ao Nobel desde 2011 –, Haruki Murakami, ao assistir uma partida de beisebol, em 01 de abril de 1978, teve o *insight* que mudaria para sempre sua história: a ousada ideia de que seria capaz de produzir um romance. Ao término do jogo, antes mesmo de voltar para casa, ainda motivado pelo êxtase do momento, recorreu à papelaria mais próxima a fim de adquirir caneta-tinteiro e papel, instrumentos que num futuro muito próximo se tornariam parceiros inseparáveis e frequentes. Durante a primavera do mesmo ano, após exaustivo trabalho no seu clube de jazz (Peter Cat), começou a escrever, todas as noites, na mesa da cozinha. Seu empenho e dedicação fizeram nascer *Ouça a canção do vento* (1978 [2016]), gestado em cerca de seis meses, texto que abriu o universo da literatura para o então dono de bar.

Essa breve fabulação de como começou a escrever é conhecida a fundo pelos assíduos leitores que acompanham a trajetória literária de Murakami, e reproduzida pelos mais variados sites³⁴ que se dedicam ao esboço de sua biografia, incentivo à leitura e/ou análise de suas obras, parece-nos elemento indispensável para iniciar as reflexões sobre *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2008 [2010]), texto que – além de reportar à sua entrada no mundo da literatura – desconstrói, por meio da comparação com a corrida, uma ideia de escrita proveniente da aptidão ou da inspiração do escritor. O título, como nos conta seu autor, foi retirado da coletânea de contos de um escritor que muito apreciava, o norte-americano Raymond Carver³⁵, *What we talk about when we talk about love* (*Sobre o que falamos quando falamos de amor*).

Embora só tenha começado a correr após seus trinta e três anos, Haruki Murakami é apaixonado pelos esportes de resistência, tendo participado de inúmeras maratonas e triatlos no Japão e em outras partes do mundo. Em 1996, no dia 23 de junho, completou a primeira de muitas ultramaratonas de que participaria ao longo de sua vida, uma corrida de aproximadamente 100 quilômetros nas redondezas do lago Saroma, Hokkaido. Nesta obra, *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2008 [2010]), toda construída em primeira pessoa – alguns chegam a rotular o volume como memórias –, Murakami discorre sobre suas experiências esportivas, ao mesmo tempo em que reflete sobre prioridades, disciplina e perseverança, características basilares na vida não só de qualquer atleta de elite, mas, também, e, principalmente, na vida de escritores profissionais. Conhecendo, durante a fluida leitura da obra, sua intensa e ao mesmo tempo prazerosa rotina de treinos, como corredor, temos acesso ao dia a dia do romancista. Suas atividades, divididas entre a disciplina da prática esportiva e as intensas responsabilidades profissionais convergem, revelando, em detalhes, os bastidores de suas produções literárias. Pensando no cinema, afinal, elementos da cultura pop abundam em seus textos, poderíamos definir o livro como uma espécie de *making of* da trajetória ficcional do escritor. Divididos conforme sua participação em maratonas internacionais, os capítulos da obra apresentam títulos bastante intrigantes, que, aos poucos, vão sendo revelados no decorrer da leitura, contribuindo para uma melhor compreensão de seu processo criativo.

Já no primeiro capítulo – Quem ousa rir de Mick Jagger^{36?} –, com esse título a princípio bastante *sui generis*, Murakami relata como começou a correr:

Comecei a correr no outono de 1982 e venho correndo desde então por quase vinte e três anos. Ao longo desse período treinei quase diariamente, disputando pelo menos uma maratona por ano – vinte e três, até o momento –, e participei de mais provas de longa distância ao redor do mundo do que sei dizer. Corridas de longa distância, porém, combinam com minha personalidade, e de todos os hábitos que adquiri ao longo da vida, devo dizer que esse tem sido o mais útil, o mais significativo. Correr sem intervalos por mais de duas décadas também me tornou mais forte, tanto física como emocionalmente. (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 14-15).

O ano em que Haruki Murakami decide começar a correr é o mesmo em que toma a decisão de se dedicar à escrita, mais que isso, de viver de literatura. Ao relacionar seu ingresso na arte literária, trazendo aquela história do dia 1º de abril de 1978, no estádio Jingu, assistindo ao jogo de beisebol, à qual remetemos no início deste texto, e seu ingresso na corrida quatro anos depois, com auxílio do excerto anterior, percebemos similaridades importantes na prática das duas atividades, indispensáveis para o prosseguimento das reflexões que faremos durante a análise de sua obra, como a motivação, o treino e a persistência. Independente do “gatilho” motivador – um *insight* ou epifania, no primeiro caso, e o desejo de preservar um tempo só seu, em silêncio, no segundo – temos de concordar que o sucesso em ambas as carreiras, de escritor e de maratonista, salvo alguns casos bastante específicos, depende, em muito, de dedicação e trabalho diários, ou, pelo menos, é disso que Murakami tenta convencer o seu leitor ao longo das páginas do livro.

Nas palavras do autor, isso se dá, pois “escrever romances e correr maratonas inteiras são atividades muito semelhantes” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 16).

Ainda no primeiro capítulo, outras temáticas, além da escrita e da corrida, ganham destaque, como a solidão, a competição e o envelhecimento – temas também visitados por sua ficção. A solidão, algo esperado para aqueles que se lançam à atividade artística da escrita, não é um peso para Murakami; pelo contrário, declara, em muitos pontos de seu relato, gostar de estar sozinho consigo mesmo e não achar um sofrimento ficar só. Desde mais novo, “preferia ficar sozinho lendo um livro ou concentrado ouvindo uma música a estar na companhia de alguém” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 20), acostumando-se gradualmente a viver com outra pessoa, aos 22 anos, após se casar. A preferência pela solidão justificaria o estado de conforto encontrado nas duas carreiras, a de escritor e a de maratonista, duas atividades que exigem enorme grau de concentração, algo mais fácil de conseguir quando se está só. A competição, segundo o autor, tanto nas corridas de longa distância quanto na escrita, deve ser consigo mesmo, único oponente que se deve derrotar, o modo como se costumava ser. O termo ‘derrotar’ deve ser entendido aqui não como um autoaniquilamento, mas como uma espécie de estratégia para se conquistar um ideal de qualidade no desempenho das respectivas atividades.

Somente ao final do capítulo, compreendemos o enigma presente em seu título introdutório – Quem ousa rir de Mick Jagger? Qual possível relação teria o famoso cantor de *rock* como paralelo estabelecido entre corrida e escrita? A resposta, tão esperada pelo leitor, e justificada pelo ávido consumo, por parte de Murakami, da cultura ocidental que o afasta

do estilo literário de seus conterrâneos, é revelada pouco antes do encerramento do capítulo:

Mick Jagger uma vez alardeou que “prefiro morrer a continuar cantando *Satisfaction* quando estiver com quarenta e cinco anos”. Mas agora ele tem mais de sessenta e continua cantando *Satisfaction*. Algumas pessoas acham isso engraçado, talvez, mas não eu. Quando era novo, Mick Jagger não conseguia se imaginar com quarenta e cinco anos. Quando eu era novo, era igual. Como posso rir de Mick Jagger? De jeito nenhum. (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 22).

O surpreendente fragmento, que traduz a espontaneidade e a criatividade de um Murakami que, no momento da escrita, se encontrava no fim da casa dos cinquenta anos, traz à luz a questão do envelhecimento. Par ele, ficar velho e consequentemente diminuir o ritmo fazem parte da lei natural das coisas, tendo, por isso, de aceitar o fato. Afinal de contas, a certa altura, todo mundo, em algum momento, atinge seu pico físico. Felizmente, no caso dos artistas, tal pico varia consideravelmente, como nos casos que expõe em seu texto, de Dostoiévski, que escreveu dois de seus romances mais importantes nos últimos anos da vida – *Os demônios* (2004 [2013]) e *Os irmãos Karamázov* (2008) –, e Domenico Scarlatti, que escreveu inúmeras sonatas de piano, estando a maioria delas compreendidas entre seus cinquenta e sete e sessenta e dois anos.

A leitura dos nove capítulos que compõem *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2008 [2010]) provoca no leitor familiarizado com sua produção ficcional³⁷ certo estranhamento, por dois motivos: o primeiro, em virtude da própria temática que busca relacionar atividades aparentemente tão

distintas: a corrida, uma atividade que exige considerável esforço físico, e a escrita literária, uma atividade intelectual artística; o segundo, pela intensa hibridização de gêneros textuais experimentada nas páginas do livro (relato de memórias, diário, autobiografia, artigo de revista etc).

Falar em gênero hoje, como classificação literária em compartimentos estanques, é objeto que suscita discussão. Mas, é preciso ter claro que esse é um enfoque do passado que tem sentido sim, para entender os textos clássicos ou alguns dos traços fundamentais da composição literária. Todavia, como recurso de análise, é certo também que esses instrumentais são por demais limitados ou segmentados, de forma a não darem conta do desafio que significa a pluralidade e complexidade do texto, sobretudo na literatura contemporânea. (BASTAZIN, 2006, p. 7).

O leitor desavisado – e aqui estamos pensando no leitor brasileiro, que começa a tomar contato com a escrita de Murakami em 2001 –, acostumado às tramas ficcionais do escritor japonês, que muitas vezes coadunam real e maravilhoso ou abordam relações afetivas complexas, surpreende-se logo nas primeiras páginas do texto com as palavras do autor, que, já no prefácio, declara: “[...] fico um pouco hesitante sobre escrever este livro. Talvez isso soe um pouco como fugir da raia, mas este é um livro sobre correr, não um tratado de como ser uma pessoa saudável” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 07). A justificativa apresentada por Murakami para a escrita da obra deixa transparecer certa preocupação em relação a sua temática pouco comum, ao fugir da raia: a junção de pensamentos sobre o que, em seu caso particular, correr significou. Ao que parece, o breve alerta busca sinalizar, de imediato, ao leitor,

que a história a ser apresentada destoa de seus romances anteriores. Pelo contrário, o que o leitor encontra é um texto em que o próprio autor é o protagonista da história, pensa em voz alta, e, em primeira pessoa, relata sobre experiências particulares e pondera sobre vários assuntos³⁸.

A estrutura do livro, *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2008 [2010]), faz persistir, no leitor, a sensação de estranhamento iniciada pela proposta de temática sugerida. A disposição de seus capítulos indica, por meio das datas dispostas entre o número do capítulo e seu respectivo título, a organização de um diário, no qual são dispostos ricos relatos de experiência do escritor. Ao mesmo tempo, temos, a todo o momento, a impressão de estar lendo uma autoficção – à moda do que contemporaneamente, nos estudos literários, nomeia-se de escrita de si –, narrativa em primeira pessoa na qual o narrador se identifica, se cola na figura do autor biográfico, trazendo situações que também podem ser da ordem do ficcional. Diário? Autobiografia? Autoficção? Escrita de si... Segundo Butler,

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social. (BUTLER, 2017, p. 18).

Ao detalhar eventos da própria história, estejam eles atrelados a sua atuação como romancista profissional ou a sua atividade como corredor de maratonas, Murakami parte do

‘eu’, e, a partir do momento em que materializa, no papel, suas experiências, o ‘si mesmo’ passa a ser inserido em uma temporalidade que ultrapassa o momento da narração; torna-se, com esse procedimento, um teórico social. Em outras palavras, o ‘eu’ que vivenciou as respectivas experiências já não é o mesmo que as relata e ao tornarem-se públicas passam a ser revivenciadas pelos leitores durante o ato da leitura – em um procedimento aproximado da leitura literária também. O autor provoca, nesses mesmos leitores, uma transposição temporal capaz de fazer com que se apropriem melhor da realidade em que se encontram inseridos.

Durante a leitura do texto, verificamos, ainda, no capítulo três, a inserção de outro gênero, a versão resumida do artigo publicado em uma revista, descrevendo sua inusitada experiência em percorrer, durante três horas e cinquenta e um minutos, os quase quarenta e dois quilômetros que separam Atenas de Maratona, duas famosas cidades da Grécia. Segundo Murakami, repassar as memórias, reler o diário simples e retratá-las na forma de um ensaio o ajudariam a refletir sobre o caminho percorrido e a redescobrir os sentimentos que teve na época. O caráter memorialista dos relatos quebra a linearidade da narração, algo bastante comum nesse tipo específico de texto. As datas apresentadas ao início de cada capítulo, vez ou outra, se fundem com as memórias do escritor, que convida o leitor a realizar constantes viagens ao passado, a fim de visitar, por meio das experiências contadas, pontos significativos de sua trajetória como romancista corredor.

A relação que mantém com o leitor de seus textos também é uma das questões discutidas no livro. O romancista atleta afirma que o relacionamento que sempre objetivou construir em sua vida não se restringia a uma única pessoa

específica, mas a um número inespecífico de leitores. Pela impossibilidade do contato direto com eles, tal relação seria do tipo conceitual. Ainda que essa seja uma relação conceitual, verificamos, durante a leitura da obra, certo empenho, por parte do autor, em encurtar a distância que o separa de seus leitores. Isso é conseguido por meio da construção e do emprego de estruturas que interpelam diretamente o leitor, como em: “*Imagem* uma criança vendada tentando acertar uma piñata e vocês pegaram a ideia” (Murakami 2008 [2010], p. 140) ou em “Então, vocês estão querendo saber, qual foi o resultado?” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 126). O uso do imperativo, no primeiro fragmento, e o questionamento, utilizado no segundo, aproximam autor e leitor, estabelecendo entre eles uma espécie de diálogo, uma conversa entre amigos, conseguida somente com quem se tem bastante intimidade. Esse artifício de tematização do leitor também é caro à ficção, em especial, a partir do período romântico, e é através dele que Murakami enlaça seus ‘caros leitores’.

Como visto até aqui, o diálogo estabelecido entre os dois tipos específicos de atividades, corrida e escrita, ganha, ora ou outra, proporções bastante variadas, indo ao encontro de assuntos de outra ordem que não aquela da temática central desenvolvida, tais como: a saúde, o tabagismo e a própria motivação. Essa plethora de temas e o tom de conselho deixam transparecer, durante a leitura, uma leve modulação/dicção que nos remete à autoajuda; nesse sentido, é emblemático o título do prefácio: “Sofrer é opcional”³⁹. A estratégia adotada por Haruki Murakami para empreender a escrita de *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2008 [2010]), que, nesse caso, em especial, rompe as expectativas do meio editorial que legisla sobre padrões rígidos para publicações, coloca em evidência um escritor de vanguarda que se destaca no cenário literário mundial exatamente por inovar e surpreender.

O quarto capítulo é marcado pelo deslocamento do narrador, de Kauai, Havaí, para Tóquio. O motivo do deslocamento se dá por questões profissionais. Nesta última cidade, Murakami cumpriu uma atribulada agenda de compromissos: entrevistas, reuniões para aprovar a capa de um livro, reiniciar e tradução de outro. As corridas diárias também continuaram, com um cenário diferente dos anteriores, é verdade (Jingu Gaien, jardins externos do santuário Meiji, um percurso que passa pelo estádio Jingu, dentre outros). Como consta da obra, havia uma justificativa para todo esse empenho, o desejo de participar da Maratona de Nova York. Como podemos observar, o romancista e o maratonista se entrecruzam em praticamente todos os capítulos. Murakami não tarda em justificar cruzamento tão íntimo, já anunciado no título que introduz o capítulo: “A maior parte do que sei sobre escrever, aprendi correndo todos os dias. São lições práticas, físicas” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 72).

A linguagem clara do texto se dá, em especial, pela seleção de um vocabulário extremamente simples e pelos períodos curtos, o que torna o texto fluido e acessível, característica indispensável para conquistar o enorme número de leitores fiéis que acompanham o escritor maratonista não só no Japão, mas em todos os demais países onde suas obras são constantemente publicadas. Escrever com tal desenvoltura, porém, não é uma tarefa nada fácil. Pelo contrário! Murakami chega a levantar, ainda no quarto capítulo, três qualidades que, segundo ele, são desejáveis na vida de um romancista: talento, concentração e perseverança.

O talento, mais que uma qualidade, um pré-requisito, apresenta um pequeno problema: na maioria dos casos, aquele que o detém apresenta dificuldade em controlar sua

quantidade e qualidade. Dotado de ‘vida própria’, vem à tona quando lhe convém. Por mais que possa parecer contraditória, essa não é uma qualidade tão acentuada na maioria dos romancistas. A concentração, por sua vez, é descrita como o meio para se conseguir o melhor desempenho durante o processo de escrita. Sem concentração, não há foco. Sem foco, o escritor não chega a lugar algum.

Eu geralmente paro para escrever de três a quatro horas todas as manhãs. Sento em minha mesa e me concentro totalmente no que estou escrevendo. Não olho para mais nada. Mesmo um romancista muito talentoso e com a cabeça fervilhando de novas ideias provavelmente não consegue escrever uma linha se, por exemplo, estiver sofrendo com uma cárie. A dor bloqueia a concentração. Isso é o que quero dizer quando afirmo que sem concentração você não realiza coisa alguma. (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 69).

A última das qualidades necessárias para o trabalho de um romancista é a perseverança. Sem ela, tornam-se intransponíveis as muitas adversidades enfrentadas no ingresso e na manutenção da carreira. “Felizmente, essas duas disciplinas – concentração e perseverança – são diferentes do talento, uma vez que podem ser adquiridas e aperfeiçoadas por meio de treinamento” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 70).

O modo como as três qualidades são apresentadas diz muito sobre a interface romancista/maratonista defendida pelo autor. Se pararmos para pensar, o sucesso de ambas as atividades depende, em maior ou menor grau, do bom diálogo estabelecido por esse trinômio. O caminho delineado para a constituição de um romancista, ao que tudo indica, busca dessacralizar a figura clássica do gênio romântico, do autor de

mente inatingível, colocando-o na posição de um indivíduo comum. Dessa forma, o ato de escrever do romancista estaria mais atrelado à concentração e à perseverança do que necessariamente ao talento, qualidade restrita a poucos.

Em boa parte das páginas que compõem os capítulos cinco e seis, Murakami se dedica a extensos relatos sobre suas experiências de corredor em momentos de treinamento ou de participação em alguma maratona. Isso não quer dizer, porém, que reflexões sobre sua atividade como romancista deixem de ocorrer. Pelo contrário, tais reflexões ocorrem, com menor frequência, é verdade, mas quando surgem no texto são bastante incisivas e representativas no que se refere à atividade de escrita artística, por assim dizer.

Ao discorrer sobre um dia de treinamento, por exemplo, chega a afirmar: “Quando estava correndo, alguns outros pensamentos sobre escrever romances me ocorreram” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 85). A nosso ver, esse é um ponto importante do texto, uma vez que, novamente, atravessam-se as duas atividades: a física e a intelectual. Na experiência de escrita de Haruki Murakami, o romancista depende do corredor na mesma proporção em que o corredor depende do romancista. Este, como mostra o fragmento anterior, se beneficia dos momentos de diálogo interior do corredor para extrair possíveis ideias para a escrita. O corredor, por outro lado, se beneficia das ideias do romancista para se entreter durante a intensa atividade física. Dessa forma, romancista e corredor, no caso de Murakami, são faces de mesma moeda, elementos indissociáveis. Tal relação ganha ainda mais consistência com base na declaração a seguir:

Basicamente eu concordo com a opinião de que escrever romances seja um estilo de vida pouco saudável. Quando paramos para escrever um romance, quando usamos a escrita para criar uma história, queiramos ou não, um tipo de toxina que jaz nas profundezas de toda a humanidade sobe à superfície. Todo escritor precisa ficar cara a cara com essa toxina e, consciente do perigo envolvido, descobrir um jeito de lidar com ela, pois de outro modo nenhuma atividade criativa no sentido real pode ter lugar. (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 85).

O termo ‘toxina’, utilizado metaforicamente pelo autor, faz referência aos conflitos humanos mais variados (amor, ódio, dúvida, indecisão, dentre tantos outros), temas que compõem boa parte dos romances, por meio da caracterização de personagens ou criação de situações variadas no interior das tramas. Esses conflitos, como sugere a citação, devem ser encarados pelo romancista durante o momento da produção, pois sem eles seria muito difícil desenvolver qualquer atividade criativa. Saber lidar com um tipo de toxina, que se encontra no recôndito humano, deve ser uma das maiores dificuldades enfrentadas por aqueles que se lançam à criação profissional de romances.

Como pode ser observado, o tom metalinguístico perpassa todo o texto. Em vários momentos, durante a leitura, nos deparamos com a figura do escritor que, ao escrever/correr, discute pontos importantes sobre o processo de escrita. Certamente, essa seja a característica responsável por despertar, no leitor, a ligeira sensação de estar diante de um texto que se dedica, dentre outras coisas, a orientar àqueles que pretendem seguir o mesmo caminho do autor.

No capítulo oito, somos expostos aos relatos referentes à tão esperada maratona de Nova York – evento anunciado desde o início do livro que, como nas narrativas ficcionais, parece marcar o clímax do relato –, ocorrida em 2005. Após um longo período de treinos e o susto de um pequeno problema no joelho, poucos dias antes, Murakami conclui a maratona. O resultado, porém, não foi o esperado. Apesar do gosto amargo – anticlímax – deixado pelo evento, o autor continuou correndo outras maratonas.

Os relatos continuam, à sua maneira memorialística, e o último capítulo descreve, com riqueza de detalhes, a experiência de Murakami como triatleta. A nova experiência exigiu ainda mais do autor que apresentava dificuldades com o nado. As dificuldades eram tantas que precisou de auxílio especializado. Em uma de suas reflexões sobre a nova modalidade, destacou: “Ensinar alguém a escrever romances é difícil (pelo menos, *eu* não conseguiria), mas ensinar a nadar é tão difícil quanto” (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 134, grifo do autor). Tal declaração demonstra quão complexo é o nado, na perspectiva do autor, assim como a escrita literária, claro.

A permanente busca por limites a superar revela um Murakami inquieto, em movimento e deslocamento constantes, sempre disposto a enfrentar uma maratona e envolver-se numa nova publicação. Seu maior prazer é ultrapassar os obstáculos que a vida possa oferecer: seja concluindo uma maratona, uma competição de triatlo ou enfrentando o desafio de aprender a nadar melhor. Paralelamente, no campo da escrita, não é diferente. Suas obras trazem uma linguagem e uma estrutura que destoam do padrão esperado. Talvez este seja o ponto forte de suas produções e conseqüentemente o segredo de todo o seu sucesso com os leitores. Em *Do que eu falo quando*

eu falo de corrida (2008 [2010]), com uma carreira de ficcionista já consolidada, Murakami cria e investe num estilo até então pouco comum nos seus escritos: o relato em primeira pessoa, o tom memorialista, além da temática a relacionar o atleta e o escritor, em uma simbiose ousada e ao mesmo tempo instigante, na qual a voz e a experiência do próprio autor ganham o primeiro plano. Talvez, sabendo das consequências desse estilo pouco usual e prevendo os possíveis julgamentos que por ventura viesse a receber, o autor opte por justificar seu estilo, defendendo-se ao final da obra:

Quando surge a questão sobre em que medida um romancista deve se ater ao romance, e em que medida deve revelar sua verdadeira voz, cada um tem seu próprio parâmetro, é impossível generalizar. Mas, para mim, havia a esperança de que escrever este livro me permitiria descobrir meu próprio parâmetro pessoal. Não estou muito confiante de ter feito um grande trabalho nessa área. Mesmo assim, quando terminei, fiquei com a sensação de que tirara um peso dos ombros. (Acho que talvez tenha sido exatamente o momento apropriado de escrever este livro, quando o fiz). (MURAKAMI, 2008 [2010], p. 148).

Podemos inferir, partindo da análise do fragmento anterior, que o Murakami de *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2008 [2010]) busca legitimar, por meio de sua produção, um estilo de escrita autoral, irreverente e inovador. Em um dos relatos sobre o seu processo de descoberta da escrita ficcional, ele afirma que, em busca de um estilo original para o seu primeiro romance, resolveu, no trabalho de escrita, substituir o japonês pelo inglês. Com a escrita finalizada, traduziu o texto

para o japonês e descobriu uma maneira outra de escrever em sua própria língua. (MURAKAMI 2015 [2017]). Como afirma o próprio autor, “Cada um tem seu próprio parâmetro pessoal” e o momento atual talvez tenha sido o melhor momento para lutar pela própria liberdade criadora.

Referências

BASTAZIN, Vera. José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, vol. 02, nº 02, pp. 01-14, jul./dez, 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4881>>; Acesso em 22 jan. 2018.

BUTLER, Judith (2017). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

MURAKAMI, Haruki. *Romancista como vocação*. Trad. Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015 [2017].

MURAKAMI, Haruki. *Ouçã a canção do vento/ Pinball 1973*. Trad. Rita Kohl. Rio de Janeiro: Alfaguara, 1978 [2016].

MURAKAMI, Haruki. *Do que eu falo quando eu falo de corrida*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008 [2010].

RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill Press, 2003.

SILVA, Álvaro Costa e. Murakami mescla autoajuda e anedotas em livro de método raro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 jun. 2017. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1890525-murakami-mescla-autoajuda-e-anedotas-em-livro-de-metodo-raro.shtml>>; Acesso em 02 jan. 2020.

SARAMAGO, José. [20 de julho, 1997]. Espanha: *La Provincia*: Diariode Las Palmas. Entrevista concedida a Mariano de Santa Ana. Disponível em: <<http://www.laprovincia.es/>>; Acesso em 22 jan. 2020.



Vestígios distópicos de Haruki Murakami em três volumes: trilhando passos para (não) leigos

Eduardo Dias da Silva

Éderson Luís Silveira

Murakami é um dos autores japoneses contemporâneos mais lidos na atualidade, ultrapassando os limites fronteiriços de seu país, tendo suas publicações conquistado robusto reconhecimento ao misturar elementos da cultura japonesa com elementos da cultura ocidental, de forma harmoniosa, alcançando, assim, leitores ao redor do mundo, de acordo com

Maciel (2017) e Hilário (2013). Sua obra já foi traduzida para mais de 50 idiomas. Ele nasceu em 1949, filho de um sacerdote budista. Foi inúmeras vezes cotado para o equivalente ao Nobel no campo da Literatura e sua obra é marcada pelo realismo mágico, o que traz uma representação do Japão inusitada e única munida de um estilo inconfundível.

Seu encontro com a literatura se deu desde cedo, pois os pais o incentivaram à leitura em abundância. Em 1968, iniciou os estudos em Teoria Teatral na Universidade de Waseda, de Tóquio, onde conheceu Yoko, com quem se casou em 1971, depois de concluir a graduação. Trabalhou numa loja de discos e, por ser admirador da música ocidental, manteve um bar em Tóquio, o Jaz-bar Peter Cat, de 1974 a 1982. No exterior chegou a trabalhar como docente convidado nos Estados Unidos e traduziu para o japonês romances de John Irving, Fitzgerald e Truman Capote.

Pode ser mencionado que, ainda segundo Maciel (2017), na trilogia de *1Q84*, pode ser vislumbrada uma das mais ambiciosas obras de Murakami, endossada de um enredo complexo e discussões explícitas e implícitas de questões atuais. Destarte, há o interesse em conjugar alguns passos para o entendimento satisfatório da trilogia de *1Q84* devido à repercussão de sua obra em nível internacional, pois

[...] com um repertório bastante variado de obras, traduzido para os mais diversos idiomas, Murakami consegue cativar fãs de diferentes culturas, nacionalidades e religiões. No Brasil, tivemos acesso principalmente aos seus romances, mas o autor também publicou uma série de contos, ensaios e também traduziu para o japonês obras da literatura mundial. (MACIEL, 2017, p. 02).

Como já mencionado *1Q84* é um livro do escritor japonês Haruki Murakami, publicado originalmente em três volumes, entre 2009 e 2010. No volume 1, Aomame e Tengo, duas personagens, duas histórias paralelas que acontecem entre abril e junho de 1984. Aomame é uma mulher perto dos 30 anos de idade, professora de artes marciais e, secretamente, uma assassina. Tengo, um professor, também na casa dos 30 anos, que aspira a ser escritor. Assim, ele consegue uma oportunidade que muda a sua vida completamente. No segundo volume, as duas histórias em paralelo cruzam-se numa história cheia de mistério e eventos surreais.

De um lado, Aomame, assassina profissional, suspeita estar num mundo paralelo: 1Q84. De outro, Tengo, o aspirante a escritor, envolve-se num projeto de reescrever um livro, com o misterioso nome *A Crisálida de Ar*, escrito pela estranha jovem adolescente Fukaei. A certo ponto percebe-se que Tengo e Aomame conheceram-se durante a infância, tendo vivido um momento que marcaria ambos para toda a vida. Cresce uma vontade de se reencontrarem, no entanto, nenhum deles sabe do outro há vinte anos. No volume 3, o enredo concentra-se no eventual encontro de Aomame e Tengo.

Sobre a existência do fantástico na narrativa pode ser situada a presença de elementos como duas luas no céu, criaturas que saem da boca de uma cabra morta, crisálida de ar sendo criada por criaturas inusitadas, culto religioso com elementos sexuais que visa a satisfação do Povo Pequeno (que tem acesso ao nosso mundo através de cadáveres). No segundo volume o maravilhoso não fica em primeiro plano, pois o enfoque se dá na introspecção dos personagens num detalhamento ímpar do estado emocional e dos objetos que têm aparição no desenrolar da história. Isso no percurso de

duração do amor dos protagonistas que perdurou mesmo durante o distanciamento de ambos.

Os personagens e enredos das obras deste autor foram elaborados a partir de uma intersecção com a vida dele, já que se pode exemplificar com personagens como Kaka Tamura – do livro *Kafka à beira-mar* - e Tengo – da obra *1Q84* – cuja ambição de aproveitar as benesses da vida mundana é interdita por serem empurrados para além dessa forma de vida como o próprio Murakami, que concomitante ao período em que no Japão se apregoa a necessidade de focar nos estudos durante a juventude ele, no entanto, ingressa no mercado de trabalho e se casa com Yoko. Também pode ser mencionado que a paixão pela música e certa queda para aptidão escrita também permeiam alguns personagens de seus escritos.

Há inúmeras formas de ceder às tentações classificatórias da obra que permitem interpretações díspares dos livros da trilogia mencionada: se o enfoque se der na existência de um universo paralelo repleto de elementos fantásticos, dir-se-á que se trata de uma ficção científica, por exemplo, por causa do universo alternativo. Se o enfoque se der na existência da dupla de protagonistas, pode-se afirmar que se trata de um romance ou uma história amorosa. Mas não para por aí: há também inúmeros mistérios a serem resolvidos, pessoas caçadas e vítimas de assassinato, o que possibilita perceber que também podem ser visto como *thrillers* ou livros de suspense. Focaremos outro tipo de classificação que não esgota as obras em si, mas permite vislumbrar escolhas e especificidades: pode ser considerada uma distopia.

Desse modo, antes de prosseguir, vale situar os conceitos de ‘utopia’ e de ‘distopia’ a fim de enquadrar no segundo a trilogia supracitada. Segundo Hilário (2013),

Fromm (2009 [1961]) e Jacoby (2007; 2001), as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas. Sua confiança no futuro é o fundamento normativo que lhe garante eficácia ideológica. “As distopias, por sua vez, buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (JACOBY, 2007, p. 40). O objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro. Elas não possuem um fundamento normativo, mas detêm um horizonte ético-político que lhes permite produzir efeitos de análise sobre a sociedade.

As distopias ou as utopias negativas

expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval (FROMM, 2009 [1961], p. 269).

Logo,

acrescente-se a isso que a distopia não é o contrário da utopia, não se configurando enquanto antiutopia. Pois ela não é avessa a todo e qualquer tipo de utopia, como se esta fosse essencialmente perigosa e necessariamente descartável.

Conforme esclarece Hilário (2013, p. 206).

Ainda de acordo esses autores, a narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. As distopias continuam sendo utopias, no sentido que Jacoby (2001, p. 141) lhe deu, isto é,

não apenas como a visão de uma sociedade futura, mas como uma capacidade analítica ou mesmo uma disposição reflexiva para usar conceitos com a finalidade de visualizar criticamente a realidade e suas possibilidades.

Sendo assim,

[...] ler Murakami, portanto, implica compreender que o desconhecido é tão importante quanto o conhecido, no que diz respeito ao ser humano e aos mistérios que o envolvem. Ao romper com os paradigmas tradicionais da literatura japonesa e construir uma estética inovadora marcada pela indeterminação, Murakami cria histórias e personagens que nos instigam a ver a realidade de forma bastante peculiar. (LOPES ALMEIDA, 2018, p. 147).

Dessa forma, é possível afirmar que a distopia, como subgênero da ficção científica, apresenta-se como um importante instrumento de reflexão social dado seu caráter multidisciplinar e irrestrito, como exemplificado por Araújo (2018). Ainda coadunando com essa autora,

seus elementos estruturais nos permitem fazer uma análise narrativa por diferentes vieses possibilitando um estudo amplo e multifocal mesmo quando se pretende enfatizar temáticas específicas (ARAÚJO, 2018, p. 181).

A história tem um ritmo lento e o desenrolar dos fatos narrados não se dá com agilidade, visto que há um clima de mistério envolvente e a concentração de detalhes. Isso é importante para situar a leitura a ser encontrada por aqueles que buscarem se aventurar por ela. Há muitas repetições que nem

por isso tornam a leitura enfadonha, porque se segue a regra cunhada pelo poeta pantaneiro Manoel de Barros “repetir, repetir até ficar diferente” – embora ambos não tenham relação direta biograficamente -, pois há um elemento a mais que impulsiona a juntar peças e fragmentos, intercalando-os com informações outras que vão emergindo na trama. A repetição torna os personagens principais familiares a quem lê, pois permite perceber como agem em determinadas situações a partir de situações do passado, presente e cotidiano de ambos. Isso para criar uma atmosfera de identificação e afeiçoamento. Tengo, por exemplo, tem uma lembrança de quando era um bebê com menos de dois anos numa ocasião em que se recorda da presença de sua mãe e de um estranho: essa cena é relembrada muitas e muitas vezes. As repetições não surtem o efeito de enfasiar, mas são situadas em momentos que vão se somando uns aos outros na aura misteriosa que envolve a narrativa através do esboço de informações incompletas que vão se sucedendo como informações relacionadas à profissão de Aomame, ao passado dela, ao seu destino, à relação dos protagonistas entre si. A cada momento, descobre-se que a repetição é que faz ficar diferente.

Há duas histórias diferentes sendo narradas que se entrelaçam: a de Aomame e a de Tengo. Aomame tem 29 anos, é instrutora de arte marcial e atua de forma domiciliar e em uma academia da capital japonesa. Também é massagista e vaidosa: cuida de seu corpo ao máximo, é apresentada como uma mulher bonita, mas de um rosto que pode ser facilmente esquecido por quem a vê. O início da trilogia se dá com ela saltando de um táxi em meio a um engarrafamento para cumprir um trabalho secreto que só ela pode fazer: o de assassina. Ao descer uma escada de emergência percebe que está em outro mundo: observa que um policial está usando um tipo de arma

diferente da habitual, que os jornais exibem manchetes diferentes das que havia lido no mesmo período e que há uma segunda lua no céu, por exemplo. É ela que chama o mundo de 1Q84 (considerando-se que o ‘Q’, em japonês, tem pronúncia análoga a do número nove, isso não se dá por acaso). Antes de prosseguir, é necessário situar a principal característica que permite associar esta obra com 1984, de George Orwell:

Haruki Murakami em seu romance, procurando pensar como ele é capaz de inaugurar também uma nova experiência do tempo na qual a distopia não mais se encontra no futuro distante, mas sim no passado (ou no presente) dos seus leitores. O ano de 1984 que em George Orwell virou símbolo do terror que estava à espreita de seus leitores e leitoras, agora – em 2009 – é retomado por Murakami como um passado distópico, como um outro lugar no qual o terrível mundo de 1Q84 tem lugar. Funda-se assim uma distopia espacializada que é, ao mesmo tempo, uma distopia do passado. (FRANCISCO, 2015, p. 147).

Vale ressaltar que também é narrada a história de Tengo, que tem a mesma idade de Aomane, e o desejo de fazer com que seu primeiro livro tenha sucesso de vendas. Um livro que no decorrer da história é classificado como muito ruim. Intitulado de *A crisálida de ar*, escrito por uma adolescente de 17 anos, chega até ele e um agente literário sugere que seja reescrito por Tengo. A ideia é modificar o livro em questão e, caso vencesse um prêmio literário, dividir com a autora da versão ruim. Após a reescrita, vence o prêmio, o que desencadeia vários problemas que o protagonista tem que enfrentar.

Assim como a obra de George Orwell, a trilogia se situa no ano de 1984. Tengo, assim como Aomame, passa a reparar que alguns acontecimentos do livro reescrito passam a se desdobrar na vida real e se vê envolvido com uma seita misteriosa. Aos poucos, alternadamente, os dois universos se entrelaçam e convergem entre si. Vale destacar que o nome Aomame significa ‘ervilha verde’, que é um alimento que a protagonista detesta. Enquanto ela é professora de artes marciais e atua como assassina de aluguel, ele é professor de matemática e aspirante a escritor. Ela mata homens que cometeram violência doméstica - sua primeira vítima é o cônjuge de uma mulher que foi por ele espancada num clube. O taxista chega a advertir Aomame de que a escada de emergência pode levá-la a um lugar onde ‘as coisas não são o que aparentam ser’, o que permite que associemos o enredo com a principal narrativa de Lewis Carroll.

O mundo de outra dimensão que contém, como informado anteriormente, criaturas minúsculas, monstros e líderes de seitas religiosas se passa, não por acaso, em 1984. Assim, a metáfora da profundidade dos abismos permeia a narrativa e não é à toa, já que, aos 3 anos de idade, Murakami foi resgatado de um túnel. Isso faz com que as criaturas que têm aparição na trilogia estejam associadas ao mundo subterrâneo a partir de seres como o Líder, amante da obra *Os Irmãos Karamazov*, que é um tirano. Há ainda um monstro que, ao mesmo tempo em que assume uma natureza demoníaca, também é capaz de sensibilizar-se com um concerto de violino.

Dessa forma, a ambiguidade dos personagens que povoam o *hall* secundário da trama narrada não é por acaso: no abismo está o mistério e o obscuro e é preciso adentrar nos detalhes que povoam os escritos do autor para imergir no

enredo. A distopia pode então ser uma chave de leitura para pensar formas de recepção dos textos não para ilustrar uma visão redutora e bitolada, mas para fomentar um lançar de luzes na interpretação do que se está lendo. Murakami é, então, um autor para muitos de um detalhamento e de um estilo característicos que constituem a necessidade de se pensar que vislumbrar universos paralelos pode ser uma experiência que serve também para ler o universo no qual estamos situados fora da ficção, a partir de semelhanças e concatenações que não reduzem a literatura ao campo de representação do real, mas que pode resultar num exercício de torná-la um farol para iluminar leituras sobre aquilo que somos e fomos nos tornando enquanto partícipes da (des)humanidade.

Considerações (quase) finais

Ao fim desses passos, não se buscou chegar a uma receita líquida e certa, mas mostrar alguns caminhos que podem ser percorridos na leitura e no entendimento da trilogia *1Q84*, de Haruki Murakami para (não) leigos. Desse modo, não houve e não há a pretensão maniqueísta de ditar certos ou errados nas possíveis leituras sugeridas pelas várias interpretações da trilogia supracitadas; o que se salientou foram dicas e estradas já pavimentadas que podem servir de guia para uma (nova) abertura e um (novo) gosto pela literatura japonesa contemporânea. Pois, como já relatado pela personagem Riobaldo em *Grandes Sertões* (1986), posto que estas são, a princípio, apenas reflexões provisórias já que, como já dizia Guimarães Rosa, “eu quase não sei de nada. Mas desconfio de muita coisa” (ROSA, 1986, p. 8). Ainda segundo esse autor, “vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (ROSA, 1986, p. 363), ou nas palavras de Murakami (2012),

[...] quando se faz algo incomum, as cenas cotidianas se tornam... Digamos que se tornam ligeiramente diferentes do normal. Isso já aconteceu comigo. Mas não se deixe enganar pelas aparências. A realidade é sempre única (MURAKAMI, 2012, p. 14).

Referências

- ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em *Umbra* (1977) e *Asilo nas torres* (1979). *Afluente*, v. 3, n. 7, p. 172-183, jan./abr. 2018.
- FRANCISCO, Rafael da Cunha Duarte. Temporalização e espacialização nas distopias de Haruki Murakami e George Orwell em 1Q84/1984. *Aletria*, v. 25, n. 3, p. 147-160, 2015.
- FROMM, Erich. Posfácio. In: ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1961].
- HARUKI, Murakami. *1Q84*. Volume 1. Trad. de Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- HARUKI, Murakami. *1Q84*. Volume 2. Trad. de Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- HARUKI, Murakami. *1Q84*. Volume 3. Trad. de Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anu. Lit.*, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Trad. de Clóvis Marquês. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LOPES DE ALMEIDA, Isis. A literatura curvando-se sobre si mesma em 1Q84 de Haruki Murakami. *Caderno de Pós-Graduação em Letras*, v. 18 n. 1, jan/abr. 2018.

MACIEL, Aline Terumi Boruma. Descendo as escadas para 1Q84: uma análise do universo fantástico de Haruki Murakami. In: *Scripta Alumni* - Uniandrade, n. 17, 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: José Olympio, 1986.



Os homens de Murakami: eternos solitários?

Márcia Hitomi Namekata

Introdução

Em *Homens sem Mulheres*, coletânea de contos de 2014, percebemos alguns temas que consagraram mundialmente a escrita de Haruki Murakami: a solidão do homem moderno, a busca pelo ‘eu’, o onírico e o fantástico, em narrativas que perfazem as características estruturais do gênero ‘conto’, inclusive no seu impacto sobre o leitor: algumas delas, “fechadas dentro de si mesmas”, transcendem a estrutura e provocam uma sensação de ‘beco sem saída’. Característica da literatura

japonesa que por muitas vezes causa um certo desconforto ao leitor ocidental – a falta de um desfecho em que o conflito se resolve –, as histórias de *Homens sem Mulheres* expõem, com sutileza, sentimentos vivenciados por homens e mulheres que muitas vezes não se esclarecem, deixando lacunas que não serão preenchidas pela narrativa da vida.

Como acontece em muitas obras do autor, o conteúdo dos contos trata dos desencontros – muito mais do que encontros – entre homens e mulheres. A tentativa dos homens de compreender as mulheres é o fio condutor que perpassa as sete narrativas da coletânea. É interessante notar que, na maioria dos enredos, a mulher assume um papel mais ativo que o homem; a este cabe uma atitude de maior passividade. Podemos a isso relacionar o fato de as personagens masculinas de Murakami serem marcadas pela solidão: pode-se dizer que se trata do tema comum aos sete contos. Mas podemos dizer que em *Homens sem Mulheres*, obra de uma fase mais ‘madura’ do autor, os homens já não parecem mais tão passivos como os de histórias anteriores: no mínimo, eles buscam uma explicação para o distanciamento entre as mulheres com as quais se relacionam.

Os contos

Drive my Car

O protagonista do conto é um ator, de nome Kafuku, que contrata os serviços de uma motorista durante um período em que fica impedido de dirigir. Ambos são de poucas palavras mas, aos poucos, vai se delineando uma proximidade entre eles, em especial a partir do momento em que Kafuku vem a descobrir que a idade de Misaki, a motorista,

correspondia à idade que teria sua filha caso estivesse viva (ela falecera três dias após o nascimento). Kafuku é também atormentado pela morte prematura da esposa, vitimada por um câncer. Apesar da relação satisfatória que ambos tinham, após a morte do bebê a esposa passou a dormir com outros homens, atitude que Kafuku gostaria de ter compreendido, mas que ficou no reino do não-dito com o seu falecimento.

À medida em que Kafuku e Misaki vão se tornando mais próximos, ele lhe revela as motivações que o levaram a travar uma amizade com o último amante de sua esposa, associando-as às suas vivências como ator.

Yesterday

Kitaru é um jovem de Tokyo que está tentando se preparar para ingressar em uma universidade; no entanto, seus interesses passam longe do vestibular. O maior deles é a cultura da região de Kansai, que o levou ao extremo de aprender o dialeto de Osaka e a utilizá-lo sem sotaque, fato que leva as pessoas a considerarem-no excêntrico. O narrador, Tanimura, é seu amigo, e se vê em uma situação delicada quando Kitaru lhe propõe relacionar-se com sua namorada, Erika Kuriya, de quem se afastara, apesar de gostar muito, para poder se concentrar em seus estudos. Tanimura e Erika marcam um encontro e conversam sobre Kitaru, e depois disso Tanimura aconselha o amigo a seguir seu coração. Em seguida Kitaru desaparece sem dar explicações; ao final, anos mais tarde, Tanimura e Erika se reencontram em um evento e ela fala sobre os rumos que sua vida e a de Kitaru tomaram.

Órgão Independente

Conta a trajetória de um cirurgião plástico, Dr. Tokai, *bon vivant*, bem-sucedido e que fazia sucesso com as mulheres. Solteiro convicto, Tokai relaciona-se com várias mulheres ao mesmo tempo, até que se apaixona por uma de suas pacientes. A partir disso, passa a questionar a sua existência, num processo que o leva à autodestruição.

Sherazade

Habara é um homem que vive uma situação, aparentemente, de confinamento: vive em uma casa, isolado, e recebe periodicamente a visita de uma mulher – de quem não sabe o nome, mas que chama de Sherazade, por ser uma contadora de histórias – que cuida do necessário para sua sobrevivência: faz compras para ele, entrega em sua casa, e depois disso os dois mantêm relações sexuais, ao fim das quais ela sempre lhe conta uma história. São as narrativas que servem de elo entre ambos, e cria-se a tensão a partir do sentimento de angústia que assola Habara ao temer que Sherazade possa não mais voltar, cortando o único vínculo que ele mantém com o mundo exterior.

Kino

Kino, o protagonista do conto, é um homem de 39 anos, que vê sua vida mudar abruptamente com a traição da esposa: de representante de vendas de uma empresa resolve administrar, sozinho, um bar. Seu cotidiano transcorre normalmente por um tempo, até que fatos estranhos começam a se suceder e ele é alertado por um cliente assíduo, mas miste-

rioso, de que deveria abandonar imediatamente o bar e seguir para paradeiros desconhecidos. E, com isso, Kíno mergulha em uma condição extrema de isolamento, que o leva a uma jornada ao âmago do seu ‘eu’.

Samsa Apaixonado

Gregor Samsa acorda em um quarto onde há apenas uma cama. Sem saber onde se encontra, levanta-se e tenta se mover, mas o simples ato de caminhar lhe parece extremamente difícil, causa-lhe muita dor. A partir disso, vai descobrindo os movimentos do próprio corpo, suas necessidades fisiológicas, ao mesmo tempo em que vai tentando satisfazê-las. Depois percebe que está nu, e vai se vestir. Nisso, a campainha toca e uma mulher corcunda entra, dizendo ter recebido o recado de que naquela casa havia uma fechadura quebrada e que ela deveria repará-la. Gregor lhe faz diversas perguntas, revelando-se ignorante até mesmo em relação às mais simples palavras. Até que tem uma ereção – involuntária – que causa a indignação da mulher. A partir disso, ele diz que gostaria que a mulher retornasse para conversarem com calma. Ela vai embora, levando a fechadura quebrada e prometendo voltar, e sai pelas ruas de Praga, ocupadas pelo exército.

Homens sem Mulheres

Narrativa que dá título à coletânea, traz as reflexões de um ‘eu’ que é surpreendido com um telefonema no meio da madrugada, comunicando que sua antiga amante cometera suicídio. Quem dá a notícia é o próprio marido da falecida, que é chamada de Eme. A partir do fato, o ‘eu’ passa a fazer divagações sobre o relacionamento de ambos, permeado de

desencontros e marcado pelo medo da perda, que ao final se concretiza com a morte de Eme, justificando o título do conto.

A solidão em Homens Sem Mulheres e a busca pelo ‘eu’

(...) É uma situação que eu preciso resolver com a minha própria força. Será difícil, mas conseguirei superá-la de alguma forma. Afinal, não estou sozinho nessa ilha deserta”, Habara pensou. “*Eu sou a ilha deserta.*” Para começar, ele já estava acostumado a ficar sozinho. Seus nervos não se deixavam vencer tão facilmente mesmo quando estava completamente só. O que perturbava o coração de Habara era o fato de que, se ficasse completamente isolado, não poderia mais conversar com Sherazade na cama. Ou melhor, não poderia ouvir a continuação de suas histórias. (MURAKAMI, 2015, p. 127).

No bar sem nenhum freguês, Kino ouviu músicas que queria ouvir e leu livros que queria ler até enjoar. Aceitou o isolamento, o silêncio e a solidão de forma bem natural, como a terra seca aceita a chuva (...). (MURAKAMI, 2015, p. 161).

Através dos trechos acima apresentados, tem-se a impressão de que os protagonistas de Murakami aceitam a condição solitária sem maiores conflitos. Trata-se dos protagonistas das narrativas *Sherazade* (Habara) e *Kino* (Kino): o primeiro vive em uma casa de onde, presume-se, não pode sair (embora nenhum motivo seja colocado ao longo do enredo). O segundo, recém-separado da esposa, deixa o emprego e abre um bar na residência que lhe é oferecida por uma tia.

Parece-nos que essas personagens aceitam a solidão como que numa atitude de conformismo, embora as personagens solitárias do autor, em muitas obras, busquem uma solução para os problemas que em algum momento atormentam suas vidas – como é o caso do protagonista Tsukuru Tazaki, de *O Incolor Tsukuru Tazaki e Seus Anos de Peregrinação* (2013), e também de Toru Watanabe, de *Norwegian Wood* (1987), que passa por um período de isolamento com o intuito de se refazer da morte da namorada Naoko.

De modo geral, considerando-se as obras do autor ao longo de sua carreira, poderíamos falar em solidão ‘não-emocional’ – em alusão às chamadas *hard-boiled narratives*, caracterizadas pela falta do elemento emocional no comportamento das personagens (que, na maior parte dos casos, estão centradas no ‘eu’) e que tiveram influência sobre o estilo de Murakami. Na maioria de suas obras acompanhamos as personagens em suas jornadas solitárias: elas parecem ‘confortáveis’ em suas rotinas, em seus afazeres cotidianos e, ainda que pareçam ter encontrado a solução para os seus conflitos, muitas vezes isso não resulta em grandes transformações em suas vidas.

Tudo isso acaba por acarretar numa superficialidade do sujeito. O protagonista murakamiano em muito lembra os heróis dos contos de fadas: trata-se de personagens unilaterais, planas, que se afastam de seu local de origem para viverem uma série de peripécias sem qualquer tipo de questionamento, culminando em um objetivo que acarrete uma mudança positiva em suas vidas; segundo Von Franz,

(...) Nos contos de fada o herói não é um ser humano normal e não tem reações humanas: ele não teme o dragão com que se defronta; ele não foge quando a serpente lhe dirige a palavra; ele não se inquieta quando a princesa aparece à noite ao lado de sua cama e o tortura ou perturba. Ele é inteligente ou um boboca – uma pessoa tola, estúpida. Ele é corajoso, mentalmente ágil ou esperto, ou algo parecido, e isso tudo de modo muito esquemático. (...) Ele não tem absolutamente psicologia nenhuma, por assim dizer, mas é uma figura esquemática (...). (FRANZ, 2003, p. 12-13).

No entanto, em grande parte de suas obras, Murakami opta por criar uma situação de reviravolta aos seus protagonistas: se, num primeiro momento, encontram-se em um estado de alienação que faz com que percam o contato com o real, segue-se a essa aparente passividade uma busca de um sentido para suas vidas – como num processo de autoconhecimento, de individuação, configurando um percurso do herói de uma situação de carência para plenitude. Percebemos, dentro dessas narrativas, um processo de busca, o que nos permite pensar na ideia da ‘jornada do herói’, sobre a qual discorre Joseph Campbell em sua obra *O Herói de Mil Faces*, de que a aventura do herói costuma seguir o padrão de um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida (1989, p. 40), como no caso dos heróis míticos, que são movidos pelos sentimentos.

Esse processo de amadurecimento do protagonista reflete o que Jung chamou de processo de individuação: “(...) ver as pessoas e a si mesmo conforme a realidade, não de acordo com todos os arquétipos que o indivíduo projeta e são

projetados nele.”²⁴⁰. Campbell simplifica a questão colocando que a individuação ocorre quando o ser humano é capaz de se despertar para o amor (não no sentido de ‘lascívia’) através da imperfeição do ser humano.

Em *Homens sem Mulheres*, no entanto, percebemos uma situação diversa: embora o início das narrativas seja marcado por um protagonista que vive uma situação de vazio existencial (da mesma forma como nos são apresentados seus protagonistas em geral), o que se segue é a construção de uma personagem mais ‘humanizada’, marcada pela dor, pela angústia e pela dúvida. Como Kafuku, de *Drive my Car*, um ator que tenta encontrar uma explicação para o fato de ter sido traído por sua esposa, já falecida:

Por que ela dormia com outros homens mesmo assim? Ele deveria ter tomado coragem e perguntado quando ela ainda era viva, costumava pensar. Na verdade, chegara perto de fazer essa pergunta alguns meses antes de ela falecer. Afinal, o que você buscava neles? O que faltava em mim? Mas ele não conseguira expressar essa dúvida em palavras diante da esposa que lutava contra a morte e sofria com uma dor terrível. E ela desaparecera do mundo em que Kafuku vivia, sem dar nenhuma explicação. Perguntas por fazer e respostas não dadas.(...) Naturalmente, era doloroso para Kafuku imaginar sua esposa nos braços de outro. Não queria, mas não conseguia deixar de imaginar. A imaginação o dilacerava lentamente, sem piedade, como uma faca afiada.(...) Contudo, mais doloroso que imaginar a cena era fingir levar uma vida normal para que sua esposa não desconfiasse que ele sabia do seu segredo. Era como se ele precisasse manter sem-

pre um sorriso tranquilo, mesmo que um sangue invisível escorresse de seu coração dilacerado. (...). (MURAKAMI, 2015, p. 20-21).

Em *Órgão Independente* temos Tokai, um cirurgião plástico que se envolve com várias mulheres como uma forma de entretenimento, pelo simples prazer de ter a companhia de mulheres interessantes, sem se envolver emocionalmente com as mesmas:

Tokai tinha cinquenta e dois anos, e nunca foi casado. Não teve sequer a experiência de morar com uma mulher. Vivia sozinho em um apartamento de dois dormitórios no sexto andar de um elegante prédio em Azabu. Podemos dizer que era um solteiro convicto.(...)

Por alguma razão, desde novo, Tokai nunca desejou se casar e construir um lar. Tinha a clara convicção de que não servia para a vida de casado. Por isso procurava evitar mulheres que buscavam uma relação visando o casamento, por mais atraentes que elas fossem. Assim, as mulheres que ele escolhia para se envolver se restringiam àquelas que já eram casadas ou que tinham outro namorado “mais sério”.(...)

Para Tokai, o próprio momento de dividir a mesa, tomar uma taça de vinho, de aproveitar a conversa com as namoradas, já representava um enorme prazer. O sexo não passava de uma “diversão adicional”, uma extensão desse momento, e não era o objetivo final.(...). (MURAKAMI, 2015, p. 86-88).

Certo dia, no entanto, Tokai, “como uma raposa es-
perta que por descuido cai em uma armadilha” (p. 95), apaix-
ona-se perdidamente por uma de suas namoradas – natu-
ralmente, uma mulher casada –, e se vê, pela primeira vez,
em uma condição de não conseguir mais discernir (em suas
próprias palavras) o que era necessário para o seu coração e o
que ia além. Tokai desvela seus sentimentos de forma bastante
aberta, como quando revela a seu amigo narrador que está
apaixonado:

- (...) se apaixonar é doloroso. Doloroso demais.
O meu coração parece não suportar essa dor, e
por isso estou me esforçando para não me apaix-
onar por ela. (MURAKAMI, 2015, p. 96).

E começa a fazer questionamentos acerca da própria
vida que levava até então:

- (...) Deve ser muito duro começar a vida do
nada. Nesse aspecto, acho que tive mais sorte
do que outras pessoas. Mas passar a ter uma
profunda dúvida sobre o próprio valor depois
de certa idade, quando se adquiriu certo estilo
de vida e posição social, é duro em outro senti-
do. Parece que a vida que vivi até agora não tem
nenhum significado, é algo sem valor. Se fosse
jovem, ainda haveria possibilidade de mudar e
poderia ter esperança. Mas nessa idade, o passa-
do recai em mim com grande peso. Não é fácil
recomeçar. (MURAKAMI, 2015, p. 103-104).

Nesses dois exemplos, somos colocados diante de
duas personagens angustiadas, que não conseguem encontrar
a solução para os conflitos que as atormentam; e essa angústia
aparece também nas outras narrativas da coletânea. Em *Órgão*

Independente e *Kino* a situação é levada às últimas consequências: o médico do primeiro conto entra em um processo de questionamento acerca de si mesmo, buscando uma autocompreensão, ao mesmo tempo em que se deixar consumir pelo amor não correspondido. Percebe-se uma tentativa de busca do si-mesmo, que o leva a se fechar dentro de si e terminar em um beco sem saída: Tokai simplesmente para de comer e morre de anorexia – em outras palavras, ‘morre de amor’. E, na segunda narrativa, Kino, depois de ser traído pela esposa e abandonar o lar, isola-se em um bar que abre na residência oferecida por uma tia; ali, fatos sobrenaturais começam a acontecer. Ele é, então, aconselhado por um estranho frequentador do bar a abandonar o local e seguir para parapeiros desconhecidos: Kino deveria mudar constantemente de lugar e avisar sobre o local onde estaria através de cartões postais que deveria enviar, sem conteúdo e sem remetente, apenas com o destinatário (no caso, a casa de sua tia). Ao final, acaba por se isolar completamente – no pequeno quarto de um hotel e também dentro de si mesmo:

(...) O mundo era um vasto mar sem sinalizadores, e Kino era um pequeno barco sem carta náutica nem âncora. (...) À medida que o tempo passava, parecia que seu corpo perdia gradualmente o peso, e a pele ficava transparente. (MURAKAMI, 2015, p. 188).

(...) Em um pequeno quarto escuro no profundo interior de Kino, a mão quente de alguém foi estendida e tentou pousar sobre a dele. Com os olhos fortemente cerrados, Kino sentiu o calor dessa mão e sua espessura macia. Era algo de que ele se esquecera havia muito tempo. Era algo que fora afastado dele havia muito tempo.

Sim, estou magoado. Muito, profundamente, Kino disse a si mesmo. E chorou. Nesse quarto escuro e silencioso. (MURAKAMI, 2015, p. 194).

A única narrativa em que se vislumbra um final mais alentador é *Samsa Apaixonado*. Percebe-se aí a intertextualidade com *A Metamorfose*, de Franz Kafka; mas, no conto de Murakami, a narrativa sofre um movimento contrário: Gregor Samsa é a figura metamorfoseada que surge no início da narrativa, que precisa passar por todo um processo de descoberta de si mesmo e também do outro (representado por uma figura feminina, uma mulher que surge em sua casa para trocar uma fechadura quebrada). Esse desenvolvimento gera no protagonista um sentimento de satisfação diante das novas descobertas:

Enquanto pensava nela e se lembrava de sua imagem, seu coração foi se aquecendo levemente. E a alegria por não ser peixe nem girassol foi aumentando aos poucos. Andar sobre as pernas, vestir-se e comer usando garfo e faca realmente dão trabalho. Ele precisava aprender coisas demais neste mundo. Mas se ele fosse peixe ou girassol, e não gente, provavelmente não sentiria esse calor curioso no coração. Ele teve essa impressão. (...) Este mundo aguardava seu aprendizado. (MURAKAMI, 2015, p. 221).

Murakami e os mundos paralelos

Uma característica recorrente dos enredos de Murakami é o emprego de imagens que apresentam uma conexão com o psicológico: poços profundos, túneis, bibliotecas, labirintos e corredores escuros surgem nas obras

do autor como elementos que estabelecem uma conexão entre ‘este mundo’ e o ‘outro mundo’, do ambiente urbano a um imensurável abismo cósmico. Segundo Richard Powers⁴¹, as histórias do autor (re)traçam uma trilha de volta ao local onde ele as encontrou: os psiquiatras chamariam-no de ‘inconsciente’, ele o chama de ‘*basement*’ – um local escuro, frio e quieto, um ‘porão da alma’. Ele diz que tal local pode ser perigoso para a mente humana, e é de lá que ele tira suas histórias e as traz para a superfície, para o mundo real.

No caso dos heróis dos romances de Murakami, o confronto com essas imagens irá levá-los a um confronto com o ‘outro mundo’ (‘o lado de lá’), configurando a oposição ‘este mundo’ X ‘mundo paralelo’. A temática recorrente de Murakami acerca dos mundos paralelos consiste em uma das razões pelas quais a abordagem psicológica é largamente utilizada em diversos estudos sobre o autor, desde trabalhos acadêmicos (a monografia de Carl Strecher, que consta das referências bibliográficas deste trabalho) até um diálogo travado entre o autor e Hayao Kawai. Segundo Strecher, a principal justificativa para o fato é a tensão entre o metafísico e o psicológico em sua obra.

Em *Homens sem Mulheres*, vemos que em alguns contos o emprego de imagens é um recurso utilizado para se retratar tal oposição. Em *Sherazade*, logo no início, já se vislumbra a existência de dois mundos: o real e o das histórias narradas pela personagem que dá título à narrativa:

Habara não sabia se as histórias eram verdadeiras, se era tudo invenção ou se era uma mistura das duas coisas. Era impossível fazer essa distinção. Parecia que nelas a realidade e a suposição, a observação e o sonho, convergiam. Por isso

Habara não se importava se eram ou não verídicas, apenas ouvia absorto, com atenção, a narrativa dela. Ainda que fosse verdade, mentira ou um complexo emaranhado dos dois, essa diferença teria algum significado agora? (MURAKAMI, 2015, p. 123-124).

Se nos romances ao longo da carreira de Murakami a presença dos dois mundos é praticamente obrigatória, na presente coletânea isso ocorre em uma escala bem mais reduzida. Além da já citada há outra que também surge, no mesmo conto, quando Sherazade diz a Habara que na vida passada fora uma lampreia:

- No primário, quando vi uma lampreia pela primeira vez em um aquário e li a explicação de como ela vivia, percebi na hora: na minha vida passada fui esse ser aí – disse Sherazade. – Percebi isso porque tinha uma lembrança nítida de me aderir à pedra no fundo do lago, de balançar na vertical disfarçada de planta aquática e observar as trutas gordas que passavam lá no alto. (...)

- Você consegue visualizar essa cena?

- Muito nitidamente – disse Sherazade. – A luz que havia nesse momento, a sensação da correnteza. Consigo me lembrar até das coisas em que eu pensava nessa hora. Às vezes consigo entrar na cena, também. (MURAKAMI, 2015, p. 129-130).

Pode-se dizer que, em referência à lampreia que vive no fundo do lago, presenciemos dois mundos: o da superfície e o aquático. Este último remete ao inconsciente, uma vez que as profundezas aquáticas consistem em uma de suas representações. Ainda,

(...) Para muitos povos, o lago tem sido símbolo da terra dos mortos, da vida que desaparece na substância fluida e na escuridão de outro mundo. A contida e reflectora presença de um lago tem evocado muitas ideias míticas. (...) À beira da água e observando à superfície, fazemos uma pausa e damos forma ao sonho, à reflexão, à imaginação e à ilusão; mas também a outros mundos abaixo e para lá de nós próprios, fazendo com que, simbolicamente, o lago seja a entrada, para o bem e para o mal, das dimensões inconscientes da psique. (MARTIN, 2012, p. 44).

Ao viver presa a uma pedra no fundo de um lago, Sherazade ainda está vivendo uma existência inconsciente que, de algum modo, sofre uma liberação através do ato de contar histórias. A ideia do ‘contador de histórias’ remete ao fascínio da narrativa oral, que acompanha o homem desde os seus primórdios, e à própria narrativa da vida. Isso nos remete ao texto de Walter Benjamin, *O Narrador – Observações Acerca da Obra de Nicolau Leskov*, quando diz que

(...) o narrador é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte. (...) Um conselho, fiado no tecido da existência viva, é sabedoria. A arte de narrar aproxima-se do seu fim por extinguir-se o lado épico da verdade, a sabedoria. Trata-se de processo que vem de longe. (...). (BENJAMIN, 1975, p. 65).

Benjamin prossegue colocando que a experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se na experiência daqueles que ouvem a história.

A imagem do contador de histórias é bastante frequente nas obras de Murakami. É possível perceber isso em seus primeiros romances, como em *Pinball, 1973*:

Eu tinha um prazer doentio em ouvir histórias de lugares desconhecidos.

Houve um tempo, já faz uns dez anos, em que eu agarrava qualquer pessoa que encontrasse por perto para perguntar sobre sua terra natal ou a cidade em que tinha crescido. Todo mundo parecia ter boa vontade e entusiasmo para falar sobre esses lugares – pelo jeito, esse tipo de gente, que quer ouvir as histórias dos outros, estava em falta nessa época. Acontecia até de pessoas que eu não conhecia terem ouvido boatos sobre mim e virem me procurar só para contar suas histórias. (MURAKAMI, 2016, p. 133).

No processo narrativo, temos dois agentes: o narrador (ou escritor), e o ouvinte (ou leitor). É algo que nos remete ao ser humano em suas origens, pensando-se na questão da tradição oral: não só o ser humano nos tempos primordiais mas nós mesmos, quando ouvimos as primeiras histórias, aquelas que constituem o nosso primeiro acervo narrativo. Benjamin, em seu texto ‘Conto e Cura’, abre-o com a imagem da mãe que conta histórias ao filho doente, fazendo também uma analogia com o relato (anamnese) que o paciente faz ao médico e que pode ser o início de um processo terapêutico:

(...) Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração. Se imaginamos que a dor é uma barra-

gem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que se encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. (...). (BENJAMIN, 1997, p. 269).

A obra *Haruki Murakami Goes to Meet Hayao Kawai* (2016-2017) traz em seu conteúdo um diálogo de duas noites entre Murakami e o introdutor da Psicologia Analítica no Japão, Hayao Kawai. Dentre vários assuntos – religião, comprometimento, individualismo, casamento – os dois discorrem acerca do ato de contar histórias. Sobre isso, Rubin destaca um trecho da conversa:

Se não exatamente como um terapeuta, o narrador proporciona uma voz carinhosamente divertida e confortante, e um ouvido compassivo. “Ouvir várias histórias de outras pessoas é muito curativo para mim”, disse Murakami ao psicólogo Hayao Kawai. “Sim, sim”, respondeu Kawai, “é o que fazemos, nós curamos e somos curados”. O tom “terapêutico” das primeiras obras de Murakami sem dúvida contaram para parte de seu imediato sucesso. Narradas por um rapaz compassivo de 29 anos explicando como sobreviveu aos seus 20 anos, os primeiros romances oferecem uma espécie de guia para leitores sobre como embarcar nessa década assustadora, entre deixar a estabilidade da faculdade ou universidade e encontrar um caminho para a vida que seja adequado às suas necessidades individuais. (RUBIN, 2012, p. 6) ⁴².

No caso de *Sherazade* percebemos, através das observações de Habara, a eficiência desse processo na relação que se desvela entre ambos:

De qualquer forma, Sherazade sabia contar histórias de um jeito cativante. Qualquer tipo de acontecimento se tornava especial quando era contado por ela. O modo de falar, as pausas, o desenvolvimento do enredo, tudo era perfeito. Ela aguçava a curiosidade e mantinha o suspense com frieza, fazendo o ouvinte pensar, prever os acontecimentos, e no final fornecia com precisão o que ele esperava. Através da sua admirável técnica, ela fazia o ouvinte se esquecer da realidade ao redor, mesmo que momentaneamente. Como se limpasse o quadro-negro com um pano umedecido, apagava por completo os persistentes fragmentos de qualquer memória desagradável que o ouvinte queria esquecer, bem como as preocupações. “Isso já é suficiente”, Habara pensava. Ou melhor, era isso que ele desejava mais do que tudo nesse momento. (MURAKAMI, 2015, p. 124).

Diante de uma vida de clausura e destituída de expectativas, as histórias de Sherazade consistem não só em um alento para Habara, mas também um meio de conexão ao mundo. No entanto, no clímax da narrativa, percebe-se que o processo de cura acaba centrando-se na narradora: quando Sherazade narra a Habara um episódio de sua vida, ela pede a ele para fazerem amor mais uma vez:

E os dois fizeram amor mais uma vez. O corpo de Sherazade estava muito diferente de antes. Estava macio e profundamente úmido. A pele

tinha mais brilho e elasticidade. “Ela está se lembrando de forma vívida e real de quando estava na casa do colega de classe”, Habara supôs. “Ou melhor, ela voltou no tempo *de verdade*, e passou a ter dezessete anos novamente. Como se voltasse à vida passada. Sherazade era capaz de fazer *isso*. O poder da sua arte de contar histórias tinha efeito sobre ela mesma. Assim como um excelente hipnotizador consegue aplicar sua técnica em si próprio através de um espelho. (MURAKAMI, 2015, p. 147).

Sherazade ficou tão absorta no ato que ela deixou de lado os procedimentos que costumava adotar após a relação sexual. E, após esse momento, Habara fica em dúvida se ela voltará novamente; tem-se a impressão de que um pressentimento o assombra: de que ela não retornará à sua casa e que ele perderá o contato com suas histórias e com todas as mulheres, deixando-o em um sentimento de desolação.

Tempo e inconsciente em Homens sem Mulheres

Um elemento de fundamental importância quando discorremos acerca dos mundos paralelos em Murakami é o ‘tempo’. No mundo metafísico do autor, segundo Strecher (2014, p. 25), não existe ‘passado’ nem ‘presente’, apenas um presente sem fim que se autorreplica.

De modo geral, nos romances do autor o tempo transcorre de uma maneira não-linear, como que num sonho. Acreditamos que podemos relacionar a isso um ponto discutido entre Murakami e Hayao Kawai (2016-2017, p. 60): de que o equilíbrio é um elemento extremamente importante em um romance, mais do que consistência, integridade e ordem. Strecher enfatiza essa ideia quando coloca que

É precisamente essa forma de linearidade, esse progresso de avanço no tempo, que é tão frequentemente perturbado na ficção de Murakami. Ao invés disso, o que vemos é o aparente *desaparecimento* do tempo, como no ‘outro mundo’, onde ele não pode existir em sua forma regulada e dividida. (...). (STRECHER, 1998, p. 42)⁴³.

Na literatura de Murakami, a ideia de mito não se restringe à questão estrutural da narrativa mas, sim, ao ‘outro mundo’. Não se trata apenas de uma quebra na cronologia dos eventos cotidianos; diz respeito à vivência, por parte das personagens, de uma outra dimensão temporal: aquela ligada ao inconsciente que, por sua vez, é ‘atemporal’: não existe passado ou presente no mundo metafísico de Murakami.

Apesar da linearidade temporal em algumas narrativas de *Homens sem Mulheres*, percebemos que essa linearidade se rompe quando o mundo feminino se entrelaça com o masculino, em especial porque em parte dos enredos a mulher está ausente: o que temos acerca delas são lembranças e observações feitas a partir do ponto de vista masculino.

Outro recurso do qual Murakami lança mão para discorrer sobre os mundos paralelos é a recorrência a elementos fantásticos e sobrenaturais em sua obra, de maneira a conferir a elas um caráter universal: “Quando escrevo, eu não faço distinção entre o natural e o sobrenatural. Tudo parece real. Esse é o meu mundo”⁴⁴.

Talvez o conto em que esses elementos fantásticos aparecem com maior força seja *Kino*. O homem misterioso que se torna freguês de seu bar é um primeiro indício: seu nome é Kamita que, segundo ele próprio, “se escreve em dois ideó-

gramas. Deus e arrozal. Mas não se lê Kanda” (MURAKAMI, 2015, p. 166). E, ao longo do enredo, fatos estranhos acontecem ao protagonista: ele se envolve sexualmente com uma estranha cliente do bar, que vivia uma relação conturbada e violenta com seu parceiro; depois disso, uma gata cinzenta que adotara em seu bar – e que se afeiçoara a ele – desaparece; e, finalmente, cobras começam a invadir o bar. Kamita, então, alerta Kino a deixar o estabelecimento, embora não exponha claramente o motivo:

- Eu gostava muito deste lugar. Conseguia ler meu livro em silêncio e gostava das músicas que tocava. Estava muito feliz que um bar assim tivesse sido inaugurado aqui. Mas infelizmente parece que muitas coisas ficaram *desgastadas*.(...)

- Você precisa fechar este bar por um tempo e ir para longe. No momento é a única coisa que você pode fazer. Se conhecer um bom monge budista, poderá lhe pedir que leia o sutra e cole talismãs à volta da casa. Mas nos dias de hoje não é tão fácil encontrar um monge assim. Por isso é melhor você sair daqui antes do próximo período de chuvas(...). (MURAKAMI, 2015, p. 183-184).

Atentando-se ao nome ‘Kamita’, seu primeiro ideograma é ‘divindade’, fato que, em conjunção com a trama, remete ao universo sobrenatural. Segundo ele, a tia de Kino havia lhe pedido para que cuidasse do sobrinho; mas ele lamentava por não ter correspondido às expectativas dela, uma vez que a situação chegara àquele ponto.

A gata também consiste em outro elemento que podemos relacionar a questões do universo simbólico que re-

metem ao inconsciente. Apesar de terem uma simbologia ambivalente nas mais diversas culturas, acreditamos que em Murakami os gatos apresentem uma aceção positiva, dado o grande apreço que o autor tem por gatos (que é fato conhecido entre seus leitores):

Mas a pessoa que tem a sorte de ser chamada pelo gato interior, que vagueia na sua psique, pode descobrir que esse gato tem a capacidade de conduzir à lareira central do seu Lar Original. Os gatos podem mediar a nossa reunião com o solo instintivo inato do qual muitos de nós fomos desenraizados. (...). (MARTIN, 2012, p. 302).

Temos ainda as cobras que, pelo contexto da narrativa, sugerem uma aceção mais negativa do animal:

Facilmente mitificada como a imagem da aniquilação – aterradora, hipnótica, auto-suficiente e com a velocidade de um relâmpago – a cobra é, ainda assim, tanto um emblema da imortalidade como é da morte, porque o tempo se desenrola pela eternidade que, mais uma vez, dá à luz o próprio tempo. (...). (MARTIN, 2012, p. 198).

Kino, conforme já colocado anteriormente, segue as instruções de Kamita e se distancia do local, culminando num isolamento e, conseqüentemente, num completo vazio, que o leva a um encontro consigo mesmo, mas sem o vislumbre de uma possibilidade de solução para seus conflitos. Embora no trecho final da narrativa haja referência a uma mão quente e macia que tenta pousar sobre a mão de Kino, assim como à imagem positiva do salgueiro que ficava no quintal em frente ao bar (e que o próprio Kino entendia que estava ligada a Kamita, no sentido de protegê-lo⁴⁵), o final do conto nos fornece

uma imagem contrária: “Enquanto isso, a chuva continuava caindo sem parar, fazendo o mundo inteiro submergir em um calafrio” (MURAKAMI, 2015, p. 194).

Considerações finais

Então me ocorreu que, apesar de sermos companheiras de viagem maravilhosas, no fundo, não passávamos de duas massas solitárias de metal em suas próprias órbitas separadas. À distância, parecem belas estrelas cadentes, mas, na realidade, não passam de prisões, em que cada uma de nós está trancada, sozinha, indo a lugar nenhum. Quando as órbitas desses dois satélites se cruzam, acidentalmente, podemos estar juntas. Talvez, até mesmo, abrir nossos corações uma à outra. Mas só por um breve momento. No instante seguinte, estaremos na solidão absoluta. Até nos queimarmos completamente e nos tornarmos nada. (MURAKAMI, 2001, p. 132).

Destacamos o trecho acima para tentar concluir esta leitura acerca da coletânea de Murakami. Trata-se da conclusão a que chega a jovem Sumire, da obra *Minha Querida Sputnik* (2001), que se apaixona por Miu, sua chefe e amiga. Percebe-se, assim, que a solidão é um tema recorrente na obra do autor, e vai, ao longo de sua carreira, sendo abordada sob diferentes pontos de vista.

Nas sete narrativas de *Homens sem Mulheres*, o vazio, a tentativa de compreensão do eu, o medo da perda e a morte são elementos que atormentam o universo masculino. E percebemos imagens comuns a narrativas diferentes, como a da corda que, em sua acepção mais simples, consiste em uma tentativa do homem de tentar manter-se unido à mulher:

- Um dos grandes problemas é que, quanto mais a conheço, mais me apaixono. Saio com ela há um ano e meio, e estou bem mais envolvido agora do que no início do nosso namoro. Hoje sinto que algo une fortemente os nossos corações. Quando o coração dela se move, o meu é puxado junto. Como dois botes presos por uma corda. Mesmo querendo cortá-la, não encontro em lugar nenhum uma faca que possa fazer isso. Nunca me senti assim antes. Isso me deixa angustiado. Afinal, quem serei eu se esse sentimento ficar mais profundo? (MURAKAMI, 2015, p. 105).

(Tokai para o narrador, em *Órgão Independente*).

Nessa noite, Habara foi para a cama cedo e pensou em *Sherazade*. Talvez ela nunca mais volte aqui. Essa possibilidade o preocupava. Não era algo impossível de acontecer. Entre Sherazade e ele não havia nenhum tipo de acordo pessoal. Era uma relação proporcionada por acaso por alguém, e que poderia ser cortada a qualquer hora só pelo capricho desse alguém. Eles estavam ligados por uma corda fina e frágil, por assim dizer. Provavelmente um dia, ou melhor, *com certeza um dia* essa relação iria chegar ao fim. A corda seria cortada. Mais cedo ou mais tarde, essa era a única diferença. E, uma vez que Sherazade partisse, Habara já não poderia mais ouvir suas histórias. O fluxo seria interrompido, e as várias narrativas fantásticas, desconhecidas, ainda não contadas, desapareceriam. (MURAKAMI, 2015, p. 152-153).

(conclusão de Habara sobre as vindas periódicas de Sherazade, em *Sherazade*).

No entanto, para algumas personagens mais jovens – como o narrador de *Yesterday* –, a solidão pode ser um elemento necessário para o amadurecimento do indivíduo:

Mas, recordando a época em que eu tinha vinte anos, só me lembro do quanto eu era sozinho e solitário. Não tinha namorada para aquecer o meu corpo e o meu coração, nem amigos em quem pudesse confiar. Não sabia o que fazer no dia a dia e não tinha nenhuma perspectiva de futuro. Quase sempre estava confinado profundamente dentro de mim mesmo. Às vezes não falava com quase ninguém por uma semana. Essa fase durou cerca de um ano. Foi um longo ano. Não sei bem se foi uma fase de inverno rigoroso que acabou formando um importante anel de crescimento dentro de mim. (MURAKAMI, 2015, p. 83).

Apesar de uma tentativa de se delinear algum aspecto positivo da solidão, a tônica da coletânea recai sobre a angústia gerada por esse sentimento, retratando-o como algo semelhante a um ‘beco sem saída’. Considerando-se o trecho anteriormente apresentado, da obra *Minha Querida Sputnik*, em *Homens sem Mulheres* o masculino e o feminino encontram-se em órbitas separadas; talvez seja possível dizer que, na maior parte dos casos, a situação da mulher se resolve: seja através de seu desaparecimento (*Órgão Independente*), do divórcio (*Kino*) ou da morte (*Drive my Car*, *Homens sem Mulheres*). Em *Sherazade*, conforme já foi mencionado, a mulher é quem passa por um processo de cura através da própria narrativa que conta. A única exceção é Erika Kuriya, personagem feminina de *Yesterday* que é deixada pelo namorado e, anos mais tarde, permanece sozinha, assim como o rapaz:

- Será que não há alguma possibilidade de vocês se reencontrarem em algum lugar e ficarem juntos novamente?

Ela riu, baixou os olhos e balançou de leve a cabeça. Eu não sabia o que esse gesto significava. Não há essa possibilidade, talvez significasse isso. Ou talvez: não adianta pensar nisso. (MURAKAMI, 2015, p. 81).

Estabelecendo uma relação das histórias que compõem a coletânea ao ritmo da própria vida, finalizamos com duas proposições feitas por Murakami em seus ensaios *Do Que Eu Falo Quando Eu Falo de Corrida* (2010) e *Romancista Como Vocação* (2017), que podem nos levar a pensar que, para o autor, o ‘beco sem saída’, assim como o retorno ao nosso âmbito, é algo inevitável – e, por que não, desejável?

(...) continuo carregando a velha mala, muito provavelmente rumo a outro anticlímax. Rumo a uma maturidade taciturna, sem adornos – ou, para dizer mais modestamente, rumo a um gradual beco sem saída. (MURAKAMI, 2010, p. 128).

(...) Acho que o próximo passo será descer para o meu interior e explorá-lo mais a fundo, mais longe. Aí será a minha terra desconhecida, provavelmente a minha última fronteira.” (MURAKAMI, 2017, p. 166).

Referências

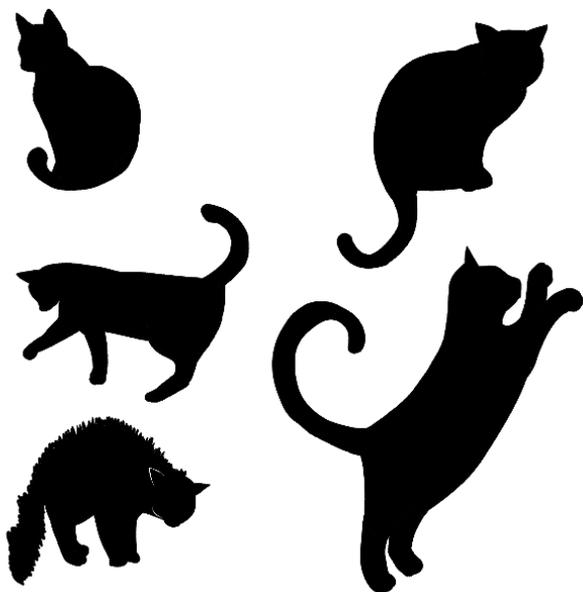
- BENJAMIN, Walter. Conto e Cura. In: *Rua de Mão Única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 269. (Obras Escolhidas, 2).
- BENJAMIN, Walter. O Narrador – Observações Acerca da Obra de Nicolau Lescov. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1975, p. 63-81.
- CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 1. ed. São Paulo: Pensamento, 1989.
- Haruki Murakami Goes to Meet Hayao Kawai*. Trad. Christopher Stephens. rad. Christopher Stephens. Switzerland: Daimon Verlag, 2016-2017, 2. ed.
- MARTIN, Kathleen (org.). *O Livro dos Símbolos – Reflexões Sobre Imagens Arquetípicas*. Alemanha: Taschen, 2012.
- MURAKAMI, Haruki. *Do Que Eu Falo Quando Eu Falo de Corrida*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- MURAKAMI, Haruki. *Homens sem Mulheres*. Trad. Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- MURAKAMI, Haruki. *Minha Querida Sputnik*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. *Romancista Como Vocaçãõ*. Trad. Eunice Suenaga. São Paulo: Alfaguara, 2017.
- PHELAN, S. Dark master of a dream world. The Age: Melbourne, February, 2005. Disponível em <http://www.theage.com.au/news/Books/Dark-master-of-a-dream-world/2005/02/03/1107409993322.html>.

RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2012.

STRECHER, Matthew Carl. *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. USA: University of Minnesota Press, 2014.

TANDON, S. The loneliness of Haruki Murakami. Cidade do Cabo: iafrica.com, March, 2006. Disponível em: <http://entertainment.iafrica.com/features/990664.htm>.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O Gato – Um Conto da Redenção Feminina*. São Paulo: Paulus, 2003, 2. ed. (Amor e Psique).



Os anos de peregrinação: em busca das cores da memória de Tsukuru Tazaki

Joy Nascimento Afonso

O presente ensaio tem como objetivo analisar, baseando-nos no enredo, o romance *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* (2014), do autor nipônico Haruki Murakami. A obra, publicada em japonês em 2013 sob o título de 『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』 (*shikisaiwo mottanai Tazaki Tsukuruto, kareno junreino toshi*), tem como enredo a narrativa do jovem Tazaki, que na adolescência faz parte de um grupo de cinco amigos, todos eles tendo nomes de cores – Azul, Vermelho, Preta e Branca.

Os cinco foram da mesma classe em um colégio público de ensino médio do subúrbio da cidade de Nagoia. Eram três meninos e duas meninas. Eles se tornaram amigos depois de participarem de uma atividade voluntária no verão do primeiro ano, e, mesmo ficando em classes diferentes nos outros anos, o grupo se manteve igualmente ligado. (MURAKAMI, 2014, p. 10).

Assim, embora todos os quatro tenham características físicas e psíquicas bem determinadas, descritas pelo narrador, somente “Tsukuru Tazaki não possuía nenhuma peculiaridade ou individualidade marcantes naquele grupo” (MURAKAMI, 2014, p. 16). Apesar disso, todos os cinco adolescentes se davam bem, e aproveitavam todo o tempo vago juntos, conversando e planejando o futuro. E até o ingresso na universidade, que todos planejavam cursar em Nagoia, perto da terra natal, menos Tazaki - que sonhava construir estações de trem em Tóquio, tudo parecia correr bem. Em um determinado momento, após o ingresso dos jovens na universidade, os quatro jovens que haviam ficado na cidade natal resolvem se reunir e pediram para que Tazaki se retirasse do grupo, sem nenhuma explicação. É essa dor de uma memória afetiva, e conseqüentemente quebra abrupta, que será o grande mote desse romance, em que a personagem principal busca entender suas memórias coletivas e, conseqüentemente, a si mesma.

O retorno ou a viagem de volta às memórias da juventude só são possíveis, e até necessárias, depois do encontro do protagonista com Sara Kimoto, uma linda jovem por quem Tazaki sente atração, que o faz olhar para a vida de outra perspectiva. Entretanto, após alguns poucos encontros com a jovem, ela propõe a ele que retorne ao seu passado, enfrente suas dores, para que assim possam caminhar juntos no presente.

Você precisa encarar de frente o passado, não como um menino inocente e frágil, mas como um profissional independente. Você precisa ver as coisas que precisa ver, e não as coisas que quer ver. Caso contrário, você vai viver o resto da vida carregando esse fardo. Por isso, me passe o nome de seus quatro amigos. Vou dar uma rápida pesquisada em onde eles estão e o que estão fazendo agora. (MURAKAMI, 2014, p. 100).

Podemos observar nesse excerto que Sara, mais lúcida que Tazaki, consegue perceber nele questões que, por mais que ele afirme já superadas, permeiam a sua mente e o impedem de prosseguir como um adulto. Na fala da personagem depreendemos ainda que a relação de Tazaki com as mulheres ou a dificuldade em se relacionar com elas é visível, tendo a necessidade de Sara se impor e colocar para ele soluções sobre a própria vida dele. Sobre a relação da personagem protagonista com as mulheres discutiremos posteriormente.

Para discutirmos essa obra, sob o viés da construção memorialística, baseamo-nos nas discussões propostas pelo sociólogo Maurice Halbwachs (1877 – 1945), em que o indivíduo recorda aquilo que por muitas vezes é construído em grupo, como os espaços sociais se nos referimos a bairros e cidades, porém reformulado por ele mesmo. Dessa forma, as memórias que o indivíduo possui a mescla de memórias coletivas, recriadas de forma pessoal.

Assim, não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que

seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (HALBWACHS, 2015, p. 170).

Sob esse aspecto a ideia de entender a construção do indivíduo por meio de um constructo social nos ajuda a entender a influência que a terra natal e as memórias da cidade e da juventude de Tazaki exercem sobre ele, sendo-lhe tão preciosas e necessárias. Mais do que as lembranças de uma adolescência com quatro amigos, que em muitos aspectos se completavam e nunca se separavam, são também as lembranças de um período em que Tazaki se sentia completo, vivo, e feliz. Como iremos perceber no decorrer da obra, a partir do momento que o protagonista resolve retomar sua história, na tentativa de entendê-la, ele também passa a ver que nem tudo o que estava guardado em sua memória era realmente da forma que ele pensava ser.

Entretanto, para ter acesso a um presente pleno, faz-se necessário olhar o passado, e para o protagonista do romance seria a única forma de ter um relacionamento sério com Sara; por isso ele decide encontrar os quatro amigos da adolescência e tirar a sua própria história a limpo.

Olhando a lista de quatro nomes na tela, ele sentiu uma onda de emoções conflitantes, e teve a sensação de que o tempo passado pairava à sua volta. O passado começava a se misturar silenciosamente ao tempo real, que corria aqui e agora. Como a fumaça, que penetra no quarto sorrateiramente através de uma pequena fresta da porta. Era uma fumaça inodora e incolor. (MURAKAMI, 2014, p. 103).

Para Tazaki, da mesma forma que seus amigos, o passado tinha uma cor que permeava sua vida, uma cor que todos percebiam, menos ele que impregnado dessa “fumaça” fundia-se em sua vida presente.

As cores de Tsukuru

Como o próprio título da obra sugere a questão das cores estará intimamente ligada às memórias de Tazaki, que inicia sua narração deixando claro que sempre foi rodeado de pessoas com sobrenomes que faziam referência a cores e ele não. Além disso, para o protagonista, cada um de seus amigos tinha qualidades específicas, em que deixando nítidas suas personalidades sugeridas pelas cores de seus nomes.

Além disso, fora Tsukuru Tazaki, os outros quatro tinham um pequeno ponto em comum, acidental: o sobrenome continha o nome de uma cor. O dos dois rapazes era Akamatsu – ou o “pinheiro vermelho” – e Ômi – “mar azul”. O das garotas Shirane – “raiz branca” – e Kurono – “campo preto”. Somente Tazaki não se encaixava nessa coincidência. Por isso, Tsukuru se sentiu um pouquinho excluído desde o início. Naturalmente, ter ou não ter o ideograma de cor

no nome não tem nada a ver com caráter. Isso ele sabia muito bem. [...] Como seria legal se eu também tivesse um sobrenome colorido, várias vezes Tsukuru pensou, sério. Assim, tudo seria perfeito. (MURAKAMI, 2014, p. 12).

Nesse excerto o narrador deixa clara a dependência do protagonista em relação ao resto do grupo; embora ele tenha sido aceito por eles, a perfeição só seria completa se ele tivesse um sobrenome com cor, de certa forma, assumindo a personalidade de um dos jovens. Essa dependência é reforçada quando os amigos rompem com ele, e Tsukuru se vê à beira da morte, acreditando que não valia mais a pena viver, pois as cores de sua vida haviam se esvaído.

O motivo que levou Tsukuru Tazaki a ser atraído de modo tão intenso pela morte estava claro. Ele foi informado certo dia pelos quatro amigos íntimos de longa data: nós não queremos mais nos encontrar nem falar com você. De modo categórico, sem margem para concessão, abruptamente. E ele não recebeu nenhuma explicação de por que estava recebendo uma intimação tão dura. Ele também não se atreveu a perguntar. (MURAKAMI, 2014, p. 08).

Embora um fato triste – o de ser retirado de um grupo de amigos sem nenhuma explicação – seja algo que transforme um indivíduo de forma profunda, percebemos que, mais do que tristeza ou até mesmo raiva que o levaria a questionar a atitude dos quatro, a postura de Tsukuru é de uma enorme passividade diante da decisão dos ex-amigos, por depender da amizade deles em outros níveis que não apenas o emocional. Havia a necessidade não de apenas de ser aceito, mas de se tornar ‘colorido’, se tornar um deles, sendo algo doentio, dependendo da perspectiva observada.

Sob nossa perspectiva a intenção do autor em descrever personagens que façam referências a cores primárias não é ao acaso. Ao contrário, em uma pesquisa rápida pelas redes de informação, ficamos sabendo que as cores primárias em muitas sociedades, como é o caso do Japão, são seis: vermelho, azul, preto, branco, amarelo e verde. Essa teoria, criada pelo fisiologista alemão Ewald Hering (1834 -1918), é conhecida como ‘processo oponente’, em que o sistema visual humano interpreta informação sobre cores pelo processamento de sinais de células cone e células bastão de uma forma antagonista. Hering propôs que a experiência da cor resulta da análise, pelo sistema nervoso, das cores em pares opostos, assim só conseguimos visualizar as cores de forma clara em oposição umas às outras. Trazendo essa perspectiva teórica para o romance é possível dizermos que as cores primárias visualizadas por Tsukuru só são vistas por ele, em suas diferenças, pois vistas em oposição uma a outra, por isso a qualidade de cada personagem – cor só é vista por ele também.

Para Tsukuru, para cada amigo com sobrenome de cor, também era reconhecido pelo protagonista uma personalidade específica. Como se a personalidade de cada um deles fosse uma marca de sua ‘cor’, sendo assim:

Vermelho era, de longe, o aluno mais brilhante. Não parecia estudar com especial afincamento, mas tirava as melhores notas em todas as matérias (MURAKAMI, 2014, p. 12).

Azul era atacante do time de rúgbi do colégio e tinha um físico impecável. No terceiro ano já era capitão do time. [...] Ouvia com atenção o que os outros diziam, e era bom em harmonizar o ambiente (Idem, p. 13).

Branca tinha um belo rosto, que lembrava o de uma boneca japonesa antiga; era alta e magra e tinha corpo de modelo. [...] Mas ela dava a impressão de não saber muito bem o que fazer com a própria beleza. (Ibidem, p. 14).

Quanto a Preta, ela não se destacava pela beleza, mas tinha uma fisionomia expressiva e charmosa. [...] Era bastante independente, tinha caráter forte, falava rápido e pensava quase na mesma velocidade da fala. (MURAKAMI, 2014, p. 15).

Somente Tsukuru Tazaki não possuía nenhuma peculiaridade ou individualidade marcantes naquele grupo. Suas notas eram pouco acima da média. (MURAKAMI, 2014, p. 16).

Nas citações acima nota-se a distinção feita por Tsukuru em relação a ‘Vermelho’, o mais inteligente, ‘Azul’, o mais forte, ‘Branca’, a mais bela, e ‘Preta’, a mais divertida e sincera. Apenas Tsukuru não tinha nada de tão interessante em sua personalidade, e era o aluno da média, o homem comum. De acordo com a descrição, resumida, de cada personagem podemos destacar a força e a inteligência relacionadas às figuras masculinas e a beleza e o caráter independentes relacionados às mulheres. O que nos leva a pensar que tudo o que Tsukuru desejará em sua própria personalidade existe em cada uma das personagens - cores primárias. Por isso que, sem o contato com as cores bases, as outras cores, ou sentimentos, não conseguem existir dentro da personagem principal, que em si não possui nenhuma cor, o que explica, também, sua profunda tristeza e quase morte ao se separar do convívio dos quatro personagens – cores primárias.

Dito isso, podemos afirmar que, diferentemente das personagens ‘coloridas’, Tsukuru tinha uma personalidade a

ser construída, uma identidade a ser feita, enquanto os outros já estavam prontos. Mas isso seria ruim? Dada a possibilidade de construir algo próprio e original, o narrador nos coloca diante de uma reflexão, em que ser você mesmo pode ser algo mais difícil e avassalador do que copiar a vida de um outro indivíduo. É o que vai acontecer com nosso protagonista ao se permitir ser transformado por si mesmo, ou por sua ausência de cores.

Olhando-se no espelho, ele não via mais aquele rosto rechonchudo de menino, até bem proporcionado, mas bastante medíocre e sem foco. Quem o mirava de volta era um homem jovem, de faces retas, como se tivessem sido aplainadas. Nos olhos havia uma luz nova. Era uma luz que ele mesmo desconhecia. Uma luz solitária e sem rumo, da qual era exigida que fosse autossuficiente em um espaço restrito. A barba engrossou de repente, e passou a ter de fazê-la toda manhã. Resolveu deixar o cabelo crescer mais. (MURAKAMI, 2014, p. 48).

Além dos quatro amigos, com sobrenomes que faziam referência a cores, outros personagens – cores, digamos assim, perpassam a vida do protagonista. Um ano após a exclusão do grupo, Tsukuru faz um novo amigo, seu nome: Fumiaki Haida, ou como Tazaki pensou “aqui também tem mais uma pessoa colorida” (MURAKAMI, 2014, p. 53), visto que o nome do rapaz literalmente queria dizer ‘campo cinzento’. De acordo com a sua ‘cor’, Haida era um rapaz muito discreto, “não era um rapaz bonito, que se destacasse de modo ostensivo” (Idem, p. 54). Sua ambição na vida, diferentemente de Tsukuru que pretendia construir estações, ‘*Mr. Gray*’ – como será chamado pelo protagonista, gostava de pensar.

Não sei. Ao contrário de você, não tem nada que eu queira fazer de forma determinada. De qualquer modo, quero pensar nas coisas o mais fundo possível. Quero continuar simplesmente pensando, de modo livre e puro. É isso. Mas, considerando melhor, pensar puramente talvez seja como construir um vácuo. (MURAKAMI, 2014, p. 53).

O nome de Haida, diferentemente das personagens - cores primárias ‘Vermelho’, ‘Azul’, ‘Preta e ‘Branca’, resulta da mistura de duas cores, preto e branco, que dá origem à cor cinza. Essa mescla do pensar profundamente e da beleza delicada poderia ser o reflexo do caráter de ‘Preta’ e de ‘Branca’, se pensarmos que a partir do contato com as personagens-cores primárias o protagonista conseguirá depreender outras personagens – cores em sua vida, colorindo e identificando a sua própria identidade.

Embora o nome de Haida faça alusão a uma cor sóbria e não vibrante, ressalta sua personalidade profunda ao se dedicar a filosofia e música erudita. Será ele que vai apresentar a Tsukuru a música tocada por Branca anos antes – *Le mal du pays*, de Franz Liszt. A canção tocada ao piano pelo músico russo Lazar Berman faz referência a uma coletânea de canções que exprimem profundas saudade e melancolia da terra natal, são os *Anos de Peregrinação*. A coleção clássica também faz parte do título do romance fazendo alusão aos anos de peregrinação do protagonista para o mais profundo de suas memórias. Assim, embora Haida não seja um personagem – cor primária, será ele que despertará em um primeiro momento o desejo em Tsukuru de ‘construir’, como o próprio nome da protagonista sugere, suas próprias cores e memórias.

As mulheres de Tsukuru

Na grande parte das obras de autores contemporâneos tem se tornado natural vermos mulheres fortes sendo representadas. Nos romances de Haruki Murakami, isso não tem sido diferente. O autor, conhecendo seu público leitor, tem tido a preocupação cada vez maior de trazer como personagens chave figuras femininas. Entretanto, sendo o autor e o narrador da obra vozes masculinas, notamos na construção das personagens femininas algumas características que podem ser observadas em vários romances do autor, que se destacam não apenas por serem recorrentes, mas também por reforçarem uma visão estereotipada da mulher.

Já nas primeiras páginas da obra temos a descrição das grandes figuras femininas que irão ‘perseguir’ a imaginação de Tsukuru Tazaki por muitos anos, visto que todas as mulheres que se aproximaram dele em outros momentos são comparadas a elas, física e intelectualmente. São elas Branca e Preta. Branca era tão bela que “dava a impressão de não saber muito bem o que fazer com a própria beleza” (MURAKAMI, 2014, p. 14), fazendo referência à beleza da própria Branca de Neve, personagem reconhecido dos contos de fadas, que é perseguida por conta de sua beleza extraordinária. O paralelo feito entre a beleza de Branca com a da Branca de Neve também é reforçado devido à fragilidade de personalidade das duas personagens que, perseguidas por sua beleza, são mortas por sua maior qualidade física. A personagem de Murakami, diferentemente da dos contos de fadas, não retorna à vida com o beijo do príncipe; ao contrário, devido a um trauma vivido na juventude, tendo sido abusada sexualmente e engravidado de seu estuprador, sem coragem de dizer quem seria o culpado pela violência, culpa Tsukuru fazendo com que todos os

amigos se afastassem dele. O resultado de sua dor torna-se palpável – ‘um espírito sombrio’, que rondava a moça, e em um determinado momento assassina Branca por esganadura. Não se descobre quem seria o verdadeiro assassino; o que se sabe é que ela sempre foi perseguida por ela mesma, ou por sua beleza.

Branca, sempre envolta em fragilidade psicológica e beleza romântica, representa outra característica recorrente em outras personagens do autor nipônico, a aversão em ter relações sexuais, uma espécie de frigidez doentia que, segundo a obra, atrai os homens. Uma espécie de troféu a ser conquistado. Não há uma explicação para a origem do problema, mas sempre o reforço de uma beleza frígida, inalcançável.

Não, não era isso também. Ela não tinha nenhuma inclinação para isso. Sem dúvida. Ela sempre teve uma forte repulsa por assuntos relacionados a sexo, desde nova; chegava até a ter medo. Não sei de onde surgiu essa aversão. Nós conversávamos de praticamente qualquer assunto de modo bastante franco, mas quase não falávamos de sexo. Eu era de falar abertamente sobre isso, mas Yuzu sempre mudava de assunto. (MURAKAMI, 2014, p. 264).

No excerto supracitado, Preta explica em detalhes para Tsukuru o porquê do afastamento dos quatro amigos. Após o estupro sofrido por Branca, cujo autor ela afirmara categoricamente ter sido Tazaki, todos decidiram romper com ele. Embora a narrativa da moça não fosse verdade, e toda essa situação a tivesse transformado em uma pessoa doente, quase a levando à morte por anorexia, a preocupação de Tsukuru era se Branca se sentia atraído por ele sexualmente a ponto

de inventar algo tão fantasioso, demonstrando a nossa visão de que a aversão ao sexo e a frigidez doentia de personagens femininas resultam em atração das personagens masculinas, algo muito recorrente nas obras de Murakami.

Não apenas a aversão ao sexo, mas distúrbios alimentares que ressaltam um ideal de beleza feminino – magro e doentio – são características de Branca, que pretendia parar de menstruar, para nunca mais engravidar, “provavelmente queria deixar de ser mulher. Se possível, queria tirar o útero” (MURAKAMI, 2014, p. 265). Sendo assim, mais do que não conseguir se relacionar fisicamente, devido à violência sofrida, e por causa disso ter desenvolvido distúrbios alimentares, Branca queria deixar de ser ela mesma, deixando de ser uma cor primária, uma cor necessária, para ser uma pessoa sem cor, apagando-se na vida.

Ela mudou. Muitas coisas se soltaram do coração dela, uma a uma, e o interesse pelo mundo externo diminuiu rapidamente. Perdeu completamente o interesse pela música (MURAKAMI, 2014, p. 266).

Yuzu já não era mais a Branca de Neve. Ou talvez estivesse cansada de ser a Branca de Neve. E eu também estava cansada de ser um dos sete anões. (MURAKAMI, 2014, p. 267).

O deixar de ser modelo para todos, de ser a mais bela e mais talentosa, representava para Branca redenção, deixando de ser o troféu desejado por tantos homens. Isso, entretanto, só aconteceria se ela apagasse a si mesma.

Preta, por outro lado, embora não tão bela quanto a amiga, tinha um corpo que chamava a atenção de Tsukuru, pela corpulência física, além de ser inteligente, “tinha um sen-

so de humor franco e peculiar” (Idem, p. 15-16). Quando ambos se reencontram ela tinha uma família com marido e filhos e vivia na Finlândia, à beira de um lago, produzindo cerâmica. A personagem representa a mulher forte, porém não tão atraente aos olhos dos demais homens. Por ser uma mulher decidida, conta em detalhes tudo o que o grupo passou após a violência sofrida por Yuzu, revela que foi apaixonada por Tsukuru e lhe pede que pare de chamá-la pelo antigo apelido, pois fazia referência a tudo o que ela e a amiga tiveram que passar.

Tenho um pedido a fazer – disse Preta- Não me chame mais de Preta. Me chame de Eri. Nem chame a Yuzuki de Branca. Se possível, não quero mais que você nos chame assim.

- Esses apelidos são coisas do passado, né?

Ela assentiu.

- Eu posso continuar sendo *Tsukuru*?

- Você sempre vai ser *Tsukuru* – disse Eri, sorrindo silenciosamente. – Tudo bem você continuar assim. Tsukuru, o que constrói coisas. Tsukuru Tazaki, o incolor.

- Fui a Nagoia em maio e encontrei Azul e Vermelho, um em seguida do outro – disse Tsukuru. – Azul e Vermelho podem ser chamados assim?

- Podem. Só quero que eu e a Yuzu sejamos chamadas pelo nome de verdade. (MURAKAMI, 2014, p. 256).

Do diálogo entre Eri e Tsukuru percebemos que ela continua a mesma moça forte e determinada, que vivia à sombra de Yuzu na juventude, e tornou-se a mulher que escolheu

seu próprio caminho, assumindo a força da sua própria cor – o negro. Nesse caso, a cor negra não faz alusão à tristeza ou à escuridão ligada à visão cristã – católica vista no Ocidente. Se pensarmos na explicação dada no item anterior sobre as cores, Preta torna-se a cor primária, necessária para viver.

Embora Eri represente a mulher forte, notamos que, mesmo após 16 anos se passarem, ela ainda se sente servindo à figura da mulher frágil e bela, como um dos anões da Branca de Neve. É ela que se dispõe a cuidar de Yuzu durante a gestação, a única que se dispõe a explicar tudo a Tsukuru, a única que se coloca para ouvir as dores do personagem protagonista. A personagem, possivelmente, represente a mulher formada pela cultura machista que sempre precisa cuidar dos outros e aguentar tudo, silenciando seus próprios desejos. Na obra ela silencia o sentimento que tem por Tsukuru, em favor da amiga, que está doente e por saber que Tazaki amaria Branca sempre, mesmo que ela o magoasse.

- Todos nós vivemos carregando muitas coisas – disse Eri finalmente – Uma coisa sempre está ligada a muitas outras. Quando tentamos resolver uma delas, inevitavelmente as outras também acabam sendo envolvidas. Talvez não seja tão fácil se livrar delas. Tanto para você quanto para mim.

- Talvez não seja fácil nos livrarmos delas, de fato. Mas, mesmo assim, acho que não é bom deixar problemas pendentes – disse Tsukuru – Podemos encobrir a memória, mas não podemos esconder a história. Foi o que minha namorada disse.

Eri se levantou, foi à janela e a abriu, empurrando-a para cima. [...] – Talvez alguma tampa já

esteja tão bem fechada que não possamos mais abri-la.

- Ela não precisa ser aberta à força. Não estou pedindo isso. Mas, pelo menos, quero verificar com meus próprios olhos como é a tampa. (MURAKAMI, 2014, p. 258- 259).

Nos fragmentos mencionados, observa-se no discurso de Tsukuru a necessidade de desvelar o verdadeiro sentimento dos amigos, enquanto Eri sublima a verdade, pois há fatos cravados na memória que reabrem temas doloridos, sendo elementos geradores de sofrimento. A confabulação entre Tsukuru e Eri entrelaça idas e vindas, descreve dores e ilusões, mas não é solicitado a Eri que traga à baila os sentimentos adormecidos, afinal ela conhecia a verdade e escondeu profundamente o segredo de Yuzu.

É própria Eri que decide após anos de afastamento da própria Yuzu seguir a sua vida, sozinha, sem apoio dos amigos; porém, diferentemente de Tsukuru, ela se reconstrói e lida com as memórias daquela dor, sabendo que cada indivíduo carrega a sua dor e continua caminhando. Eri é a representação daquele indivíduo que Tsukuru não se tornou, do ser humano que, embora não seja o centro das atenções, ajuda e apoia sem perder o foco em seus sonhos.

Para ser sincera, desde um pouco antes dos vinte até vinte e poucos anos, vivi praticamente em função de Yuzu. Quando me dei conta e olhei ao redor, me encontrava em uma situação em que minha própria vida praticamente não existia. Eu queria ser escritora. Gostava de escrever desde criança. Queria escrever romances ou poesia. Você sabia disso, não é?

[...]

- Mas na faculdade, eu não tinha nenhuma condição de escrever. Além de assistir às aulas e cuidar de Yuzu, não dava tempo para mais nada. [...] Parei um instante, olhei à minha volta e pensei: o que estou fazendo aqui? Não enxergava mais metas na vida. Todos os esforços viraram pó, e eu estava perdendo a autoconfiança. Claro que deve ter sido duro para Yuzu, mas para mim também foi difícil. (MURAKAMI, 2014, p. 267 – 268).

Nas citações escolhidas visualizamos como a personagem referencia a figura da mulher que precisa se duplicar em várias para poder cuidar de todos, mas que não é vista por ninguém. Nesse momento ela toma o discurso e diz com clareza “para mim também foi difícil” (Idem, p. 268), ou, em outras palavras, eu também sofri, eu também existo. Eri assume, ao final do romance, a voz silenciada por todos os homens a sua volta, que assim como ela viviam em função da frágil Yuzu.

A decisão de Eri em se fazer ouvida, diante de Tsukuru, atinge o rapaz que passa a ver a amiga mais claramente e a entender que a sua dor não era isolada, mas coletiva.

Foi então que ele finalmente conseguiu aceitar tudo. Na camada mais profunda da alma, Tsukuru Tazaki compreendeu. O coração das pessoas não está unido apenas pela harmonia. Pelo contrário, ele está unido profundamente pelas feridas. Está ligado pela dor, pela fragilidade. Não há silêncio sem grito desesperado, não há perdão sem derramamento de sangue, não há aceitação sem travessia por uma perda dolorosa. É isso o que há no fundo da harmonia verdadeira. (MURAKAMI, 2014, p. 273 – 274).

Nesse momento a longa peregrinação de Tsukuru em reconstruir as suas memórias e construir sua história chega ao fim. Ele entende que precisaria enfrentar suas dores para viver plenamente ao lado de Sara, outra personagem que, assim como ele, não tinha ‘cores’ no sobrenome. Sara é a representação da figura materna, da mulher que transforma a vida do homem, da redenção em meio ao caos.

Sara era dois anos mais velha que Tsukuru e trabalhava em uma grande agência de viagens, onde cuidava dos pacotes de viagens internacionais. Naturalmente, ia muito ao exterior. [...] No encontro anterior, depois de jantarem, foram ao apartamento dele e fizeram sexo. Até aí havia sido uma sequência bem natural de eventos. E o encontro de hoje acontecia uma semana depois. Era uma fase delicada. Se continuar assim, a relação dos dois provavelmente irá ficar séria. Ele está com trinta e seis anos, e ela, com trinta e oito. Naturalmente, não era mais um namoro de adolescentes. (MURAKAMI, 2014, p. 20).

Desde as primeiras páginas do romance, em que como leitores ainda não temos acesso ao real motivo do afastamento dos quatro amigos de Tsukuru, ao sermos apresentados a Sara, embora pelo viés do narrador e de Tazaki o relacionamento entre os dois seja apenas ‘um seguir as regras sociais’, percebemos que a personagem se torna mais profunda e menos previsível. É ela que percebe a indiferença do companheiro, que vive preso em algo não verbalizado, tomando a decisão, por ele, de reencontrar os amigos para rever esse passado assombroso, agindo como uma mulher moderna que não segue apenas o previsível. Embora em muitos momentos ela haja como a figura materna – que ouve e decide pelo filho,

em relação ao companheiro, reforçando um papel estereotipado feminino, Sara se mantém firme aos seus próprios pensamentos e desejos.

Observando a construção das personagens femininas podemos dizer que é por causa delas que Tsukuru existe. Em Branca ele encontrou seu ideal de amor e vida, em Preta sua metade com sinceridade e paixão pela vida, e em Sara o caminho para uma nova vida. Para prosseguir com sua vida e reconstruir suas memórias todas essas mulheres são necessárias para Tazaki, que incolor necessita das cores e da decisão das figuras femininas para continuar vivendo.

De qualquer forma, se amanhã Sara não me escolher, eu devo morrer de verdade, ele pensa. Morrer de fato, ou morrer de modo figurado: não faz tanta diferença. Provavelmente, dessa vez, seguramente vou morrer. O incolor Tsukuru Tazaki vai perder completamente sua cor e se retirar sorratamente deste mundo. Talvez tudo se reduzirá ao vácuo e só restará um punhado de terra duro e congelado. (MURAKAMI, 2014, p. 325).

Assim, embora a peregrinação profunda da personagem seja para dentro de si mesma, de suas memórias e de seus medos, o objetivo maior não parece ter sido alcançado de forma profunda, pois ele ainda continua ligado à dependência identitária de outra pessoa, no caso de Sara.

Considerações finais

Em que consiste a nossa memória? Lembranças, saudades, recordações? No romance escolhido para análise uma memória da juventude quase leva a personagem principal à

morte. Ela se transmuta em uma figura real, que mata Branca, um espírito do mal que espreita aqueles que não verbalizam as suas dores. É por causa das memórias do passado que interferem no presente que Tsukuru Tazaki é levado a voltar ao passado, abrindo a tampa das memórias doloridas e olhando para si mesmo.

Para o filósofo Michael Pollak (1992), a memória

é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória (p. 4).

Isso significa que nossas memórias também são moldadas a partir do nosso presente e não apenas passado. Não à toa nosso protagonista resiste ao presente, pois, vivendo no passado, não vive plenamente. E não vivendo plenamente é o ser incolor, sem vida. Como ele mesmo define nas últimas páginas do romance, “não tem para onde ir ou voltar”, existindo superficialmente sem pensar.

As cores primárias são referenciadas pelo que denominamos de personagens- cores primárias. Elas seriam a indicação dos primeiros sentimentos e qualidades observados por Tsukuru para se construir, se olhando como um indivíduo com identidade única. Ao ser excluído do grupo sente que se esvaírá, que morrerá, pois não possui em si mesmo essa base. Após esse choque, torna-se adulto e se reconstrói, reconhecendo-se como outro homem, física e mentalmente. No entanto, por não ter conseguido enfrentado o seu dolorido passado, não vive completo, e, ao se deparar com Sara, é chamado ao real presente.

As cores mais fortes, ou as personagens que regem a memória de Tsukuru, são claramente as mulheres. Desvencilhar-se ou se ligar a elas faz dos tempos de peregrinação ao longo do Japão e do mundo desconstruir suas bases fixas, assim como as estações de trem que constrói. Aliás, essa rigidez revela um homem frágil e inseguro com seu corpo e planejamento para o futuro. Por isso, as figuras femininas são o seu oposto, pois móveis – Sara é agente de viagens internacional, Eri decide deixar o Japão e viver na Finlândia, e mesmo Yuzu decide morar em outro espaço que não seja Nagoia, lar dos 5 amigos. Todas as mulheres se movem, transmutam, transformam-se, enquanto Tsukuru permanece fixo, olhando os trens partindo da estação.

A memória é claramente o mote desse longo romance de Murakami, que traz ao leitor as dores e as dificuldades dos homens comuns, dos funcionários pouco vistos da grande metrópole. Tsukuru, apesar de seguir sua vida pacata, é confrontado pela vitalidade de Sara, e é confrontado em suas profundas memórias. O narrador propõe ao leitor: será que ele se transformará caso se confronte consigo mesmo? Será que ao final nosso herói será um novo homem, tendo em vista um novo amor? Na realidade, ao entrarmos a fundo nas memórias de Tsukuru, deparamo-nos com nossos próprios pensamentos rígidos e nos perguntamos, será que temos vivido ou apenas estamos olhando o trem sair da estação, e as cores da tarde vão se esvanecendo?

Referências

BACARDI, Víctor. *Teoria da Mistura de Cores*. Disponível em: <http://vbcordigital.blogspot.com/2011/01/teoria-da-mistura-de-cores.html>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Centauro. 2015.

MURAKAMI, Haruki. *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*. Trad. Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.



El arte de la novela y el novelista según Haruki Murakami

Fernando Cid Lucas⁴⁶
Investigador GIR⁴⁷

En la vida, todo es una metáfora.

Haruki Murakami en *Kafka en la orilla*.

El escritor escribe su libro para explicarse a sí mismo lo que no se puede explicar.

Gabriel García Márquez (1927-2014).

1. Introducción: el espacio de Haruki Murakami en la novelística japonesa contemporánea

Cada vez hay menos dudas al respecto: si hay un escritor japonés de nuestros días⁴⁸, conocido y apreciado fuera de su país de origen, ese es Haruki Murakami (Kioto, 1949). Sin embargo, el dictamen sobre su obra en Japón no es tan unánime como nos pudiera parecer a primera vista, y, aun en el extranjero, comienza a tomarse en consideración esta opinión de cierto desdoro durante los últimos años. En efecto, muchos japoneses piensan que sus relatos y novelas se han sobrevalorado en Europa y en varios países de Latinoamérica, donde ha cosechado una miríada de fieles lectores. Así, son muchos los que opinan que el premio Nobel de Literatura de 1994, Kenzaburo Ōe (Ose, 1935) es quien merece este reconocimiento en el extranjero, por su intenso compromiso social, por el calado filosófico y moral de sus novelas o por la hondura y elaboración de sus textos (aunque permanezca en el imaginario de su país como un autor elegido sólo por una minoría). E, incluso, otros japoneses -pertenecientes a una generación más joven, más cercana a la lectura de mangas o de novelas de tipo *pulp*- piensan que novelistas menos conocidos y también menos traducidos en Occidente, como otro Murakami, en este caso Ryū (Sasebo, 1952), o autores y autoras como Natsuo Kirino (Kanagawa, 1951), Hiromi Kawakami (Tokio, 1958), Banana Yoshimoto (Tokio, 1964), o Keigo Higashino (Osaka, 1958) -quien ha vendido la nada desdeñable cifra de cinco millones de libros en su país de origen⁴⁹ y está considerado como el mejor escritor de novelas de misterio del momento-, merecerían ocupar este lugar de privilegio.

Polémicas y preferencias a un lado, posibles o no posibles integrantes de un canon de la tan variada novelística nipona actual, lo que no es discutible es que Haruki Murakami ha logrado ventas millonarias fuera del País del Sol Naciente, traducciones en las más diversas lenguas, adaptaciones cinematográficas, ensayos, documentales, entrevistas e, incluso, varias tesis doctorales sobre su obra⁵⁰.

Antes de comenzar a analizar la producción crítica de Murakami pido disculpas al lector si me puede la admiración por dicho autor y porque no soy más que un humilde lector apasionado del autor de *Sauce ciego mujer dormida*⁵¹, ávido siempre de sus lecturas, pero también –y tal vez esto es lo que me motiva a redactar el presente ensayo– por conocer los mecanismos que mueven al Murakami cuentista y novelista, muchos de los cuales se encuentran desgranados en los dos libros de carácter ensayístico que examinaremos a lo largo de estas páginas.

Así, pues, el objetivo de este capítulo no será adentrarnos por sus datos biográficos, influencias, aficiones o por sus temas recurrentes. Se articulará este trabajo escribiendo sobre su ‘poética’, esa palabreja escurridiza que Walter Binni (1913-1997) definió como: “[...] *la consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica, il suo ideale estetico, il suo programma, i modi secondo i quali si propone di costruire.*”⁵² Sobre esto escribiré, sobre las ideas sobre la obra y sobre el autor según el propio Murakami.

El análisis se efectuará a partir de varias entrevistas dadas por el autor en diferentes medios de comunicación o en intervenciones públicas y, de manera nuclear, analizando dos libros (cito sus títulos en español): *De qué hablo cuando hablo de correr* (2007) y *De qué hablo cuando hablo de escribir* (2015). Am-

bas son obras de un Murakami muy personal, acaso el más personal, en donde analiza, de modo muy sutil, su manera de entender el trabajo de escritor. Un trabajo que en la sociedad actual ha conseguido una normalización e, incluso, una ‘regulación’ social, pero cuya idiosincrasia ha ido cambiando con el paso de los años: se ha transformado, hemos cambiado su apreciación, desde ser en la antigüedad un nexa con el más allá a apreciarse como a un artesano o artista. Ahora que me propongo hablar del oficio del escritor, y, con esto, del escritor dentro de nuestra sociedad, no puedo por menos que rememorar aquí los versos certeros de un poeta italiano injustamente olvidado por la crítica, Antonio Cammelli, apodado ‘Il Pistoia’ (1436-1502), mordaz y agudo como pocos de los de su época -amigo del genial Leonardo da Vinci-, el cual compuso un poema en el que la esposa de un rimador se lamentaba del poco provecho económico de este oficio y cuanto tiempo ‘malgastaba’ su marido en él, y que más le habría valido a ella casarse con un triste sastre que con un escritor, que más tiene de doncella que de varón... Los tiempos cambian y, con ellos, también las opiniones.

Desde luego, el oficio de escritor es un oficio interesante como objeto de estudio⁵³, y más en concreto el oficio de un escritor japonés que se lee con fruición en Portugal, Polonia o Argentina⁵⁴. Por ello, tal vez lo más pertinente ahora, antes de comenzar a analizar cómo escribe y qué le mueve a escribir a Murakami, sería trasladar qué es lo que piensa este mismo autor sobre la idiosincrasia de los propios japoneses, qué piensa de la cultura que lo alberga. El que presento al lector es un conciso testimonio esclarecedor que nos pone sobre la pista de varios de los aspectos que trataré luego, con mayor detenimiento, a lo largo de este estudio. Las siguientes palabras del autor de *Tokio blues*⁵⁵ están extractadas de su

discurso pronunciado con motivo de la aceptación del ‘XXIII Premio Internacional de Cataluña’ en el año 2011:

“[...] los japoneses hemos sabido encontrar una forma de belleza en esta resignación (...) No nos limitamos en admirar su belleza, sino que también nos alivia ver cómo se esparcen las hojas de los cerezos, cómo se desvanece la luz pálida de las luciérnagas y cómo se apagan los vivos colores de los árboles. De hecho, más bien encontramos la paz cuando la belleza ha superado su punto álgido y comienza a desvanecerse. No sé si las catástrofes naturales ejercen alguna influencia sobre esta forma de pensar. Lo cierto, en cualquier caso, es que los japoneses hemos superado todas las catástrofes que nos han sobrevenido a lo largo de la historia, aceptándolas como un hecho inevitable y sobreponiéndonos juntos a los daños [...].”⁵⁶

Muy sugerente resulta leer estas palabras, fruto de la reflexión de un autor sobre el pueblo al que pertenece, bisagra entre la tradición y la modernidad, que aprecia la hermosura y la fealdad por igual, como marcan los preceptos estéticos del *wabi-sabi* (reconocimiento de la hermosura en lo incompleto o imperfecto), que laten en el propio Murakami cuando escribe: “Hay obras que poseen cierto tipo de imperfección que cautiva el corazón de las personas justamente por eso, por ser imperfectas...”⁵⁷. Es más, ahondando en este argumento, en un buen número de obras de Murakami subyace esa ‘belleza de la resignación’ a la que el escritor alude en la cita que he trasladado⁵⁸. Y es esta forma de ser del pueblo japonés -aunque en muchas aristas de su escritura se haya visto un Murakami fascinado por las poéticas occidentales- la que lo embarga y

hace que sea un escritor que no pueda despojarse de su herencia intrínsecamente japonesa⁵⁹.

2. Hablando de un escritor a la carrera

Después del éxito que cosecharon en España sus novelas y recopilaciones de relatos durante la década de los noventa y en todo lo que va del presente siglo XXI, Murakami aparecía con *Underground*⁶⁰ (que es una extensa recopilación de testimonios de los supervivientes de los atentados del metro de Tokio en 1995) como un respetable autor de prosa de no ficción. Pero en uno de sus libros teóricos, traducido en España como *De qué hablo cuando hablo de correr*, surgía el Murakami doctrinal hasta entonces escondido, pero lo hacía mimetizado con el Murakami corredor de medias y largas distancias (pasión que comenzó a cultivar a los 33 años). Lo curioso es que, aunque nuestro autor quiera jugar al despiste con nosotros los lectores, nada más leer unas pocas páginas de este libro, entre zapatillas de deporte, bebidas isotónicas e itinerarios de carreras, Murakami comienza a contar al lector lo que es para él la novela y el oficio de narrador.

Lo que no me parece en absoluto, después de leer y releer este libro, es un escritor ‘inocente’. Esto es: creo que Murakami sabe perfectamente qué cosa es el oficio de escritor, al menos tiene una opinión bien organizada sobre ello; creo que ha meditado mucho sobre este asunto, y que estos dos libros con los que contamos hasta el momento, más varias entrevistas y algún artículo, no son sino el fruto de la reflexión sobre su carrera como novelista. Pero auguro que con las nuevas novelas o conjuntos de relatos vendrá más del Murakami teórico, igualmente interesante y sin el que no se comprendería al Murakami creador de ficción.

Su libro *De qué hablo cuando hablo de correr*, que, como digo, puede jugar a ser un texto ambiguo, puede hacernos pensar que Murakami nos ofrece sus consejos para poder concluir con éxito una maratón, y es así, pero no podemos pasar por alto que en este libro Murakami se confiesa como escritor. Al hilo de la carrera, el escritor de éxito, el eterno candidato al premio Nobel de Literatura nos va contando su progresión como escritor, desde sus inicios -o punto de salida, si lo prefiere su autor- y, por etapas, desde el anonimato, confiesa al lector sus sentimientos, sus logros y sus decepciones también. De principio a fin Murakami se afana por darnos ejemplos de su evolución como corredor, de sus entrenamientos, de cómo va indicando a su cuerpo que debe responderle para poder llegar a la meta, aunque esta meta sea una progresión que busca ir siempre más allá. Viniendo de un escritor, resulta tentador pensar que sean pruebas que el mismo autor se va poniendo a sí mismo también.

Es por el propio Murakami por quien sabemos dónde está su verdadero arranque como autor, esto es, con la obra que en España tradujese el profesor de la Universidad de Sevilla Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavalá *La caza del carnero salvaje (Hitsuji o meguru bōken)*⁶¹, mucho antes de que el gran público llegase a dicho autor nipón. Esta es para Murakami su primera obra de envergadura, a pesar de que ya había escrito y publicado otras, que volverían a 'revalorizarse' cuando a Murakami le llega el éxito a nivel internacional. También es interesante saber la opinión del propio autor sobre cuándo comienza su carrera, cuándo comienza a dar por válidos los textos que ha escrito; una cronología que, en ocasiones, no tiene nada que ver con la que hacen los lectores o las editoriales, conviviendo así en un mismo autor varias cronologías. En el caso de Murakami, él se ha expresado al respecto diciendo

que comienza en su tercera novela y tras algunos cuentos. Siguiendo este discurso, este ha sido un argumento que ha preocupado a Murakami, quien le dedicaría todo un capítulo en su segunda obra teórica, *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Según Murakami, el autor debe ser plenamente consciente de cuándo termina la etapa de formación, los ejercicios, los bocetos, etc., y cuándo se tiene entre las manos una obra madura, que posee una voz propia y que está lista, con todas las consecuencias, para llegar al lector.

De estos momentos iniciales, de cavilaciones, de dudar acerca de si lo que se escribe merece ser compartido o no, sobre las dudas por las que uno no termina de creer en la carrera como escritor profesional, Murakami ha escrito varios comentarios muy valiosos, palabras de aliento para quien comienza a adentrarse por estos senderos movedizos que deberían grabar en su memoria o garabatear en un *post-it* con el fin de colocarlo en un lugar visible, como, por ejemplo, cuando nos dice:

En la profesión de novelista (al menos para mí) no hay victorias ni derrotas. Tal vez el número de ejemplares vendidos, los premios literarios, o lo buenas o malas que sean las críticas constituyan una referencia de los logros obtenidos, pero no lo considero una cuestión esencial. Lo más importante es si lo escrito alcanza o no los parámetros que uno mismo se ha fijado, y frente a eso no hay excusas.⁶²

Parece una llamada a la serenidad y a la normalización del oficio, sin excentricidades ni divismos, que centra los objetivos del escritor en uno mismo y no en una posible repercusión mediática.

Como antes indicaba, en más de una ocasión las profesiones de corredor y de escritor van parejas en *De qué hablo cuando hablo de correr*, como cuando en las páginas 30-31 de la edición española afirma:

Correr cada día completamente solo durante una hora o dos sin hablar con nadie, o pasar cuatro o cinco horas escribiendo a solas y en silencio frente a una mesa, no me resulta especialmente duro ni aburrido. Ha sido así, sin grandes cambios, desde que era joven. Prefería leer un libro a solas y en silencio, o escuchar música concentrado, a hacer algo con alguien. Si se trataba de hacer algo solo, se me podían ocurrir un montón de cosas.⁶³

Concentración. Otra palabra clave en el ámbito de la creación para Murakami. En una entrevista realizada en Ecuador para *El País Semanal* en 2019 vuelve a entrelazar deporte y escritura, disciplinas ambas en las que la concentración es un ingrediente fundamental:

[...] escribir novelas largas como las mías requiere un esfuerzo sostenido y metódico. No es un trabajo liviano; escribo con la sensación física de darlo todo; administro mi energía como el aire en los maratones e intento ofrecer siempre algo nuevo. Solo espero que el lector disfrute del libro. Esa es su parte.⁶⁴

Sin duda, Murakami cree a pie juntillas en el escritor que sigue de cerca la progresión de su manuscrito, que asegura cada párrafo como el corredor que asegura cada uno de sus pasos hacia la meta. Así, la conducta férrea del deportista ‘profesional’ (en las cinco acepciones que la RAE da para este

vocablo⁶⁵), sea cual sea la disciplina, le sirve a Murakami para generar su poética. El Murakami que comienza a escribir sigue a rajatabla esta fórmula, puesto que le resulta infalible. Se trata de un puro acto de disciplina, lo que, por otro lado, casa a la perfección con las ideas que desde la época de los Tokugawa (1603-1868) -cuyo gobierno estuvo influenciado por los pensadores neoconfucianos- arraigaron en la sociedad nipona: los habitantes de las ciudades y los pueblos tenían que ser disciplinados en cada una de las facetas de sus vidas, y cualquiera que fuese su oficio, para cumplir con su cometido sobre la tierra. La pereza, la ineficacia o la desgana se castigaban severamente, puesto que eran vicios que había que perseguir y tratar de corregir a toda costa.⁶⁶

3. Correr tras la novela/perseguir la novela

El título de este apartado, tal vez un tanto provocativo, es el resumen -quizá muy personal- de mi(s) (re)lectura(s) de *De qué hablo cuando hablo de correr*. Lectura subjetiva, seguramente, puesto que mi interpretación es la del lector que encuentra allí las respuestas a las preguntas que las novelas y relatos de Murakami me provocan. A la par, es la lectura de quien ha encontrado la completa coherencia entre el creador y quien teoriza *a posteriori* sobre su obra. Son textos complementarios, que terminan de dar sentido a la ficción de Murakami.

Tal vez lo más interesante de la peculiar poética de Murakami sea conocer que mientras corre no deja de pensar en la literatura ni en el oficio de escritor, como cuando escribe: “Sin dejar de correr, se me ocurren otras consideraciones sobre el hecho de escribir⁶⁷”. El Murakami escritor y el corredor de maratones se complementan, se necesitan para que ambos existan. El esfuerzo físico conduce al esfuerzo in-

telectual. Las reflexiones sobre la escritura o las ideas para sus novelas y relatos surgen mientras Murakami corre, y estos largos recorridos, los caminos y carreteras, se transitan con menos tedio y se pasan mejor mientras se pone el seso en la literatura. Será quizá la soledad, el estar obligado a estar con uno mismo lo que al novelista le induce a reflexionar sobre su oficio. Algunos dirán, y no seré yo quien les quite razón, que si en lugar de ser novelista fuese ingeniero aeronáutico Murakami pensaría en aviones o en cohetes. Seguramente. De Mozart cuentan que compuso algunas de sus obras más famosas mientras practicaba su *hobby* favorito, el billar, y que cerca de donde jugaba tenía siempre papel pautado para apuntar sus ideas.

Los ejemplos lúcidos y provechosos sobre lo que es la novela y sobre qué es ser escritor serían muchos, casi en cada página hay una reflexión del Murakami más auténtico y sincero. Por lo asimilable o contrapuesta a lo que han dicho otros autores al respecto, que provoca diferentes puntos de vista, que puede o no convencernos, vamos a terminar este párrafo con la siguiente cita:

[...] A veces la gente me dice: “Llevando siempre una vida tan saludable como la tuya, ¿no le parece que llegará un momento en el que ya no podrá seguir escribiendo novelas?”. Cuando estoy en el extranjero, esto no me ocurre casi nunca, pero parece que en Japón hay bastante gente que opina así. Es decir, que escribir novelas es una actividad poco sana y que los escritores tienen que llevar una vida lo más insana posible, bien alejados del orden público y de las buenas costumbres⁶⁸ [...].

En efecto, sobre el *malditismo* de los escritores, en el inconsciente colectivo de algunos subyace la idea de que deben ser seres bohemios y marginados, que deben pasear por los más sórdidos escenarios para poder triunfar, para encontrar la ambicionada ‘inspiración’. Al igual que Murakami, yo tampoco pienso así, y evoco la vida ‘aburrida’ pero fructífera de Kant. Pero, según aquella manida opinión, el autor habría de ser como una especie de prosélito sumiso de personajes tales como Rasputín o J. D. Salinger, en lo literario. Murakami, por el contrario, está muy lejos de convertirse en un gurú o guía espiritual de nadie, y tampoco en un recluso celoso a ultranza de su vida y de su obra. El novelista que dibuja Murakami, en un diseño en el que él mismo encaja a las mil maravillas, es un escritor ‘normalizado’ -si se me permite tal expresión-, con aficiones normales, con una vida reglada, que sigue itinerarios y rutinas, y no un espécimen de la bohemia al margen de la sociedad. Es más, el novelista, según Murakami trabaja según horarios y la inspiración le pilla siempre trabajando, siguiendo la famosa frase de Pablo Ruiz Picasso. Este diálogo de Murakami con uno de sus lectores es una confesión para todos sus seguidores, aquellos que se preguntan por cómo encauza Murakami su creatividad. Verle hablar en público es contemplar a un hombre que ha desprovisto de todo divismo al oficio de escritor. La sencillez es su marca personal; tal vez con saber que se es buen escritor y que se llega a los lectores sea suficiente, no se necesitan más alardes, ni expresiones externas, ni poses. Siguiendo con este mismo discurso, aquello de no llevar una vida ‘insana’ para poder producir literatura -o cualquier forma de expresión artística-, tiene tan poca razón de ser que uno de los más eminentes psiquiatras españoles, Juan Antonio Vallejo-Nágera (1926-1990), en la que tal vez sea una de sus obras más conocidas, *Locos egregios*, realiza una

magistral aseveración sobre la influencia de las drogas (tan asociadas a la creatividad de algunos autores⁶⁹) y su influjo en el artista como ‘ayuda’ para conseguir la ansiada inspiración. Para Vallejo-Nájera, lo mismo que para Murakami, la buena novela, la buena obra de arte necesita de alguien dotado de sensibilidad y que, a la vez, posea la pertinente capacidad de materializarla luego en forma de libro, pintura, escultura o partitura:

Las mejores descripciones de los estados anormales de conciencia son las que nos proporcionan los escritores, por su doble condición excepcional: la de su sensibilidad privilegiada y la capacidad para expresarla en palabras. Un ejemplo son los estados alucinatorios pasajeros provocados por drogas. De la mezcalina⁷⁰ sigue siendo la descripción más brillante la de Aldous Huxley, que tanto perjuicio ha producido en jóvenes ingenuos de las últimas promociones, que pretendían lograr por la química un estado similar de iluminación. Esa falacia ya la declaró hace más de cien años Baudelaire, de no superada brillantez en describir las pseudopercepciones provocadas por el hachís. A este gran neurótico debemos las imágenes más vibrantes de la experiencia psicodélica, pero con su claro talento advierte, ya entonces, algo que conviene que recuerden todos los necios que hoy se destruyen creyendo que con la droga van a lograr metas de inspiración: «Es inútil que un tratante de ganado tome la droga. Sólo soñará con pastos y bueyes.»⁷¹

Aunque extensa, la cita merece la pena transcribirse aquí, porque aún hoy habitan entre nosotros trasnochados fantasmas de una bohemia que no conocieron que dejan en manos de las drogas el genio y el ingenio. Ahora bien, sobre que es un oficio ‘malsano’ esto de la escritura, Murakami opina, hilando fino y dando una vuelta de tuerca al pensamiento al que anteriormente nos hemos referido, que —al menos en parte— así es, pero no porque el escritor tenga que transitar por las drogas o por la mala vida, sino porque es un trabajo que lo aísla de la sociedad, que necesita mucha concentración, largas horas de lectura, anotaciones, trabajo de redacción y reelaboración del texto. La verdadera *droga*, lo pernicioso para Murakami no es el alcohol o la cocaína, sino la soledad, algo que es dañino porque aleja al creador de su estado natural de ser vivo que debe relacionarse con otros seres humanos. La literatura, en definitiva, hace que el hombre se separe de una de sus funciones vitales, tal y como el autor de *Pinball 1973*⁷² ha dicho:

[...] por su origen, los actos artísticos contienen en sí mismos agentes *insanos*⁷³ y antisociales. Admito esto sin paliativos. Precisamente por ello, no son pocos los autores (y en general los artistas) que se degradan en relación a los estándares que marca la vida real o que se envuelven en el hábito de lo antisocial. También esto puedo comprenderlo. O, mejor dicho, son fenómenos innegables.⁷⁴

4. El escritor, esa rara especie, según Murakami

En un genial aforismo, el polifacético escritor Benjamín Prado (Madrid, 1961) ha resumido muy bien las resultas de la escritura: “En cuanto algo se cuenta se convierte en ficción”⁷⁵.

Sustraemos ahora esta cita porque la prosa de Murakami es una ficción desde un contar muy sosegado, y, en este manso narrar, credibilidad e inverosimilitud se dan la mano, pero ambos ingredientes se deben manejar con ‘talento’. Desde la antigüedad se ha querido analizar qué lleva al hombre hasta la escritura, qué hace al común de los mortales capaz de contar con ‘oficio’, qué cualidades le adornan, etc. Hacia la mitad de su ensayo Murakami se pone firme y declara al lector que llega el momento de hablar de novela sin cortapisas, de cómo se escriben las novelas y qué condiciones debe poseer el autor. No hay duda, por lo que sobre esto dice en este libro y también en el que analizaremos a continuación, que para Murakami la cuestión principal es la de tener talento. Sin talento no hay novelista y sin novelista no hay novela. Esto es: sin ese genio que se plasma en las obras estas no pueden nacer. Él mismo es quien nos dice:

Quando me entrevistan como novelista, a veces me preguntan cuál es la cualidad más importante para serlo. Ni que decir tiene que la cualidad indispensable para ser un novelista es, sin duda, el talento. Si no se tiene absolutamente nada de talento literario, por más que uno se esfuerce, nunca llegará a ser novelista. Más que de una cualidad necesaria, se trata de una premisa. Por muy bueno que sea un coche, si no tienen ni una gota de combustible, no arranca⁷⁶.

El caso del genio literario es algo que ha preocupado desde antiguo. Ya Aristóteles se encargó en su *Poética* de explicar que la buena poesía, la que es digna de atención por parte del público, cuenta con una honda elaboración intelectual, pero también al público se le pide que sea un público culto, que sea capaz de concentrarse y de superar las meras

naderías que provocan la risa o el llanto fácil⁷⁷. Y luego de él -y en distintos lugares del mundo- otros han seguido esta misma idea hasta llegar al autor que ahora nos ocupa. El talento es en parte sabiduría, lecturas, conocimiento de los géneros literarios, autores... pero también contiene una porción de difícil calibrado constituida por el ‘duende’, al más puro estilo lorquiano, un porcentaje de la fórmula que escapa a cualquier definición científica y que hunde sus raíces en el mundo de la siempre insondable inspiración o, incluso, en el de esa palabra de significado tan amplio que es el ‘estilo’⁷⁸.

5. Y, si es posible, que el libro se venda bien

Escribe Jean Paul Sartre (1905-1980) en su célebre ensayo titulado *¿Qué es la literatura?*, tratando de responder a la siempre comprometida pregunta de ¿por qué escribir?, que:

Cada cual tiene sus razones: para éste, el arte es un escape; para aquél, un modo de conquistar. Pero cabe huir a una ermita, a la locura, a la muerte y cabe conquistar con las armas. ¿Por qué precisamente *escribir*, hacer *por escrito* esas evasiones y esas conquistas? Es que, detrás de los diversos propósitos de los autores, hay una elección más profunda e inmediata, común a todos.⁷⁹

Una cita que es muy aprovechable para introducir este apartado. Poco hay que buscar para comprobar que Murakami se compra, Murakami se regala, Murakami se descarga, Murakami se recomienda... La pregunta es si Murakami se lee (creo que todos tenemos entre nuestras amistades a algún coleccionista de libros, que no es sinónimo de lector) y qué nos aportan las lecturas de las obras de Murakami. Aunque

creo que ante cualquier autor merecería la pena hacernos estas mismas preguntas desde nuestro puesto como lectores.

Por otro lado, no olvidemos tampoco que el éxito de Murakami en España en parte se fundamenta en el momento de especial interés hacia el país asiático por el que atravesamos. Así, no es sólo Murakami a quien leemos y seguimos, también se están editando las obras de autores contemporáneos suyos, tales como Ogawa, Ōe o Banana Yoshimoto (sobre quien tanto desearía poder escribir alguna vez con detenimiento y espacio); pero también se están volviendo a editar, con cuidado y desde el japonés, las obras de autores anteriores a Murakami como son Sōseki, Tanizaki, Kawabata o Mishima.

El propósito de Murakami, como el de los autores citados, como el de cualquier escritor -cada uno en su momento histórico correspondiente, cada uno con sus motivaciones-, es el de querer comunicar algo. Una obviedad para muchos teóricos. Pero, Murakami es japonés, más de lo que uno pueda imaginar cuando se leen y se releen sus obras. Es un japonés que quiere comunicar, que muestra personajes que, en una primera impresión, tienen y viven una existencia cotidiana, pero que, una vez presentados al lector, sueñan con liberarse de dicha cotidianidad. Esto no nos causaría ninguna sorpresa de no ser porque muchos japoneses serían posibles protagonistas de sus novelas y relatos. La sociedad japonesa no quiere integrantes que sueñen, sino personas fiables, que resistan en sus puestos de trabajo, que no se resientan ante la soledad o ante la falta de comunicación. Tal vez aquí resida el éxito de ventas de Murakami en Japón, y también de que se lea en secreto o que no se quiera confesar en público que los mismos japoneses leen a Murakami, puesto que otros autores son mucho más adecuados con respecto a lo que les pide la sociedad en la que viven.

Nos quedará saber qué se siente cuando uno -o varios- de tus libros venden millones de ejemplares alrededor del orbe. Hace muchos años, en una entrevista hecha al genial Robe Iniesta, cantante y compositor del grupo *Extremoduro*, se le preguntó por los premios que cosechaba su último disco. Robe es otro genio, rápido en la respuesta, y contestó al periodista que la música para él era como pedir una cerveza en un bar, si además le servían una tapa por ello, sin pedirla, mejor que mejor. Robe hizo una aseveración genial, en pocas palabras y muy elocuente, con la que yo concuerdo plenamente. Uno quiere tener el producto por el que ha trabajado, por el que ha ‘pagado’, con dinero o con esfuerzo intelectual y, si encima se encuentra con los premios, miel sobre hojuelas. Anécdotas a un lado, indudablemente, el tesón en el trabajo es inexcusable. Tal y como recoge el filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980):

Para [*Aristóteles*] la buena poesía nacía de la misma manera que un arte cualquiera: mediante el talento, la habilidad y el ejercicio. Estaba sujeta a reglas generales, igual que las otras artes, y por esta razón podía constituir el objeto de un estudio científico que recibe el nombre de “poética”.⁸⁰

Ahora bien, sobre los dos tipos posibles de creadores, prosigue Tatarkiewicz, aludiendo a las teorías preceptivas de Aristóteles, al reflexionar con nitidez sobre que podríamos distinguir dos tipos de:

[*escritores y artistas. Los⁸¹*] que se guían por su talento innato y los que escriben bajo el impulso de la inspiración. Aristóteles estaba dispuesto a dar primacía a los primeros, ya que los segundos pierden fácilmente el control sobre sus trabajos.⁸²

Murakami es la suma del talento, la inspiración y el trabajo constante. En cuanto al ‘talento’, pareciera un elemento que, en cierta manera, el público otorga al autor, o que no sólo depende del autor, en cuanto a que este debe ser reconocido. En efecto, es el lector quien lleva a cabo el reconocimiento de la obra y le ‘regala’ su beneplácito, ‘reconociéndole’ dicho ‘talento’. Ya en el interesante tratado neoplatónico titulado *De lo sublime* (ss. I-III d.C.), atribuido a un hipotético Longino, en uno de sus primeros capítulos también aparece tratada, con bastante profundidad, la problemática del talento, o, mejor dicho, de la calidad que el talento del autor logra transmitir a la obra, como si se tratase de un canal construido entre la capacidad de imaginar del autor y el producto final (ya sea literario, pictórico, escultórico, etc.).

Continuando con las apreciaciones de Murakami sobre este mismo asunto, sólo un poco más adelante, nos dice: “El talento no tiene nada que ver con la voluntad. Brota libremente, cuando quiere y en la cantidad que quiere, y, cuando se seca, no hay nada que hacer.”⁸³

Así, el talento es algo que se tiene o no se tiene, que, evidentemente, se puede entrenar como quien entrena un músculo, en un gimnasio y con los ejercicios adecuados. Pero, para desarrollar dicho músculo, para que esto sea evidente, se necesita constancia, y esta es otra máxima que también cultiva Murakami. En sus conferencias y en sus libros concernientes al oficio de escritor ha dedicado numerosas frases centradas en la constancia y la concentración del autor, a veces también a la soledad, como pago que se debe realizar como ofrenda para obtener una obra de calidad. Para Murakami, escribir es un trabajo, un ‘oficio’ (en el sentido estricto de su interesante etimología); requiere constancia; el autor se afianza escribiendo.

do, corrigiendo, anotando, borrando... pero también dejando enfriar lo que se escribe, puesto que meditar o el silencio entre los tiempos de escritura igualmente forman parte de la misma escritura.

Avanzando en la lectura de *De qué hablo cuando hablo de correr*, Murakami plantea una personal ‘teoría de la composición’. Secuencia a secuencia, el autor de *After Dark*⁸⁴ explica que el segundo ingrediente en la receta de la escritura sería la capacidad de concentración. Sobre este asunto escribe al respecto:

Si me preguntaran cuál es, después del talento, la siguiente cualidad que necesita un novelista, contestaría, sin dudarle que la capacidad de concentración. La capacidad para concentrar esa cantidad limitada de talento que uno posee en el punto preciso y verterla en él. Sin esa concentración, no se alcanzan grandes logros.⁸⁵

Publicado varios años después (en concreto en 2015), *De qué hablo cuando hablo de escribir* es un libro plenamente dedicado al oficio de escritor. Desde sus primeras líneas Murakami comienza a trasladarnos sus apreciaciones sobre la novela y los novelistas⁸⁶. “Si debo ser sincero, en realidad no se puede decir que los novelistas –al menos la mayor parte de ellos- tengan un buen carácter o una visión particularmente lúcida de la vida⁸⁷.” Algunos nombres de escritores se nos pueden ocurrir reflexionando sobre esta frase de Murakami. Tal vez el oficio de escritor alienta los demonios internos, quizá, como ya he dicho, por la soledad a la que se ve abocado. Precisamente, el capítulo séptimo de *De qué hablo cuando hablo de escribir* se titula: “Hasta qué punto escribir es una actividad física e individual”. En él Murakami se reafirma en su teoría de que escribir es un trabajo solitario cuando nos dice:

Escribir es una actividad individual que se desenvuelve en el secreto de una habitación. Encerrados en su estudio, solos, sentados en un escritorio, en la mayor parte de los casos se crea una historia desde la nada, se le da forma literaria⁸⁸.

Lo que escribe Murakami es lo que él mismo practica, tal y como ha confesado en varias entrevistas⁸⁹. Así, el escritor debe realizar sacrificios, como recluirse y perderse una vida en comunidad, no es un ‘animal social’. Murakami es crítico con el escritor divo, que tiene su hábitat en frívolas presentaciones o en actos sociales que no le aportan nada. Es necesario reseñar que quien esto escribe es un autor tímido y reservado, que rehúye de la prensa, que rehúsa ser jurado de premios literarios o asistir a actos triviales. En cierta manera, esta vida entre el ‘famoseo’ se contrapone con la forma en la que se gesta y se desarrolla la escritura según Murakami, y guarda bastantes concomitancias con las indicaciones para el autor que da uno de los autores favoritos del escritor kiotense, el polaco Joseph Conrad (1857-1924), por ejemplo, cuando escribe: “el artista desciende dentro de sí mismo, en aquella solitaria región de conflictos y ansiedad, donde encuentra, si es digno y afortunado, la conclusión de sus requerimientos.⁹⁰” Entonces, tanto para Conrad como para Murakami la resolución de la novela, cómo expresarla y comunicarla, es un acto en el que el autor está sólo ante mil cuestiones y necesita recogerse sobre sí mismo para ‘alumbrarla’.

Por falta de espacio concluiremos este breve ensayo, apenas esbozo de un tema que daría para muchas más páginas, con una última cita del autor de *Sputnik, mi amor*⁹¹, la que abre el capítulo titulado “¿Para qué escribir?”:

A veces, en las entrevistas, me preguntan: «¿Para qué tipo de lector piensa que escribe?». Nunca sé qué responder, porque no he tenido nunca la consciencia de escribir para alguien, ni cuando comencé ni ahora. (...) La verdad, en cierto sentido, es que escribo para mí mismo.⁹²

Si hemos de creer a Murakami, la primera y última enseñanza del escritor es que el único que debe estar satisfecho con los resultados de una obra es el mismo autor. Todo lo demás son adornos de los que se podría llegar a prescindir. El flujo creador surge y el escritor lo transforma en un ‘producto final’, cuya cata -todo lo serena e imparcial que ésta pueda ser- corresponde tan sólo a una única persona, ese ser dotado de inspiración -y tal vez tocado por una fuerza superior- al que nosotros llamamos ‘autor’.

6. Coda

Las razones de la literatura, el porqué del éxito de un autor, el anonimato de otros... por mucho que podamos estudiar o sistematizar seguirían siendo cuestiones que aún tendrían mucho de misterio a su alrededor, de unión con causas desconocidas que, aunque sean por unas pocas décimas de su total tanto por ciento, pertenecen al ámbito de lo misterioso o lo irracional. Quizá en esto resida una parte del encanto de la literatura, en saber que por mucho que podamos analizar una obra o un autor siempre se nos escapará una definición o, tal vez, un secreto. Concluyo ya con las muy interesantes palabras de la escritora Laura Riding Jackson (1901-1991) recogidas por Paul Auster (1947-) en su breve ensayo titulado *Verdad, belleza, silencio*:

Queda algo por decir de nosotros que todos esperamos. En nuestra inocente ignorancia nos apresuramos a oír historias de la antigua vida humana, imaginaria vida humana, ávidos de algo que nos permita superar la etapa de la curiosidad no satisfecha. Sabemos que somos explicables y que no hemos sido explicados. Muchas de las verdades triviales que nos conciernen han sido dichas, pero las más importantes no han sido pronunciadas; y nada puede ocupar su lugar. Todo lo que aprendemos fuera de nosotros mismos, aunque debamos saberlo porque forma parte de nuestro universo, nos dejará, sin embargo, un vacío en el vacío. Hasta tanto se relate la historia pendiente de nosotros mismos, nada de lo que se diga podrá bastarnos: seguiremos esperando con ansiedad y en silencio.⁹³

Y, tras esto, cabe sólo un profundo y reflexivo silencio.

Bibliografía⁹⁴

BIENATI, Luisa, *Letteratura giapponese (2): Dalla Fine Dell'Ottocento All'inizio Del Terzo Millennio*, Torino, Einaudi, 2005.

CARVER, Raymond, *Il mestiere di scrivere*, (traduzione di Riccardo Durante), Torino, Einaudi, 2015.

CID LUCAS, Fernando (ed.), *La narrativa japonesa: del "Genji monogatari" al manga*, Madrid, Cátedra, 2014.

CUBILLO PANIAGUA, Ruth, Lo ominoso en el cuentario *Sauce ciego, mujer dormida*, de Haruki Murakami, *Revista de Lenguas Modernas*, n° 15, 2011, p. 13-28.

ECHEVERRI ZAMBRANO, Aurora, De qué hablo cuando hablo de Murakami, *Revista Mundo Asia Pacífico*, vol. 4, n° 6, 2015, p. 100-114.

GHILARDI, Marcello, *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana, 2016.

GONZÁLEZ, Armando, Los centros excéntricos. La influencia de Murakami en Occidente, *Revista Quimera*, n° 289, 2007, p. 41-43.

JUEN, Sarah Anna, Between Jazz, Cherry Blossoms and Baseball: Transculturality in the Publications of Haruki Murakami, *Vienna Journal of East Asian Studies*, n° 9, 2017, p. 59-84.

MULLINS, Mark R.; NAKANO, Koichi (eds.), *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

MUSSARI, Mark, *Haruki Murakami. Today's Writers and Their Works*, New York, Marshall Cavendish, 2011.

OKUYAMA, Michiaki, Spiritual Quests in Contemporary Japanese Writers Before and After the Aum Affair: Oe Kenzaburo and Murakami Haruki around 1995, *Bulletin of the Nanzan Institute for Religion and Culture*, vol. 25, 2001, p. 33-42.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando, Planos de referencia personal en la novelística de Haruki Murakami, *Identidad y alteridad, aproximación al tema del "doble"* (Juan Bargalló Carraté ed.), Sevilla, Alfar, 1994, p. 205-217.

RUBIN, Jay, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Harvill Press, 2002.

RUBIO DE LA LLAVE, Carlos, *El Japón de Murakami*, Madrid, Aguilar, 2012.

SOTELO NAVALPOTRO, Justo, *Los mundos de Haruki Murakami*, Madrid, Izana Editores, 2013.

STRECHER, Matthew Carl, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

STRECHER, Matthew Carl; THOMAS, Paul L. (eds.), *Haruki Murakami: Challenging Authors*, Rotterdam, Sense Publishers, 2016.

SUTER, Rebecca, *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki Between Japan and the United States*, Cambridge, Harvard University Asian Center, 2008.

TSUGE, Teruhiko, *I segreti di Murakami*, Milano, Vallardi, 2013.

VV. AA., *A Wild Haruki Chase: Reading Murakami Around the World*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2008.



A sombra em si: individuação e medo no conto *O Espelho*, de Haruki Murakami

Maria Aracy Bonfim

I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification.

Frankenstein or The Modern Prometheus

Mary Shelley

Uma notícia e um vídeo no site *www.openculture.com* chamaram-me a atenção porque coincidiram com uma ideia acerca do conto de Murakami que venho analisando há algum tempo – inquietação, creio, sempre peculiar a quem trabalha com crítica literária. Na notícia (nem tão nova, pois data de 2012), comenta-se a descoberta de uma versão de *Frankenstein* (1818) com dedicatória a Lord Byron, por parte da autora⁹⁵. Não se vê na impressão o nome da jovem de 20 anos, que publicou o romance que demarca tão fortemente a literatura ocidental – com ele, afirma-se largamente, inaugura-se o gênero de horror na literatura, como se costuma ler em tantas notícias e em tantos artigos. A primeira edição desse romance foi anônima – apenas anos adiante, impressões trouxeram o nome de Mary W. Shelley em sua capa. Para além da repercussão e de detalhes absolutamente relevantes ligados a essa obra, reconheço, estão, porém, temas proeminentes aos quais me dediquei em contrapartida, ao ler o conto “*O Espelbo*” do escritor japonês Haruki Murakami: individualização e medo.

O mundo de ideias assemelha-se a uma teia. Minha leitura tão ocidental se motivou na lembrança do famoso desafio proposto pelo poeta inglês (Lord Byron) a seus companheiros (Mary e Percy Shelley, John Polidori) no verão de 1816, em Villa Diodati, em noite de tempestade na Suíça, a que cada um criasse um conto de horror. Dali, sabe-se, surgiram a já citada obra de Mary e também outra narrativa - *The Vampyre* (1819), de Polidori – que, por sua vez, veio a inspirar contos de horror, tais como uma das narrativas mais marcantes da literatura de horror sobre vampiros: *Dracula* (1897), do irlandês Bram Stoker.

Nada teria necessariamente a mencionar sobre quaisquer ligações de tais clássicos a um conto escrito por um proe-

minente escritor japonês, dois séculos adiante – ainda mais sabendo não se tratar de uma narrativa (como *Frankenstein*) com aporte do sobrenatural – é o horror da humanidade na criação ‘monstruosa’, não um ser satânico ou de um mundo desconhecido.

O tema aqui suscitado após leitura do conto *O Espelho* – que integra a edição portuguesa (até esta data não ainda editado no Brasil) intitulada *A rapariga que inventou um sonho* (2008), de Murakami, e que me fez tomar o fato discorrido parágrafos antes é que nessa teia de ideias podemos lançar mão das nossas leituras – e a partir delas construir a fortuna crítica, enriquecendo a literatura no mundo todo – sem que o limiar entre Oriente e Ocidente impeça que detenhamos a multiplicidade de temas e abordagens. Falamos, a princípio, portanto, de intertextualidade – fundamento que prevê o entrelaçamento de textos ainda que na prerrogativa do leitor. Não se trata de permissivamente comparar todo e qualquer símbolo aleatoriamente, mas reconhecer dialogicamente a carga textual, como afirma Tiphaine Samoyault a seguir:

O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo. “A linguagem do romance, escreve Bakhtin, é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando.” (SAMOYULT, 2008, p. 18).

A contribuição da crítica enriquece na medida em que consentimos e convidamos nossas interpretações literárias a aglutinar sentidos cada vez mais novos e que fortaleçam nossa leitura temporal da arte literária – sob que condições esse ou aquele texto foram criados, compreendendo que fazemos parte de um momento singular de união entre o passado e o futuro. Os símbolos são portais pelos quais podemos sondar tais movimentos do pensamento e da arte.

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva. (MANGUEL, 2003, p. 28).

Há no curto conto de Haruki Murakami símbolos genuinamente determinantes que se mostram na narrativa e que suscitaram em minha leitura não o medo do sobrenatural em si, mas percurso que o medo que o sobrenatural abre para que o medo maior se manifeste de fato: o medo de se conhecer a si.

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. Medo é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito para enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 11).

Sentir medo é (também) humano. Sabemos. O tema aqui proposto tem a meu ver estes dois caminhos claros: a abordagem junguiana da individuação e de que modo o sentimento de medo (especialmente do objeto espelho) por parte do protagonista do conto de Murakami se justifica a partir de uma experiência singular pessoal vivida com o objeto espelho.

Ao traçar um paralelo entre as reflexões e pesquisas acerca dos dois temas (individuação e medo) por mim elegidos para balizar a análise aqui proposta à própria ideia da intertextualidade e da importância crucial do que possa vir a ser a própria escrita, enquanto experiência de autoconhecimento, deparei-me com um fragmento no livro *O Ladrão de Palavras*, que afirma:

Aceitemos então, por um instante, a imagem bem convencionalizada de Stendhal, comparando o romance a um espelho levado a passear ao longo de um caminho, ou a ideia borgesiana da literatura universal, como palácio dos espelhos, espelho de outros espelhos.

Quando você se olha num espelho, tem certeza de estar fora, de não ser o reflexo dessa personagem surgida das águas sombrias, de dentro de você mesmo, você outro? (SCHNEIDER, 1990, p. 104-105).

Os quatro primeiros parágrafos de *O Espelho* deixam claro um narrador em primeira pessoa. Ao leitor fica claro que se encontra tal indivíduo em uma reunião de pessoas para que cada um conte “*as suas histórias mais arrepiantes*” (MURAKAMI, 2009, p. 76). Este é precisamente o ponto em que me remeti, intertextualmente, à contada proposta por Lord Byron, citada antes. Não que se trate de disputa aqui, mas o fato de haver uma reunião em que narrativas de medo sejam narradas.

À guisa de preâmbulo, separada do resto do texto por um pequeno sinal gráfico circular, o narrador afirma que toda as histórias ali contadas (dando a entender estar em meio a um evento destinado a tal intento), ou seja, as histórias arrepiantes, cabem em duas categorias: histórias de fantasmas ou de premonições – e que de nenhum modo ocorrem as duas simultaneamente. Afirma, ainda, que há pessoas (e aí se enquadra a si próprio) que “*não se enquadram em nenhuma das duas categorias*”. Segue posicionando-se que nunca houve em sua experiência de vida de trinta anos (nesse momento esclarece tratar-se de um adulto) ter tido apenas um evento “*estranho*” na companhia de outros dois amigos que atestaram estar em um elevador e ali, a seu lado, uma mulher (por ele não vista). Ele não desconfia da veracidade, porém confirma nada ter visto.

Em seguida, inicia a história dentro da história⁹⁶: essa sobre a qual jamais falara antes com ninguém: “*Até de tocar no assunto tinha medo. Receava que a coisa pudesse às tantas repetir-se, daí que nunca tenha trazido a história à baila.*” (MURAKAMI, 2008, p. 76).

O ato, ocorrido dez anos antes (quando tinha, portanto, em torno de 20 anos de idade) “*em finais da década de 1960*” (MURAKAMI, 2008, p. 76), ou seja, a narração se dá nos últimos anos da década de 1970, demonstra que o narrador vê em si mesmo um jovem destemido e disposto a trilhar o mundo, empregando-se em trabalhos temporários e sem demandas intelectuais – após decidir-se por não ir para a universidade. Narra essa parte absolutamente seguro de si, convicto de que fizera a escolha correta, sem demonstrar nenhum arrependimento.

Detém-se no Outono do “*segundo ano de errância pelo país afora*”, quando começa a trabalhar numa escola de ensino secundário, na cidade japonesa de Niigata, como guarda noturno.

A função solitária, mas não por isso negativa, consistia em:

Durante o dia ficava a dormir no cubículo do porteiro e, quando chegava a noite, só tinha de fazer a ronda por duas vezes a fim de verificar se estava tudo em ordem. O resto do tempo, passava-o a ouvir discos no quartinho, a ler livros na biblioteca, a lançar bolas ao cesto do ginásio. Vendo bem, passar a noite sozinho na escola não era mau de todo. Medo? Não tinha, quando se tem dezoito ou dezenove anos, não se sabe o que isso é. (MURAKAMI, 2008, p. 77)

Nesse ponto em especial, chamou-me a atenção da convicção acerca do medo, melhor dizendo, da ausência do medo em função da idade. Ainda mais pois tal narrador reconheceu parágrafos antes que seu temor era tanto que permanecera oculto de todos, justamente por isso. Em seguida, ciente de sua plateia ou ouvintes, narra mais detalhadamente sobre sua função de executar duas rondas pela escola, uma às 9 da noite e outra às 3 da madrugada, em que em todos os seguimentos do edifício, devendo passar por todos os seguimentos do edifício e assinalar numa lista cada dependência verificada. Apesar de não me deter na simbologia numérica, observei que tanto o número 9 quanto o número 3, além de múltiplos, são espelhados no círculo do relógio – é como se o protagonista tivesse que seguir uma pista a todo custo, em direção a si mesmo.

O fato é que nosso herói fazia suas rondas, segundo narra, de porte de uma lanterna, da lista de lugares a checar e de uma espada de madeira. Elucida a prática da arte marcial de *kendo* (sabe-se em nota de rodapé explicativa pelo tradutor) “(...) desenvolvida por volta do século II, pelas mãos dos *kenshi* (*espada-chim*) que transformaram ‘a arte da espada’ (...) uma arte da guerra próxima do treino clássico do guerreiro no mundo moderno” (MURAKAMI, 2008, p. 77). Essa espada era a garantia a ele da imposição de respeito, reforçada, também – frisa ele mais uma vez – por sua juventude.

Após explicar todo o cenário, abre-se o texto para a chegada do clímax: o fato que gera em si toda a carga de medo antes mencionada. Nesse ponto, o leitor prepara-se para tomar conhecimento do fato principal. É interessante perceber que, em geral, em histórias de terror há sempre o momento ápice, porém, muitos dos elementos mais tenebrosos ‘escondem-se’ em pequenos detalhes visuais ou nas entrelinhas.

O narrador conta que, numa noite outonal, o vento soprava com força, uma porta que dava para a piscina da escola havia quebrado, ficando a bater por toda a noite – mas nada disso lhe perturbou de todo. Entretanto, ao acordar para a ronda das 3 da madrugada, sentiu-se profundamente incomodado, sem a disposição usual para cumprir sua tarefa, e forçando-se mesmo assim, (nesse ponto deixa claro que sua disciplina lhe é essencial a toda prova) e vai de punho da espada e da lanterna, como sempre:

Na verdade, foi uma noite muito estranha, aquela. À medida que as horas passavam, o vento aumentou de intensidade, o ar tornou-se mais húmido. Comecei a sentir um ardor na pele e não me conseguia concentrar.

Resolvi começar a ronda pelo ginásio, auditório e piscina. Tudo em ordem. O portão que permitia acesso à piscina batia, ao sabor do vento, como um daqueles alienados que desatam a abanar e a acenar com a cabeça, à vez, sem saber a quantas andam... A comparação pode soar de forma estranha, bem sei, mas na altura foi a sensação que tive. (MURAKAMI, 2008, p. 79).

A essa altura, há detalhamentos sobressaltados do cenário, tais como: “*Escusado será dizer que a escuridão era total*” e mais adiante:

Lembro-me de ter percorrido o corredor num passo mais vivo do que de costume, com as solas dos meus sapatos a chiarem devido ao contato com o chão. Era um pavimento de linóleo verde, da cor de um tapete de musgo ressequido. Ainda hoje tenho essa imagem gravada na memória. (MURAKAMI, 2008, p. 79).

Verifiquemos que o discurso que o narrador mais faz questão de afirmar em muitos trechos é sua coragem juvenil em contrapartida a esse insondável medo que só ali, no momento da narração, é por ele revelado. O elemento que se sobressaiu em minha leitura foi o medo de si mesmo, o medo de amadurecer, arregimentado por uma gama de fatores imaginativos negados a toda prova pelo narrador.

(...) A imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a intensidade de medo no mundo dos homens.

Assim, nossas mentes férteis são uma abençoada mistura. Conhecer é arriscar-se a sentir mais medo. Quanto menos se sabe, menos se teme. (TUAN, 2005, p. 11).

Passado o momento de ‘alívio’ por perceber o espelho, ele se detém na imagem, sua própria imagem refletida e sente um estranhamento peculiar:

A imagem reflectida no espelho não era a minha. Quer dizer, à primeira vista era eu, sem tirar nem pôr, mas bem via que aquele não era eu. Melhor dizendo: obviamente que era eu, mas um outro eu. Um “eu” que existia fora de mim, que nunca devia ter existido. Não consigo explicar melhor (...).

Uma coisa, porém, eu sabia: aquela outra figura detestava-me até dizer chega. O seu ódio transparecia como um icebergue à tona num mar de escuridão (...). (MURAKAMI, 2008, p. 80).

Os momentos de medo do narrador ficam claros em três momentos distintos: 1) quando ele se depara com um inusitado espelho durante a ronda; 2) o confronto com sua própria imagem e as sensações de pavor por ela causada, seguido do momento de ruptura, quando ele desfere contra o vidro espelhado sua espada de madeira e o despedaça e 3) quando, no dia seguinte (e isso só é mencionado já ao final do conto), ele se deparara com a inexistência do espelho material causador de seu tormentoso apavoramento. Desconhecemos se o encontro do narrador é de ordem sobrenatural ou onírica – o que se sobressai é o tamanho de seu pânico munido do qual ele se recusa a sondar o acontecimento, a visão do espelho e toda as sensações ali envolvidas.

Vale ressaltar que se dispersa a ideia de o espelho como limiar do outro mundo, como veículo de comunicação com os mortos ou como autor premonitório das verdades ocultas. O espelho material nesse conto simboliza em minha interpretação o *self* e toda a narrativa se move no sentido da negação do *self* do narrador.

Segundo o processo de individuação junguiano, ligado justamente aos sonhos do indivíduo,

(...) a nossa vida onírica cria um esquema sinuoso em meandros em que temas e tendências aparecem, desvanecem-se e tornam a aparecer. Se observamos esse desenho sinuoso durante um longo período, vamos perceber a ação de uma espécie de tendência reguladora ou direcional oculta, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico – o processo de individuação. (FRANZ, 2008, p. 211).

Nosso narrador se recusa a amadurecer e isso fica claro porque ele interrompe por medo o momento crucial em que deveria ultrapassar os limites conhecidos e bem resolvidos de si e essa interrupção impede que siga e se dê a conhecer a parte misteriosa de si mesmo. Todo o edifício pode ser interpretado numa chave mais simbólica como seu ego. O espelho é, a meu ver, um eco da piscina (água como imagem do subconsciente) – de cujo acesso temos uma porta arrebatada, tomada no fragmento supracitado, da qual emanam sons que lembram ‘alienados’, pessoas por ele consideradas inferiores e daí sua recusa (numa leitura mais tendente ao psíquico) em amadurecer.

Por fim, o narrador retoma e confirma jamais ter havido ali um espelho, nem cacos e nenhum vestígio do mesmo, confirma que tem certeza de não ter visto um fantasma (retomando o início de sua declaração antes de narrar sua história arrepiante) e, ainda assim, apega-se à ideia de que é melhor permanecer aquém da sombra que traz em si mesmo:

Vi-me pura e simplesmente a mim próprio. Até hoje nunca mais me esqueci do terror que senti naquela noite. E quando me lembro do ocorrido, vem-me sempre o mesmo pensamento ao espírito: neste mundo, o mais assustador de tudo somos nós próprios. Não lhes parece? (MURAKAMI, 2008, p. 81).

Murakami arma toda uma narrativa que engendra narração dentro da narração, sonho, subconsciente e elege, em tempos tão tomados por todas as formas de pânico na humanidade, retomar o símbolo mais representativo do reflexo, do sonho, da água (a propósito, lembrando o mito de Narciso). Ao partir em pedaços com sua espada de madeira aquele espelho que ali se impôs a si (talvez por sua própria mente), o narrador se nega ao autoconhecimento.

Estudos literários aliados aos mergulhos temáticos sobre símbolos possibilitam que possamos chegar à borda de um lago no qual podemos entrever um pouco mais do que somos.

“Que secreto buscas en tu resquebrajado espejo?”. Al cuestionar su reflejo, el hombre aspira a este secreto, a este conocimiento interior. Durante siglos, el hombre se construye, se asume en sus roles e integra las transformaciones de la experiencia ante el espejo. Entrevé frente a su rostro el misterio del Rostro de Dios. Y después su imagen se rompe y descubre, a la inversa, el horror del conocimiento de sí mismo. (MELCHIOR-BONNET, 2014, p. 400).

A Literatura perfaz (como no mecanismo onírico) as trilhas das leituras, análises e iluminações mentais possíveis, encontros com sombras e com a possibilidade de integridade tão urgente à psique.

Quando a criatura de Victor Frankenstein deita seus olhos sobre si mesmo no reflexo do lago, deparamo-nos junto com ele com a possibilidade de enxergar algo monstruoso. Ali e naquele momento, podemos decidir o que fazer depois.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUZWELL, Greg. *Mary Shelley, Frankenstein and the Villa Diodati*. Online. Disponível em <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/mary-shelley-frankenstein-and-the-villa-diodati#authorBlock1>

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Arcturus: Londres, 2007.

FRANZ, M. L. von. O Processo de individuação In JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MANGUEL, Alberto. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Historia del Espejo*. Buenos Aires: Adhasa, 2014.

MURAKAMI, Haruki. O Espelho. In MURAKAMI, Haruki. *A rapariga que inventou um sonho*. Cruz Quebrada, Portugal: Casa das Letras, 2008. p. 76-81.

OPEN CULTURE. *Discovered: Lord Byron's Copy of Frankenstein Signed by Mary Shelley* Online. Disponível em http://www.openculture.com/2012/09/discovered_lord_byrons_copy_of_ifrankensteini_signed_by_mary_shelley.html. Acesso em: jun. 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, o pensamento*. Campinas: Unicamp, 1990.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Online. Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/84>. Junho, 2019.

TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Unesp, 2005.



**O outro-eu como poética da duplicidade
na diegese especular pós-moderna:
modo fantástico, intertextualidade e
hipertextualidade no conto *O espelho*, de
Haruki Murakami**

Jucelino de Sales

Haruki Murakami: autor pós-moderno

Eu não sonho. Ou não me lembro dos sonhos,
mas minha literatura está cheia deles; imagino.
Um amigo psiquiatra me disse: 'Escreve, não
precisa sonhar'

Haruki Murakami

Um dos autores mais importante não somente da literatura japonesa como também da literatura mundial, Haruki Murakami, escritor contemporâneo vivo e na ativa produzindo, possui uma vasta obra publicada, da qual a crítica especializada vem apontando uma série de elementos estéticos e temáticos que configuram sua literatura como universal.

Ainda que a espacialidade de sua narrativa, por onde suas personagens transitam, seja sua própria terra natal, o Japão, muitos de seus conterrâneos o veem como um *outsider*, afinal seus textos são impregnados com o espírito da cultura ocidental, em termos de referência, alusão, intertextualidade, decorrente, por um lado, da instrução provinda de sua educação paterna e materna, delegando-lhe signos tanto do Oriente quanto do Ocidente e, por outro, de sua longa vivência no exterior.

Nesse certame, Márcia Hitomi Namekata assevera que

Os cenários onde se desenrolam as tramas do autor pertencem ao Japão contemporâneo, e seus protagonistas compartilham algumas características: são pessoas comuns, solitárias, introspectivas, em busca de uma solução para seus conflitos interiores – normalmente a busca por seu lugar no mundo. (NAMEKATA, 2016, p. 5).

Assim, a moldura com a qual o escritor esboça a tessitura de sua narrativa se desloca entre a espacialidade demarcada por seu crivo territorial natalício e os anseios e as angústias de suas personagens retocadas com as substancialidades de cultura ocidental.

Em entrevista ao *El País*, num ponto da conversa questionado sobre que cores usaria para pintar seu próprio retrato,

Murakami incisivamente responde: “Quando escrevo penso em música, não vejo nenhuma cor. Talvez seja uma forma de poder usar todas”, assinalando tanto uma harmonia quanto uma melodia para o arranjo composicional de sua obra.

O escritor, diz ainda na mesma entrevista, que “Todos vivemos em uma espécie de jaula, o que significa ser só você mesmo. Como escritor de ficção, você pode sair e ser diferente. É isso que estou fazendo na maioria das vezes”, sublinhando traços como a individualidade, a fragmentação, a desfamiliarização, próprios de sua diegese, conforme constatado por parte dos críticos de sua obra.

Como evocado na epígrafe que abre essa discussão, Murakami afirma que sua literatura é transbordada de sonhos e o próprio reafirma essa consideração ao sublinhar que “O trabalho de um romancista é sonhar acordado”, ponderações que assinalam a forte recorrência onírica de sua narrativa, saturada de elementaridades do fantástico e do surrealismo, bem como de marcas pontuais de uma poética pós-moderna no trabalho da diegese.

Murakami sublinha que imagina e, nesse certame, concorda com aquilo que evoca o escritor e ensaísta mexicano Carlos Fuentes, “o escritor e o artista não sabem: imaginam. A sua aventura consiste em dizer o que ignoram. A imaginação é o nome do conhecimento na literatura e na arte” (FUENTES, 2007, p. 19). Conhecimento que em Murakami, nesse conto específico, torna-se reflexão especular.

Nosso intento, nessa abordagem, é apontar, discutir e refletir tanto sobre as elementaridades insólitas quanto sobre as marcas relacionadas à tessitura diegética construída pelo escritor na confecção da narrativa curta *O espelho*, atravessada pelo tema do duplo, na medida em que é uma temática que se

repete na memória de literatura, sendo a própria intitulação bastante comum.

Parte-se de três perspectivas teóricas, de um lado, os estudos literários que abordam a forma das narrativas fantásticas e, de outro, os estudos literários que refletem sobre a natureza das narrativas pós-modernas, entremeados pelas investigações teóricas sobre a diegese e o procedimento literário, com a intenção de debater e compreender como se desenvolve a diegese da narrativa supracitada, estabelecendo uma reflexão teórico-crítica em torno de seus elementos diegéticos como procedimento discursivo.

Assim, exploraremos no conto *O espelho* sua configuração diegética, correlacionando-a com a temática sobre o duplo presente em dois contos de escritores brasileiros com intitulação análoga: *O espelho*, de Machado de Assis, e *O espelho*, de João Guimarães Rosa. A abordagem visa estabelecer uma reflexão teórico-crítica em torno dos elementos diegéticos como procedimento discursivo sob o viés de uma memória de literatura no que tange à sobreposição palimpséstica entre o conto de Murakami e os outros dois contos supracitados, integrantes do sistema literário brasileiro, apontando e problematizando alguns elementos e procedimentos com os quais o escritor japonês alinhava a trama de sua efabulação.

Intertextualidade, hipertextualidade e diegese do modo fantástico no conto *O espelho*.

A intriga do conto *O espelho* de Haruki Murakami gira em torno de um narrador-protagonista não nomeado na trama, que relata uma experiência de sua juventude, a qual envolve sua própria imagem refletida num objeto especular.

Antes de adentrarmos a temática e particularizar a relação com o fantástico, concerne sublinhar a espiral literária no movimento da intertextualidade e da hipertextualidade sob a qual a diegese do conto se vetoriza. A reflexão tanto sobre o intertexto quanto sobre o hipertexto no conto pode nos revelar uma relação ainda que indireta e arbitrária com outras duas narrativas curtas do sistema literário brasileiro, cujos autores, Machado de Assis e Guimarães Rosa – reconhecidos internacionalmente – possuem, cada um, a autoria de um conto com intitulação homônima a esse texto de Murakami.

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva em meados dos anos 1960, derivando das ideias de Mikhail Bakhtin que estabeleceu conceitos como dialogismo, “a relação que todo enunciado tem com outros enunciados” (COMPAGNON, 2010, p. 109) e polifonia, mas diferentemente o intertexto se restringe ao movimento interno ao texto e, nesse viés, designa “o diálogo entre os textos” (*idem*, p. 108).

Sandra Nitrini, discutindo as proposições de Kristeva, pontua que “a linguagem poética surge como um diálogo de textos” (NITRINI, 1997, p. 162), e no seio desse diálogo, “a linguagem poética é a única infinidade do código. O texto literário é um duplo: escritura-leitura. O texto literário é uma rede de conexões” (*idem*, p. 162). A espiral literária se estabelece sob uma forma de teia em que o entrecruzamento de escrituras prévias, numa cadeia infinita, emoldura o dinâmico trânsito da literatura.

Gérard Genette, apoiado nos apontamentos de Michael Riffaterre, define restritamente a intertextualidade “[...] como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE,

2010, p. 14), asseverando que toda literatura é de segunda mão, quer dizer, configura-se emoldurada numa ampla remissão de palimpsestos em sobreposição, moldura que pode ser mais forte em alguns textos em detrimento de outros, mas que passível de recobrir na longa experiência da literatura.

Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, que fala de ‘experiência literária’, mas que podemos traduzir por intertextualidade corrente,

a obra, na sua origem e na sua natureza, situa-se na *ordem da literatura*, mantém múltiplas e subtis relações com outras obras, com os valores do universo estético, com experiências literárias precedentes (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 77).

Tiphonie Samoyault, em seus apontamentos acerca do crivo da questão, discute a historicidade do termo ‘intertextualidade’, aborda os fatores de sua instabilidade nocional e destrincha a sua história, bipartida entre uma noção estilística mais abrangente e outra poética mais restrita relacionada à retomada de remissões literárias (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

Surgido no seio do estruturalismo, o conceito migrou para outras esferas e propriamente nos estudos literários a intertextualidade restringe a literatura como “[...] o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal” (*idem*, p. 14).

Nesse liame, Samoyault estabelece a ideia de ‘memória de literatura’ para configurar a experiência da intertextualidade, ponderando que

em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos de comunicação literária” (*idem*, p. 42).

Já o termo hipertextualidade orienta a ideia de literatura de segunda mão trabalhada por Genette, e diz respeito a [...] toda relação que une um texto B ([...] *hipertexto*) a um texto anterior A ([...] *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18, grifos do autor), a partir de uma operação transformadora ou engendramento mimético.

Como Samoyault explica, se, para Genette, o conceito de intertextualidade se liga a co-presença de maneira horizontal em que o texto A está presente com B no texto B, tendo sob sua forma mais explícita a prática da ‘citação’, do ‘plágio’ e da ‘alusão’ (SAMOYAULT, 2008, p. 31), já a hipertextualidade ocorre numa relação vertical em que o texto B deriva do texto A, mas A não está efetivamente presente em B, cuja derivação acontece por simples transformação, isto é, transformação indireta ou imitação (*idem*, p. 31-32). No que concerne à hipertextualidade, “a heterogeneidade do texto absorvido não é, neste caso, efetiva, mas a re-escritura ou o desvio da literatura anterior são colocados em evidência” (*idem*, p. 32).

Assim, na obra *Palimpsestes*, Genette desenvolve um estudo em que

[...] este título remete ao manuscrito apagado e re-escrito que deixa aparecer, em filigrana, vestígios variáveis do texto anterior – permite em primeiro lugar esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente, entre o atual e o virtual (*idem*, p. 32).

Samoyault ainda destaca uma relação com o campo da informática que Genette não faz, trazendo a ideia de que “[...] o hipertexto remete desta maneira ao texto ao mesmo tempo fragmentário e infinito” (*idem*, p. 33).

Tomando as ideias de Genette e Samoyault acerca da hipertextualidade e da intertextualidade e as correlacionando ao escopo de nosso intento, como hipótese, parece-nos possível circunscrever relações indiretas, fragmentárias e, por vezes, arbitrárias entre esse conto de Murakami, na condição de texto de chegada ou hipertexto, e o conto homônimo do escritor Machado de Assis, na posição de texto de partida ou hipotexto, atravessados pelo conto de Guimarães Rosa, numa localização intermediária (como hipotexto em relação ao conto de Murakami e hipertexto em relação ao conto de Machado), na medida em que entre as três narrativas se estende o trânsito por remissão indireta de uma intertextualidade corrente.

Apresentemos os indícios de nossa hipótese:

1º) ‘A homologia no título’

Tanto o conto escrito por Machado de Assis e publicado no livro *Papeis avulsos*⁹⁷, quanto o conto escrito por Guimarães Rosa e publicado no livro *Primeiras histórias* possuem intitulação homóloga ao conto de Haruki Murakami, cada qual nomeado de *O espelho*. A diferença é que o conto de Machado traz um subtítulo que estreita sua temática: “esboço de uma nova theoria da alma humana” (ASSIS, 1882, p. 242).

Nesse aspecto, o paratexto referente à intitulação das três narrativas se coaduna numa sobreposição palimpéstica, no mínimo, salpicada de estranhamento, visto que, salvo Guimarães Rosa que conhecia a obra de Machado (ambos fazem parte do mesmo sistema literário, sendo este último

contemporâneo do anterior), Murakami muito dificilmente leu as narrativas desses autores brasileiros, pelo menos não há conhecimento sobre esse contato direto⁹⁸. Simetria no título que, além de espalhafatoso, funciona como um elo intrigante entre as três narrativas, reforçando a tese de uma memória de literatura rizomática que se retroalimenta do seu próprio labirinto, conforme defendido por Samoyault (2008).

A hipótese de uma convergência que se estabelece na própria referencialidade disposta no título toma forte densidade quando a lista se acresce com outros dois contos com nomenclatura equivalente, objetos da tese de doutorado de Cátia Cristina Sanvozo Jota⁹⁹: *O espelho* (1885), de Anton Tchekov, e *O espelho* (1938), de Gastão Cruls. Além dessas duas narrativas, a pesquisadora analisa outros contos com intitulações muito aproximadas: *A dama no espelho*: uma reflexão, de Virginia Wolf (1929), e *Espelho* (1983), de Marcio Barbosa – nesse último suprimiu-se o artigo [o] da intitulação.

Tais correspondências posicionam o conto de Murakami numa forte tradição da memória de literatura ocidental que possui a temática do espelho não somente como uma recorrência, mas também como a conservação de uma permanência poderosa no sistema literário envolvendo os mistérios do homem em torno de sua atração pelo seu próprio reflexo.

2º) ‘A semelhança na natureza diegética dos personagens principais e a similaridade na diegese do enredo’

O conto de Machado, inicialmente narrado em 3ª pessoa (narrador heterodiegético) com a narrativa transcorrendo em torno de quatro ou cinco cavalheiros que numa noite debatem entre si “[...] varias questões de alta transcendência” (ASSIS, 1882, p. 242), em dado momento, o foco narrativo se altera

para a 1ª pessoa (narrador autodiegético) quando Jacobina, personagem-protagonista, toma a palavra para relatar uma experiência que ocorreu consigo em sua jovialidade e que possui como cerne uma reflexão sobre a alma. Segundo ele, existe não somente uma, mas duas almas: “nada menos de duas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fóra, outra que olha de fóra para dentro...” (*idem*, p. 243).

Assim, na medida em que o narrador se dirige aos quatro ou cinco ouvintes atentos, o foco, a princípio heterodiegético, mas dissimulado em 1ª pessoa, força o próprio leitor a adentrar a narrativa e a participar da história narrada por Jacobina.

O conto de Guimarães Rosa é narrado em 1ª pessoa (autodiegese), e, assim como na narrativa de Machado, o protagonista reporta-se “[...] ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1969, p. 71). O leitor, referido como ‘Senhor’, é convocado desde a linha inicial a interiorizar-se na narrativa “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas a experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (*idem*, p. 71), de modo que a narrativa dá-se na hipótese de um diálogo, todavia na medida de um monólogo em que um emissor (o narrador) relata diretamente a um ouvinte (o leitor) sua experiência quando ainda era moço e olhou-se no espelho “[...] num lavatório de edifício público, por acaso” (*idem*, p. 73).

Nesse aspecto, o conto de Murakami apresenta elementos associados aos dois contos anteriores. Ainda que não faça referência ao transcendente, o narrador confessa que

passou por uma experiência que o deixou completamente fora de si. Quanto ao foco narrativo, trata-se de um narrador autodiegético, que narra sua história a um auditório, assim como Machado faz em seu conto, ainda que esse público não seja identificado e, nesse âmbito, a história se dirige, como no conto de Rosa, ao leitor que na persona do auditório acompanha a trama:

Mas atendendo a que hoje calhou a todos a oportunidade de contarem as suas histórias mais arrepiantes, e na qualidade de mestre-de-cerimônias, não posso deixar que a noite acabe sem contribuir com material de minha lavra. Chegou, por isso, a hora de partilhar convosco a história que se segue. (MURAKAMI, 2008, p. 76).

É o leitor, convidado a partilhar da experiência do narrador, que é levado digressivamente, como nos outros dois contos, ao passado para ouvir (ler) sobre o que aconteceu há dez anos, na juventude do protagonista, no fim da década de 1960, em meio ao fervor político do movimento estudantil e da cultura hippie em que o protagonista passou alguns anos percorrendo “[...] o Japão de lés a lés, sobrevivendo à custa de sucessivos empregos de ocasião em que apenas precisava de fazer uso da força manual” (*idem*, p. 76).

Assim, os três contos apresentam protagonistas bastante similares que se debruçam sobre os seus passados, todos pela altura da juventude, para narrarem aquilo que viram sobre si no espelho e que os deixou perplexos, senão aterrorizados.

Moldura narrativa que leva a uma convergência no enredo das três histórias, envolvendo diegeses parecidas na medida em que, no nível narrativo, tem-se um encadeamento similar que se inicia na relação narrador/leitor, prossegue

com a narrativa se curvando sobre o passado do protagonista – um tempo comum nas três tramas por volta da juventude –, para dissolver uma experiência perante o espelho vivida nessa localização temporal, como se fosse o mesmo arquiteyto encobrendo três tramas diferentes com situações bastante homólogas, cujo desfecho transcorre em torno do artefato especular que leva ao tema do duplo.

3º) ‘A temática comum do duplo’

Chega-se aqui ao tema principal que atravessa as três narrativas e que se desenlaça a partir do artefato especular como objeto-chave para travar uma discussão a respeito do si mesmo do protagonista-narrador, o duplo: “Ser um e ser outro, eis o coração do fenômeno da duplicidade” (JOTA, 2014, p. 19).

Tema recorrente na literatura, o fenômeno do duplo se instaura como uma das forças motrizes enquanto elemento entranhado entre o mundo empírico e o mundo metaempírico. Geralmente, na narrativa literária, a presença manifesta do espelho atinge o texto fictício por meio da imbricação desses dois mundos, comportando uma fenda na diegese.

Para Clement Rosset (1988), a fusão da ilusão especular à duplicação se refere ao problema do ‘duplo’, pois o paradoxo do duplo é senão a estrutura fundamental da ilusão: ser ao mesmo tempo ela própria e outra coisa. Nesse sentido, o tema do duplo não está circunscrito a uma literatura romântica e moderna somente, mas se refere a um espaço cultural mais amplo, ou seja, ao espaço de toda ilusão.

Comentando o filósofo, Jota assevera que a duplicidade especular leva a uma inversão devido à presença indesejável de um outro que, segundo ela,

Esse hóspede indesejável e desconcertante que habita em cada ser humano, esse outro que carrega a obscuridade do sujeito é o inverso daquilo que o indivíduo pensa ser. Em outras palavras, o duplo especular exhibe características contrárias às aquelas demonstradas por aquele que é duplicado. (JOTA, 2014, p. 69-70).

Ainda de acordo com Jota,

o duplo é, por conseguinte, uma espécie de *mimesis* do sujeito. Não obstante apresentar certa identificação com aquele que é duplicado, difere do mesmo. E assume, assim, uma essência própria e torna-se um outro (*idem*, p. 33).

No conto de Murakami, o narrador-protagonista, numa noite distante de seu passado, quando era vigilante numa escola secundária e ao acordar com “[...] uma sensação estranha” (MURAKAMI, 2008, p. 78) que não consegue explicar, mas em que se “[...] sentia diferente” (*idem*, p. 78), ao se levantar e sair para fazer a ronda às três da madrugada, em certo ponto do caminho se depara com o reflexo de sua própria imagem num espelho:

E lá estava eu. Que é como quem diz, a minha imagem reflectida num espelho. Como não existia ali qualquer espelho na noite anterior, imaginei que o devessem ter acabado de instalar na véspera (*idem*, p. 79).

Sublinhemos que, antes de se deparar com sua imagem, o narrador pareceu ver uma sombra e sentiu medo (*idem*, p. 79). Sobre o recurso do medo e seu tratamento na narrativa literária, o teórico David Roas destaca duas espécies: o medo físico, que se trata da ameaça física, a morte, o espantoso; e o

medo metafísico (intelectual) que é próprio do fantástico e se refere ao estado psicológico em que se coloca o leitor quando suas convicções são desestabilizadas (ROAS, 2011, p. 95-96). Roas pontua, na segunda espécie, o procedimento do fantástico na modulação da narrativa, caráter que se configura na diegese do conto de Murakami, uma vez que o leitor, ao passo que a narrativa transcorre para o seu desfecho, é posicionado na diegese para desestabilizar suas próprias convicções.

Roas, nesse ensaio sobre o medo, assevera que o objetivo do fantástico “*es desestabilizar los códigos que hemos trazados para comprender y representar lo real*”¹⁰⁰ (*idem*, p. 81), ponderando, assim, a participação do metaempírico na dita realidade empírica.

Em texto seminal, problematizado e já superado pela crítica literária, devido ao seu caráter historicamente datado e por se alinhar a uma justificativa desconstruída pela teoria mais recente de que a literatura fantástica teria sido um fenômeno localizado entre o século XIX e a primeira metade do século XX, viés que não se sustenta considerando o próprio texto do contemporâneo Haruki Murakami, bem como os apontamentos teóricos de David Roas, o formalista Tzvetan Todorov já assinalava como súmula desse fenômeno um acontecimento que não pode ser explicado por leis familiares, ou então por leis desconhecidas para nós, o qual funde o paradoxo da problemática do fantástico. Em suas palavras, “o fantástico ocorre nesta incerteza [...]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2008, p. 31).

A incerteza se instala no narrador de Murakami, pois ele repara numa coisa estranha e no mínimo medonha,

a imagem reflectida no espelho não era a minha. Quer dizer, à primeira vista era eu, sem tirar nem pôr, mas bem via que aquele não era eu. Melhor dizendo: obviamente que era eu, mas *um outro eu*. Um «eu» que existia fora de mim, que nunca devia ter existido. Não consigo explicar melhor. Torna-se difícil traduzir um sentimento desses em palavras. (MURAKAMI, 2008, p. 80, grifos do autor).

O insólito se instaura na trama. Um eu não-eu, um eu-outro, um extra-eu, o outro-eu, pois que existindo no fora do narrador. Um inimigo? A insuficiência de palavras por parte do narrador para explicar o fenômeno e traduzi-lo o mais coerentemente demonstra o paradoxo da incerteza e a lógica do medo.

No conto de Machado, o narrador, esboçando sua teoria da alma humana, reporta-se a uma situação do passado em que ganha uma farda de alferes e, morando na casa de sua tia, quando a traja, é paparicado por todos, chegando a ser intitulado “senhor alferes” até que “o alferes eliminou o homem” (MACHADO, 1882, p. 248), fato que se torna mais patente quando fica uma temporada sozinho na mansão.

Nesse ponto da trama, a tia já tinha instalado no quarto do narrador “[...] um grande espelho, obra rica e magnífica que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples...” (*idem*, p. 247), introduzindo assim a preponderância do artefato especular para o desenrolar da intriga.

Dominado pela imagem do alferes que se apropriara de uma de suas almas, o narrador passa a viver consumido pela angústia e pela insatisfação, visto que as bajulações cessam-se por um tempo, conquanto é assaltado por uma

sensação inexplicável: “era como um defuncto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico” (*idem*, 252).

Tomado por um impulso decide olhar-se no espelho com a finalidade de encontrar os dois de si, e o que se lhe estampa é uma figura vaga, esfumada, difusa. O medo, isto é, o insólito, ante essa sombra de sombra se instala em si. Lembra-se então de vestir a farda e se postar perante o espelho: “[...] o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos; nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior.” (*idem*, p. 252).

No desenlace ocorre o encontro com a duplicidade de si, condição que se vislumbra nas próprias palavras do narrador: “olhava para o espelho, ia de um lado para o outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado” (*idem*, p. 256), testemunhando a presença da outridade no fenômeno da reflexão.

No conto de Rosa, o narrador também reporta seu medo diante dos espelhos, “porque, nêles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombram-nos alguma outra e medonha visão” (ROSA, 1969, p. 63), ao passo que, casualmente, diante de dois espelhos que faziam jogo num lavatório, o que enxergou

[...] por um instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulso senão hediondo. Deu-me náusea, aquêlê homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era - logo descobri... era eu mesmo! (*idem*, p. 73).

Os narradores dos três contos constataam o medo ante o reflexo do seu próprio eu. Ainda que no conto de Machado não haja repulsa, pois o protagonista deseja encontrar a si

próprio no espelho, isto é, deseja encontrar a imagem do alferes antes apagada, diferentemente, nos outros dois contos o encontro com o outro-eu se instaura sob o agravo do susto e do ódio, tanto que o narrador de Rosa questiona o ouvinte (leitor) se algum dia conseguiria esquecer essa revelação e confessa que “desde aí, comecei a procurar-me - ao eu por detrás de mim - à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio.” (*idem*, p. 73).

Semelhançemente ao narrador de Rosa, o narrador de Murakami enfaticamente diz-se sabedor de que

[...] aquela outra figura detestava-me até dizer chega. O seu ódio transparecia como um icebergue à tona num mar de escuridão. O tipo de ódio que nada nem ninguém poderia alguma vez apaziguar (MURAKAMI, 2008, p. 80).

Duvida da origem do outro-eu, operando em si a incerteza, pois deixou-se estar por um tempo ali contemplando a imagem “[...] sem saber de que terra era” (*idem*, p. 80). Extraterrestre? Sobrenatural? Indagações que se inferem na psicologia do narrador enquanto permanecem olhando “[...] um para o outro” (*idem*, p. 80).

Interpelados pelo medo e/ou pela angústia, tanto o narrador de Rosa quanto o narrador de Murakami são abalados pelo insólito da presença do outro-eu. David Roas traça uma diferença entre o medo propriamente e o sentimento de angústia, pontuando que

*el miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto no está claramente identificado: un sentimiento global de inseguridad*¹⁰¹ (ROAS, 2011, p. 83).

Nos dois contos a equação se equilibra: tanto o medo frente à imagem determinada contida no reflexo de si mesmo, quanto a angústia frente à insegurança sobre o que essa imagem representa, diante da ameaça do fantástico. Tal relação acontece porque “[...] a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu [...]” (ROAS, 2014, p. 32). Roas complementa o quadro dessa relação na diegese do texto que opera com o fantástico ao presumir que

[...] a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro lado, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade.
(*idem*, p. 32)

O narrador de Rosa, sob as fímbrias dessa dúvida, coloca-se numa busca do irreal de sua imagem concebida como real: “o que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um **modelo** subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” (ROSA, 1969, p. 74, grifo do autor), de modo que, para tentar solucionar esse enigma especularmente experimentado no reflexo do outro-eu, “sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela **máscara**, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa—a minha vera forma” (*idem*, p. 74, grifo do autor).

Assim, o narrador de Rosa põe-se a meditar sobre o ocorrido, a submeter a interpretação, a abstrair, na medida em que “[...] perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária” (*idem*, p. 75).

Sublinhemos que, ao meditar sobre ‘um modelo subjetivo, a travisagem daquela máscara, a minha vera forma’, a diegese de Rosa curva sobre si, e o texto literário medita sobre o *modus operandi* de sua própria forma tal que, nesse sentido, esse conto de Rosa discute como se opera a diegese do fantástico, isto é, sua forma, seu modo, sinalizando-se como um texto metaficcional.

O texto metaficcional, como reporta a teoria literária, se estabelece com o reconhecimento do próprio texto sobre sua natureza fictícia, caracterizado por uma autoconsciência teórica por meio da reflexão de si mesmo enquanto criação humana e, portanto, ficção (HUTCHEON, 1991, p. 22). Ao discutir a si próprio, na interioridade da diegese textual, conjugando literatura e teoria, o conto de Rosa alimenta a reflexão sobre o espelho e o duplo.

Ironicamente, agindo por prudência, o narrador de Rosa abruptamente abandona sua investigação: “deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho” (ROSA, 1969, p. 76). Mas quando volta a se deparar com o seu reflexo “simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi” (*idem*, p. 76). Aturdido ante a natureza inexplicável do irreal, perante a não-imagem de si mesmo, deixa-se cair numa poltrona, encarando-se novamente e nada vendo, tanto que estarecido e abalado se ancha de questionamentos, entre os quais

Então, o que se me fingia de um suposto **eu**, não era mais que, sôbre a persistência do animal, um pouco de herança, [...], a energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o que mais na impermanência se indefine? (*idem*, p. 77, grifos do autor).

Mais tarde, depois de anos de sofrimento ante essa angústia da perda de sua imagem especular, confrontado novamente por um espelho, o narrador de Rosa vê emergir uma luzinha, débil cintilação e, em seu testemunho

sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não êste, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto - quase delineado, apenas - mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... (*idem*, p. 78).

Toma-lhe a dúvida, a incerteza, numa série de indagações, ante a (im)pertinência do rosto familiar. Um rosto familiar e ao mesmo tempo um rosto estranho, um rosto inquietante. Segundo Sigmund Freud, em ensaio seminal e recorrentemente retomado, o ‘inquietante’

relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante (FREUD, 2010, p. 329).

O psicanalista assevera que muitas são as dificuldades encontradas pelo analista ao fazer um estudo sobre essa questão, tendo então que partir do sentido etimológico do termo *unheimlich* ou dos sentimentos que o inquietante suscita, sendo que os dois modos resultam num mesmo caminho em que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (*idem*, p. 331).

Freud destaca que a condição do *inquietante* se dá pelo constante retorno do mesmo, um impulso para a circularidade da repetição: “as considerações anteriores nos levam a crer que será percebido como inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior” (*idem*, p. 356)

O narrador de Rosa se inquieta diante do retorno de sua própria imagem na medida em que é e não é o mesmo rosto. A constatação de um rosto em seu nascimento abissal, um rostinho de menino, substancializa a angústia do narrador, e a indagação ao ouvinte (leitor) de que nunca compreenderá, além de acrescer a dúvida no próprio leitor, volatiliza um desejo de esperança, por parte do narrador, de que o senhor que o escuta tome a palavra e lhe dê sua opinião, esperada com tanta inquietação, visto que, segundo Roas, “a participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico [...]” (ROAS, 2014, p. 45). Contudo, numa perspicácia no procedimento da construção diegética, o narrador de Rosa encerra o conto imediatamente, desafiando o leitor preparado (leitor semiótico) a arriscar uma resposta e proceder na hermenêutica interpretativa do conto.

Se o narrador de Machado se reconhece na autoimagem do seu próprio reflexo na posição de alferes fardado e se o narrador de Rosa se desconhece na imagem emergente de um rostinho menos-que-menino, o narrador de Murakami, ao mesmo tempo, se reconhece e se desconhece na duplicidade de sua imagem frente o espelho:

Por fim, ele mexeu a mão. Os dedos da sua mão direita tocaram no seu queixo, e, depois, amarinharam como um insecto pelo seu rosto. Ficámos a olhar um para o outro. De repente, dei-me conta de que eu estava a fazer a mesma coisa. Até parecia que era eu o reflexo no espelho e que ele estava a tentar controlar os meus gestos. (MURAKAMI, 2006, p. 80)

A inversão de papéis no reconhecimento de si no outro que leva ao desconhecimento de si no outro, como se o

eu de si fosse não o eu verdadeiro, mas o eu projetado, isto é, o reflexo sendo a imagem real de si é, não somente inquietante, mais que isso, provocadora de uma angústia profunda e de distúrbios instintivos, pois sendo o duplo a clivagem da “duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, da repetição do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes” (FREUD, 2010, p. 351), o narrador, ante a perda da sua própria imagem convocada pelo outro-eu, apela ao seu último reduto de coragem, num animalesco grunhido evadido do fundo de si, se liberta de suas amarras, desferindo com a espada erguida uma pancada violenta no artefato especular, desatando a fugir instantaneamente.

Ante esse clímax, como desenlace, o narrador circunscribe um apressado final, revelando ao leitor que “nunca houve espelho nenhum” (MURAKAMI, 2006, p. 81). Teria sido um sonho? Uma miragem? Uma alucinação? Diante dessa explicação rápida do narrador, somos levados a questionar sobre a existência do espelho, bem como sobre o artifício da diegese, pois, numa inversão simples da dupla negativa da frase acima, o resultado seria positivo, visto que redundaria na afirmativa “sempre houve espelho algum”.

Para além desse vezo impregnado de barroquismo, e perante a repetição perceptiva do narrador sobre a inexistência do artefato especular quando na manhã do outro dia retornou ao local, “nunca tinha havido espelho nenhum” (*idem*, p. 81), torna-se inevitável a si mesmo constatar que estivera diante de seu duplo: “Vi-me pura e simplesmente a mim próprio” (*idem*, p. 81), terror inesquecível que, ao lembrar, ocorre a repetição do mesmo pensamento em seu espírito: “neste mundo, o mais assustador de tudo somos nós próprios. Não lhes parece?” (*idem*, p. 81).

O término do período com uma indagação lançada ao leitor se assemelha à diegese do narrador de Rosa, procedimento que confere a astúcia das narrativas modernas e pós-modernas, em que a leitura literária se conota de sentido por intermédio da imbricação do leitor na teia narrativa prescindindo uma leitura dotada de hermenêutica.

Por fim, o narrador encerra ironicamente a narrativa com uma piscadela ao leitor, relatando que não possui qualquer espelho em casa, o que lhe dificulta, por exemplo, fazer a barba. Tal piscadela revela a natureza abissal do medo que lhe ficou ante a experiência na juventude que lhe colocou frente a duplicidade de si mesmo.

Lenira Marques Covizzi relaciona algumas predisposições antropológicas do humano ao sentimento do insólito que, em ampla medida, atingiu o narrador de Murakami “o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal* [...]” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora).

Para Covizzi, a própria noção de insólito já estava posta nas relações humanas, que no complexo ficcional apenas passou para a primeira instância e que, a partir disso, estamos diante

da literatura das nuances, do sim e do não, donde a instituição da ambiguidade: questionando as convenções (nível teórico), passa a questionar – e não o contrário – os próprios resultantes dessas convenções (nível prático). (*idem*, p. 29).

O narrador de Murakami sentiu o incômodo diante da presença inverossímil de si mesmo, ambiguidade que o acompanhou e o acompanha ao longo de sua vida, tanto que se

esquiva como pode do artefato especular. Esse outro lhe é um dispositivo do medo, a vivência de uma angústia constante, um trânsito inesquecível junto ao insólito, que pode ser disparado a qualquer momento e ameaçar a sua própria realidade.

Ser ‘o outro de coisa nenhuma’, essa outra realidade, que seria na verdade, a realidade realizada, se elide em uma realidade enganadora, uma realidade que nada tem de real. Assim, a mesma realidade que substitui a outra realidade não passa de uma ilusão, uma referência de realidade. E a realidade que seria ela mesma, a outra realidade: “é o ‘outro’ que este real apagou que é o real absoluto, o original verdadeiro do qual o acontecimento real é apenas um substituto enganador e perverso.” (ROSSET, 1988, p. 35).

Não seria esse outro, esse outro-eu do narrador de Machado, esse outro-eu do narrador de Rosa, esse outro-eu do narrador de Murakami a ameaça da própria literatura, o acontecimento fantástico com o qual nós, leitores, desejamos insistentemente mirar nos hospedando no artefato especular da diegese ficcional? Afinal, como se questionou o escritor Carlos Fuentes, na introdução de seu livro, *O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*, “Não é o espelho tanto um reflexo da realidade como um projeto da imaginação?” (FUENTES, 2001, p. 11).

Haruki Murakami: narrador do (neo)fantástico

Vista de certo ângulo, a nossa vida cotidiana pode parecer muito repetitiva, medíocre e tediosa. Porém, por outro lado ela é repleta de contradições e rupturas, é surpreendentemente ilógica. E, volta e meia, nossas noites são tomadas por sonhos absurdos. É como se alguma coisa que não conseguimos mensurar com as medidas existentes, que não conseguimos colocar dentro

dos recipientes existentes, jorrasse sem parar dentro de nós. Eu acho que nós vivemos, simultaneamente, nesses dois mundos. A meu ver, o papel da ficção é destacar e ampliar esse outro ponto de vista. Se possível, com uma postura positiva.

Haruki Murakami

A epígrafe acima, referente a uma conversa com o escritor disponível no *blog* da Companhia das Letras, expõe lucidamente como Murakami lida com o fantástico em sua própria vida, uma presença que, segundo ele, nos ameaça, pois, sob o coletivo de um nós, considera que, em suas palavras, ‘vivemos, simultaneamente, nesses dois mundos’. Nesse âmbito, a vida medíocre e tediosa do real completa o seu sentido sob a duplicidade especular do outro lado, em que as contradições e as rupturas complementam o cotidiano com uma ilogicidade surpreendente.

Em sua reflexão, há um papel para a ficção que seria sublinhar e dilatar esse outro mundo, repleto de sonhos, fantasias, delírio e imaginação.

Como constatado pelos críticos de sua obra, “em Murakami, percebe-se uma presença constante do elemento fantástico” (NAMEKATA, 2016, p. 2), e, para não se eclipsar com as conclusões mais controversas de Todorov que dilapidou o conceito de literatura fantástica, consideramos que sua diegese se opera sob uma dimensão contemporânea “[...] inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável” (ROAS, 2014, p. 66), afinal “vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real: o ‘universo descentrado’ a que se refere Derrida.” (*idem*, p. 66).

David Roas cunha o termo ‘neofantástico’ para teoricamente estreitar o *modus operandi* da diegese contemporânea do fantástico em que, segundo ele

[...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem como pensávamos [...]. (*idem*, p. 67)

A percepção de Roas sobre o fantástico contemporâneo casa-se com as ponderações de Murakami sobre a vida cotidiana que se aparenta normal e repetitiva, mas que é rompida pela possível anormalidade da realidade, muitas vezes absurda, ilógica, descentrada.

A meu ver, impressionado por essa contingência e habitando esses dois mundos, Murakami constrói uma literatura singular à sua maneira, cuja diegese de sua ficção se alimenta com a moldura do neofantástico, a exemplo da intriga do conto *O espelho*, em que o protagonista-narrador foi tomado por uma experiência pavorosa na juventude, trauma que não lhe cai no esquecimento e que opera uma ruptura em sua vida presente, visto que renega o espelho como instrumento cotidiano do homem contemporâneo nem mesmo para fazer-se a barba, ressaltando que o seu mundo não funciona tão bem assim.

Habitamos hoje esse mundo ameaçado pela anormalidade. Numa imagem caleidoscópica difratada entre os três contos, com os quais perfizemos essa reflexão, em que o narrador de Murakami, ao mirar-se no espelho e olhar para trás,

para o passado literário, através da rede rizomática da memória de literatura, vê-se no curioso narrador de Rosa que, por sua vez, ao investigar sobre a natureza da superfície especular, com as retinas no reflexo volta seus olhos ao pretérito e vê-se no angustiado narrador de Machado perseguindo sua imagem no espelho, nessa metáfora de espelhamentos espionamos a própria aventura da literatura, aventura intertextual e hipertextual, um poderoso palimpsesto de sobreposições, em que nessa tríplice duplicidade, alguns se enxergam no simulacro da farda, outros na máscara do quase-rostode-menino, e muitos outros na persona pura e simplesmente de si próprio, habitando em cada um de nós esse espaço surpreendente entre o eu e o outro, o outro-eu de nós mesmos.

O outro-eu de Murakami, narrador do neofantástico, é nele um sonhador de ficções insólitas.

Referências

Corpus literário

ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Papeis avulsos*. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia a vapor, Encadernação e Livraria Lombaerts & c., 1882, p. 241-257.

MURAKAMI, Haruki. O espelho. In: *A rapariga que inventou um sonho*. 2. ed. Trad. Maria João Lourenço. Cruz Quebrada, Pt: Casa das Letras, 2008.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra, 1969.

Corpus teórico

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. I. O conceito de literatura: a teoria da literatura. In: *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALMEIDA, Isis Lopes de. *A literatura curvando-se sobre si mesma em 1Q84 de Haruki Murakami*. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/10548/7179>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUENTES, Carlos. Introdução. In: *O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 8-11.

FUENTES, Carlos. O romance morreu?. In: *Geografia do romance*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 9-33.

GARZÓN, Raquel. *Haruki Murakami: “o trabalho de um romancista é sonhar acordado”*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/21/eps/1548073413_533993.html>. Acesso em: 20 mai. 2020.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOTA, Cátia Cristina Sanzovo. *Para além do nitrato de prata: análise do duplo especular em contos da literatura ocidental*. 2014. 213 f. Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2849282>. Acesso em: 16 mai. 2020.

KOHL, Rita; MACIEL, Felipe (tradutores). *Uma conversa com Haruki Murakami*. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Uma-conversa-com-Haruki-Murakami>>. Acesso em 20 mai. 2020.

NAMEKATA, Márcia Hitomi. *O tradicional e o moderno na literatura japonesa contemporânea: Haruki Murakami e Natsuo Kirino*. Disponível em: <<https://fjosp.org.br/estudos-japoneses/wp-content/uploads/sites/3/2016/03/texto-marcianametaka-final.pdf>>. Acesso em 20 mai. 2020.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ROAS, David. El miedo. In: *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espumas, 2011.

ROAS, David. A ameaça do fantástico. In: *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 29-74.

ROSSET, Clément. *O Real e Seu Duplo*. Trad. de José Thomaz Brum. L&PM Editores: São Paulo, 1988.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva: 2008.



Concepções e elementos do neofantástico na narrativa *O elefante desaparece*, de Haruki Murakami

Norival Bottos Júnior
Gerson Bruno Forgiarini de Quadros

Introdução

Antes de Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, a narrativa de caráter fantástico era facilmente delimitada, um elemento sobrenatural dentro da narrativa com características realistas bastava para que se percebesse o estranhamento inerente à presença daquilo que mais tarde se denominou de fantástico.

Na contemporaneidade, no entanto, o fantástico se tornou um gênero extremamente popular, especialmente na Europa e na América Latina de Língua Espanhola. Na Argentina e na Colômbia, por exemplo, a terminologia utilizada para se caracterizar os elementos da literatura fantástica se tornou enormemente complexa e, às vezes, até mesmo ambígua. Emílio Carilla, por exemplo, assinala:

[...] é evidente que sob a denominação de literatura fantástica abarcamos um mundo que toca, em especial, o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável. Em outras palavras, ao mundo fantástico pertence o que escapa ou o que está nos limites da explicação ‘científica’ e realista: o que está fora do mundo circundante e demonstrável. (CARILLA, 1968, p. 20).

Somente a partir do chamado Realismo Fantástico, praticado largamente na América Hispânica, é que o termo fantástico deixou se referir de maneira generalizada às obras mais diversas e distantes no tempo, como a *Odisseia*, de Homero, ou *As mil e uma noites*. O que se pode fazer com aquilo que se apresenta para nós na leitura e na eleição da interpretação semântica? Adentra-se ao texto e há uma voz lá. Que murmúrio é esse? Sabe-se que o século IX inaugura a problematização em relação à fala no texto literário e a modernidade eleva a questão ao paradoxo. O caráter fantástico, em sua condição de estranhamento no ordenamento natural do mundo, é a mediação particular da prosa novecentista, do limite de extrapolação do texto em prosa. Nesse limite de estranhamento está o recurso do fantástico, gênero que indicia a ambiguidade de sentido e de definição daquilo que pode ser considerado, de fato, da ordem do real.

Em *O elefante desaparece*¹⁰², Haruki Murakami trabalha o tema do estranhamento por meio da singular releitura do fantástico. Nos dezessete contos que perfazem o livro, o tema incessante parece ser o fato de que aquilo que nos causa estranheza não está exatamente no insólito, mas na ideia de que somos imprecisos, cada um dos contos não nos dá nada, mas nos perturba. O pensamento racional que nos doutrinou é desconstruído em cada um dos contos; o recurso retórico do escritor japonês parece residir numa aguda crítica, por conta do domínio da linguagem científica, do mundo dominado pela tecnologia e pela informação imediata e sem conteúdo; por conta de sua limitação, o mundo contemporâneo se reaproxima do vazio como linguagem distanciada da especificidade do mundo.

Nessa perspectiva, a narrativa *O elefante desaparece* revela a maneira como o homem contemporâneo exige de si mesmo a disponibilidade para o contraditório, entre a razão e a emoção, entre o real e o irreal, entre o inaudito e a linguagem. Na contemporaneidade, não é possível separar o processo de individuação com o caos do mundo e a ânsia por unidade que o discurso racional reclama para si; eles se imbricam, se entrelaçam, causando assim o processo contínuo de separação do todo. O sujeito, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2004, p. 15), está entregue à *zōé*, a vida nua, em contraste com a *bios*, a vida biológica inerente à possibilidade de concepção do indivíduo, condição esta que não mais lhe pertence. Separando-se do mundo, para ser eficiente ao mundo do vazio, esse sujeito pós-moderno precisa seduzir o indivíduo que não lhe pertence mais a uma nova possibilidade de vida interior. Esse paradoxo gera o que se pode denominar de ‘neofantástico’, ou seja, a eficiência do fantástico emerge como condição de recusa por conta do grau

de sua reflexão. O insólito é o horror que canta na ausência de uma alma para o homem contemporâneo.

Os elementos caracterizadores do fantástico e do neofantástico na literatura

É importante notar que o fantástico ao longo da história da literatura sempre esteve ancorado na ideia do medo e do horror por aquilo que não poderia ser explicado pelas leis do mundo, conhecidas em suas respectivas épocas. Desenvolver as diversas e múltiplas noções de identidade histórica, entender a solidão individual ou continental significam também pensar as diferentes formas de colonização do mundo e do indivíduo; essas são algumas questões, por exemplo, presentes nos textos de autores como Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Gabriel García Márquez, e que ilustram a análise neste capítulo direcionado à singularidade de apreensão do fantástico por Murakami. Na narrativa em estudo, o escritor japonês soube, de modo inovador, dar ao gênero fantástico novas possibilidades de se interpretar o mundo e a realidade atroz que são comuns a todos os habitantes do mundo dominado pelo tecnicismo desumanizador.

Essa diferença substancial de enfoque entre o fantástico clássico, generalizado como aporte de outros gêneros e amplamente divulgado em outras regiões do globo, ganha outro plano quando se trata de delimitar o neofantástico, evoca um gênero novo, dotado de uma poética e um senso político particulares do mundo contemporâneo. Nesse sentido, para Alazraki:

O neofantástico se distingue do fantástico, essencialmente, em três aspectos: a visão, a intenção e o *modus operandi*. No que concerne à vi-

são, o fantástico assume a visão do real, ao passo que o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um tapulho que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica. (ALAZRAKI, 2001, p. 280).

Embora seja derivado do fantástico europeu, o *ethos* do neofantástico não reside em nenhuma parte do mundo nem em nenhum contexto social específico; o que há de novidade no neofantástico é a busca por compreender como o relato perpassado pelo inexplicável nos impressiona não pelo que tem de sobrenatural, mas pelo modo como é capaz de desconstruir o domínio da razão e da técnica, transformando a exceção em regra, permitindo que a percepção do horror se transmute em cotidiano. Nesse sentido, Júlio Cortázar assinala:

As marcas de escritores como Poe estão inegavelmente nos níveis mais profundos dos meus contos, e creio que sem a “Ligéia”, sem “A queda da casa de Usher”, não teria tido essa disposição para o fantástico que me toma nos momentos mais inesperados e que me impulsiona a escrever como a única maneira de cruzar certos limites, de me instalar no território do *outro*. Contudo, algo me mostrou desde o começo que o caminho para essa alteridade não estava, quanto à forma, nos truques literários dos quais depende a literatura fantástica *tradicional* para seu celebrado *pathos*, que não se encontrava na cenografia verbal, que consiste em desorientar o leitor desde o começo, condicionando-o com um clima mórbido para obrigá-lo a ceder docilmente ao mistério e ao medo... A irrupção do

outro ocorre, em meu caso, de uma maneira marcadamente trivial e prosaica, sem advertências premonitórias, tramas *ad hoc* e atmosferas apropriadas, como na literatura gótica ou nos contos atuais de má qualidade. Assim, chegamos a um ponto em que é possível reconhecer minha ideia do *fantástico dentro de um registro mais amplo e mais aberto* que predomina na era das novelas góticas e dos contos cujos atributos eram fantasmas, os lobisomens e os vampiros. (CORTÁZAR, 1983, p. 66-67, Grifos do autor).

O cerne do fantástico na literatura residiria, desse modo, não exatamente na estrutura do enredo em si, que já traria em si a ideia naturalizada de suspensão da realidade diante de um fato que, apesar de extrapolar o conceito de realidade, não abandona a verossimilhança, mas, antes, numa espécie de relação muito próxima entre autor e leitor, ambos semelhantes na ausência de experiência demonstrável e destituídos de qualquer consolo para a vida. Este seria o aspecto central na nova narrativa fantástica, segundo o escritor argentino Cortázar: “[...] o verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso” (CORTÁZAR, 1983, p. 179). Encantamento e estranheza, portanto, não em relação ao que pode acontecer no desenrolar da história, mas diante do espaço cada vez mais íntimo entre autor e leitor, que passam a compartilhar a existência - ou a inexistência, no caso da narrativa dotada de caráter abertamente fantástico de Haruki Murakami - de acontecimentos que não seriam aceitos sem o pacto entre ambos.

Por conseguinte, a busca pela gênese de uma literatura fantástica que não poderia emergir em outro lugar e nem em

um contexto diferente do qual surgiu o fantástico na literatura japonesa. Antes, porém, talvez seja necessário traçar os dados que podem delimitar com maior precisão esse tipo de temática sem incorrer na confusão terminológica do maravilhoso, do fantástico e do neofantástico. Será necessário também a contextualização das bases mais gerais daquilo que se compreende como o estranhamento na literatura como um todo.

Pode-se dizer que o gênero chamado de fantástico tem as suas origens históricas provenientes da Literatura Gótica, que é uma das vertentes do Romantismo. O gênero gótico possui como características gerais o tratamento diferenciado de temas sobrenaturais ou de mistério policial. Geralmente tratavam dos sonhos, vampirismos, loucura e morte. Significa que, desde a sua origem, o fantástico esteve completamente voltado para uma temática bem específica, a saber, a fantasia, no caso do fantástico sul-americano, o estranhamento causado pelo inusitado é acrescido de componentes sociais, questões relacionadas ao tema da colonização.

O espaço e a atmosfera nos cenários da Literatura Gótica estavam vinculados ao tempo histórico e ao espaço particulares em que decorriam seus enredos: castelos medievais, igrejas sombrias e florestas noturnas, ou seja, cenários europeus. Na América Latina, por exemplo, tanto em Adolfo Bioy Casares quanto em Jorge Luis Borges, esses cenários se adequavam à realidade do novo mundo, porém o caráter amedrontador, por assim dizer, desses cenários, assemelhou-se ao correlato europeu, que é definido por Remo Ceserani como o conjunto de características gerais ligadas ao fantástico:

[...] gosto antigo pelo pano de fundo histórico, o estilo e a ornamentação da tardia Idade Média e do Renascimento [...] um gosto ambigualmente

iluminado pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e a parapsicologia, das visitas e presenças de espíritos e fantasmas; uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões dos instintos e do caráter; uma preferência retórica pelo estilo e pelas ambientações elevadas e sublimes. (CESERANI, 2006, p. 89).

Praticamente desmembrado do Romantismo, o fantástico se tornou, com o decorrer do tempo, um gênero literário autônomo, com regras e características próprias que o diferenciava claramente de outros gêneros, passando por transformações e redefinições e se misturando a outros gêneros.

O aspecto mais importante do fantástico, tanto na vertente europeia clássica quanto na vertente hispano-americana, não nos parece relacionado às características puramente temáticas, mas, sobretudo, na relação que faz com que o leitor ingresse em um mundo novo e próximo de sua realidade. Isso era importante nos séculos XIX e XX e continuou sendo importante no século XXI. No primeiro caso, dois séculos entre conquistas marítimas e colonialismo europeu, o que provavelmente chamava atenção da população de classe média e leitora era justamente o fascínio pelo desconhecido, mundos repletos de criaturas míticas, deuses obscuros, heróis com poderes que extrapolavam a imaginação mais fértil, criaturas sobrenaturais. No século XX, o efeito da colonização exploratória europeia na América Latina fez com que todos esses elementos passassem a adquirir novas e inesperadas nuances, mais existencialistas e subjetivistas, transformando o absurdo da pura realidade nas regiões marginais do mundo numa nova forma de fantástico. O fantástico ganhou contornos éticos no

qual os elementos surreais das violências física e psíquica extremas foram inseridos no cotidiano, como afirma Luiz Costa Lima (2003). O horror foi aceito com mais normalidade por parte das personagens, causando um novo sentimento de hesitação entre o real e o irreal, conforme argumenta Ceserani:

Com o decorrer dos decênios do século XIX, a produção literária fantástica conheceu articulações ulteriores, misturou-se a gêneros literários (como o autobiográfico, ou o romance de formação, ou o romance de costume social ou o romance de ideias) em que se percebiam concessões geralmente otimistas do mundo, da individualidade humana, da construção social, das possibilidades de transformação da natureza. (CESERANI, 2006, p. 91).

Para o autor italiano Ítalo Calvino, o fantástico do século XIX seria o ‘visionário’; em contrapartida, as produções do século XX se enquadrariam em um fantástico mais ‘mental’. No primeiro, a aceitação do leitor a respeito da existência de um mundo sobrenatural e o extraordinário seriam manifestações de sonhos ou alucinações, sem conexão obrigatória com o mundo real e seus sistemas de regras; já no segundo, o sobrenatural faria parte de uma dimensão interior e subjetiva ou poderia ser um aspecto constituinte da nossa realidade. Nesse sentido, ressalta Ítalo Calvino:

À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que o ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional. Aí estão a modernidade do fantástico e a razão da volta do seu prestígio em nossa época.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de um outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2004, p. 9).

No século XX, o fantástico adquiriu, portanto, características psicológicas que fizeram com que o leitor pudesse estabelecer uma conexão entre o mundo mundano, preso ao real, e o mundo do psiquismo, do pensamento. Desse modo, a essência da literatura fantástica passou a residir na ideia da hesitação causada por um acontecimento que poderia ter uma explicação racional ou que fosse apenas fruto da nossa imaginação.

Nessa esteira, é importante destacar que o gênero fantástico continua sendo muito influente para além dos domínios da literatura, basta observar sua popularidade nas séries de TV, no cinema, nas histórias em quadrinhos e na televisão.

Na América Latina, sobretudo na região de língua espanhola, o gênero literário chamado de realismo fantástico foi um movimento cultural preponderante para a reflexão de questões sociais e políticas. Porém, a passagem do fantástico para o realismo fantástico não se deu de forma imediata. O fantástico, nesse caso, emergiu como um novo *ethos* apto a problematizar as contradições da região, embora não tenha sido de forma pronta e imediata, nem foi unânime, já que houve poucos casos de produção de literatura fantástica nos países que não tinham a língua espanhola como língua oficial.

O fantástico, portanto, foi, no decorrer dos séculos, caracterizando-se pela hesitação entre uma explicação racio-

nal ou uma aceitação de um fato capaz de extrapolar o que se entendia como o conjunto de regras possíveis de se suceder no mundo real. Dessa forma, transformou-se em uma espécie de possibilidade completamente diferente para a noção de representação em que a história oficial não poderia encerrar, estética e politicamente, a sua noção de verdade. Com o fantástico do século XX surgiu um novo realismo, um fenômeno que extrapolou os limites do mundo que conhecíamos. Em uma instância maior, a narrativa caminhou para a aceitação de que fatos não explicáveis pela via racional poderiam acontecer na história do mundo contemporâneo, nesse caso, teríamos o neofantástico maravilhoso. Em *O elefante desaparece*, a abordagem de Murakami parece transitar entre ambas as definições.

Trata-se de um tema muito relevante na literatura japonesa, pois é preciso entender de que modo a literatura fantástica, de extração europeia, evoluiu e acabou assumindo características muito próprias e que tinham muito a ver com a realidade histórica e social da cultura japonesa.

As características peculiares da realidade da cultura japonesa entendida como fantástica, e, dentro do que se define como fantástico maravilhoso e fantástico estranho, estão na narrativa de Haruki Murakami. O fantástico do autor japonês se assemelha e se diferencia de outros autores que adotaram o mesmo campo de experimentação e reflexão que esse gênero hibridizante permite tão bem, conforme destacado a seguir.

A reconfiguração dos elementos do gênero fantástico na narrativa *O elefante desaparece*

Em *O elefante desaparece* há de imediato uma antinomia, pois o que emerge é um relato impessoal, um narrador diante de uma história que extrapola a noção binária de real e irreal,

um narrador que se esboroa à medida que a narrativa caminha em direção ao nada, aliás, o nada surge no desaparecimento do animal, já presente no título como uma piscadela ao leitor já acostumado ao estilo irônico de Haruki Murakami.

Se há uma trama, talvez seja mais adequado delinear certa quantidade de eventos que giram em torno do desaparecimento de um elefante velho e do idoso zelador do zoológico; como de costume nas obras de Haruki Murakami, esse fato não vai muito além de pretexto, pois o material que deverá se desconfigurar e depois se reconfigurar é o tema da solidão e da melancolia, o fato que deveria despertar o fantástico na obra não demonstra essa função. Duplo vazio e duplo esquecimento como estratégia narrativa: um narrador que nada tem a dizer e que está perdido na solidão indiscernível da vida cotidiana japonesa dos anos 80 e seu duplo. O elefante do zoológico de sua cidade, que desaparece em circunstâncias misteriosas e que, aos poucos, desaparece também do interesse da população local e da imprensa:

Uma semana depois do desaparecimento, os artigos a respeito foram rareando e praticamente deixaram de existir. Algumas revistas semanais chegaram a veicular matérias interessantes, como uma entrevista com uma médium, mas, no final das contas, todas as informações não levaram a nada. As pessoas pareciam querer enquadrar o caso na categoria dos “mistérios não esclarecidos”. O desaparecimento de um velho elefante e de seu velho cuidador não alterou os rumos da sociedade. A Terra se mantinha em sua monótona rotação, os políticos continuavam a proferir seus discursos pouco confiáveis, as pessoas seguiam bocejando a caminho do

trabalho e as crianças não paravam de estudar para o vestibular. Em meio às idas e vindas da vida cotidiana, o interesse pelo paradeiro de um elefante não duraria para sempre. E, assim, vários meses se passaram, como um exército de soldados exaustos marchando. (MURAKAMI, 2018, p. 292).

Se o elefante desaparece junto de seu fiel zelador sem deixar nenhuma pista, também as pessoas da cidade e o próprio narrador parecem se esboroar numa narrativa que nada acrescenta. Narrador apenas relata o material que observa ressuscitar por meio de uma memória bastante falha; tudo acontece de maneira oblíqua e desinteressada - não se deve esquecer que essa é uma característica dominante dos narradores em primeira pessoa – e no conto de Haruki Murakami, há, assim, o esquecimento inevitável.

Uma memória fragmentada não significa que possa haver exatamente uma investigação; o que há é o retrato de um homem que desloca para o caso inusitado do elefante desaparecido um reflexo de si mesmo, sem relacionamentos, voltado para o dia a dia bucólico. O acontecimento bizarro age como uma espécie de vetor exponencial para as linhas de fuga e dos agenciamentos maquínicos de desejo que não se completam, incapazes de alterar a realidade, obsessões inusitadas, como o próprio desaparecimento do animal do zoológico sugere desde as primeiras páginas, conforme ilustra o trecho a seguir:

Soube pelo jornal que o elefante da nossa cidade havia desaparecido. Naquele dia, como de costume, eu havia acordado com o despertador programado para as seis e treze, ido para a cozinha

preparar um café, enfiado um pão na torradeira, ligado o rádio em alguma frequência FM e, enquanto comia a torrada, aberto o jornal sobre a mesa. [...] A reportagem sobre o desaparecimento do elefante estava em destaque na última manchete. [...] Havia fotos de policiais inspecionando o local onde o elefante ficava. Sem o animal, havia algo errado com o recinto. Bastante vazio e inexpressivo, remetia a um ser gigante desidratado cujas entranhas haviam sido removidas. (MURAKAMI, 2018, p. 283).

Outro traço marcante do conto é de que nem mesmo o fato gerador do fantástico é capaz de dar vida ao personagem principal, que continua vivendo em seu próprio ritmo, sem se envolver nem mesmo com a jornalista que flerta com ele; na verdade, como uma forma de escapar, a relação breve entre os dois logo se direciona para o caso do desaparecimento do elefante. A ambientação é elaborada para realçar a noção de solidão e isolamento, o fator que deveria ser desencadeador do fantástico e do absurdo acaba envolvido pela ausência de sentido da vida cotidiana. Aliás, a vida cercada pela solidão e pela ausência de sentido da vida parece se configurar mesmo como o *leitmotiv* de Murakami.

O que nos envolve numa atmosfera de perplexidade não é o irreal ou o inusitado, mas o cotidiano, ou, como afirma Giorgio Agamben, na esteira de Walter Benjamin, a impossibilidade de transmitir qualquer forma de experiência. Para Agamben:

[...] o homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes -, entretanto, nenhum deles se tornou experiência (2014, p. 21).

O fantástico em Murakami pode ser observado no que diz respeito à maneira como a modernidade desloca o estilo de vida antigo. A ambientação são cidades como Tóquio, geralmente os subúrbios prósperos de grandes cidades, em alguns casos as histórias são ambientadas nos anos 80, época de expansão econômica no Japão. Nesse conto, há o contraste entre a construção de condomínios de alto valor e a manutenção de um elefante velho em um zoológico. Esses condomínios de luxo acabaram forçando o desaparecimento do velho zoológico, forçando a recolocação do velho elefante para um novo local. Além disso, o velho zelador e o velho elefante se tornam símbolos de contrastantes estilos de vida e novos estilos de relacionamentos:

A situação do elefante era uma grande dor de cabeça para as partes envolvidas, inclusive o município. O terreno do zoológico havia sido vendido para uma incorporadora que pretendia construir prédios residenciais e a cidade concedeu licença para o empreendimento. Quanto mais se protelava a solução para o caso do elefante, mais aumentavam os encargos sobre o investimento. Mas é claro que isso não justificaria a decisão de sacrificar o animal. [...]. (MURAKAMI, 2018, p. 284-285).

Haruki Murakami ironicamente inverte a noção de fantástico mostrando que o absurdo não está no fato que foge dos critérios que definem a racionalidade do mundo, mas no estilo de vida no mundo contemporâneo. Esse detalhe pode ser percebido particularmente quando o narrador, ao contrário de simplesmente descrever a reação da cidade a respeito do desaparecimento do elefante, narra a maneira quase surreal como a população local inaugura o novo lar do elefante, alguns anos antes de seu desaparecimento:

Fiz questão de comparecer à cerimônia de inauguração da nova casa do elefante. Diante do animal anfitrião, o prefeito fez um discurso (sobre o desenvolvimento da cidade e a importância dos espaços para promover a cultura), um representante dos alunos da escola primária leu uma redação, [...] realizou-se um concurso de desenhos do elefante, [...] e duas jovens trajando vestidos de tecido leve e solto (não exatamente bonitas), deram uma banana para o elefante. Ele praticamente não se mexia e parecia suportar em silêncio essa cerimônia despropositada[...]. (MURAKAMI, 2018, p. 286-287).

A reação de várias pessoas da cidade, até mesmo do prefeito e de outras autoridades, mostra como é absurda e fora do convencional a resposta que a ordem social dá ao contraste entre aquilo que é considerado ‘útil’ e o que é dispensável. Como o narrador aponta, as respostas, mesmo dos jornais locais, são fúteis e ridículas. Em cada detalhe, o absurdo da resposta do poder público e da população se torna mais bizarro que o desaparecimento inexplicável em si.

Ao longo da narrativa, Murakami revela sutilmente que remover o antigo estilo de vida deixa as pessoas em uma espécie de entre-lugar ou em uma zona cinzenta. O autor também enfatiza como o novo estilo de vida cria novas formas de solidão e desconforto. Por exemplo, o narrador tem um emprego, cujo lema pode ser entendido como aquilo que não pode ser vendido não importa. Na realidade, o narrador acaba absorvido por esse lema até mesmo na vida pessoal e em suas propostas de vida sem questionamento. É solteiro, solitário e vive sem conexões familiares ou mesmo com amigos. Porém, ele se maravilha com a relação afetiva intensa entre o elefante

e o zelador. À medida que o narrador parece cada vez mais absorvido pelo isolamento, maior é seu interesse pelo elefante:

Enquanto bebia minha segunda xícara de café, parei para pensar se era o caso de dar meu depoimento, mas decidi não telefonar para a polícia. Em parte porque não queria me envolver com eles e também porque a polícia poderia não acreditar em mim. Achei que seria perda de tempo revelar o que eu sabia para um bando de gente que nem sequer levava em consideração a possibilidade de o elefante ter simplesmente evaporado. (MURAKAMI, 2018, p. 291).

Outro *leitmotiv* em Murakami é o simbolismo por trás da água. Para reforçar o despertar do leitor a respeito do desaparecimento ou o senso de dissolução de alguém ou de algum objeto, o escritor japonês não raro se utiliza da água como elemento catalisador. Em *O elefante desaparece*, no momento em que o narrador discute sobre a gradual perda de interesse da população em relação ao desaparecimento do elefante, emerge o simbolismo da água, como um elemento divisor na narrativa. A motivação da água ocorre várias vezes na segunda parte do conto, como no trecho a seguir:

Eu a conheci no final de setembro. No dia que não parou de chover desde a manhã até a noite. Uma chuva típica daquela época do ano: fina, leve e monótona, e que lavava as lembranças que o verão escaldante havia deixado pelo solo. Elas passavam pelas calhas, seguiam para o sistema de esgoto, atravessavam o rio até desembocar no mar escuro e profundo. (MURAKAMI, 2018, p. 293).

O símbolo da água passa a tomar conta da narrativa, como se pudesse salvá-la por meio da mudança de estados, mas não é isso o que acontece. Murakami é irônico até mesmo no tratamento que dá aos simbolismos mais evidentes em termos de representação do imaginário coletivo. Nos parágrafos que se seguem, o narrador sugere a comparação entre as memórias do verão com o desaparecimento gradual do mundo antigo, mas a ruína do estilo de vida antigo e o surgimento do mundo novo não se dão por completo, sempre há um detalhe que coloca tudo a perder.

O simbolismo da água evoca a ideia de que as coisas estão desaparecendo inevitavelmente tragadas pelo vasto oceano. A água se evapora no ar e para Gaston Bachelard (1997, p.14) tal tema reflete simbolicamente o modo paralelo de tudo que desaparece na vida cotidiana e não vemos. Trata-se, portanto, de uma hermenêutica do desaparecimento; no conto, o próprio narrador sugere o sentido de instabilidade num mundo sem referências que possam balancear o modo de vida que emerge e o antigo, que aos poucos desaparece nas sombras.

Murakami ainda focaliza a imagem da chuva no sentido de expressar melancolia e tristeza. O narrador exemplifica essa ideia ao descrever o vazio da jaula do elefante. Mais adiante, ele menciona para a jornalista a presença de uma quietude, implacável e corrosiva, como uma força perturbadora. A conversa entre o narrador e a jornalista começa a seguir um rumo estranho e inesperado ao entrar em detalhes sobre o mistério do desaparecimento do elefante. Depois, o narrador faz uma comparação com o derretimento do gelo da bebida da jornalista. Nessa imagem, é possível que Murakami novamente tente provocar uma ambientação de coisas se dissolvendo de

maneira sinistra, envolvendo forças que não podem ser explicadas racionalmente:

Ela permaneceu em silêncio, com o olhar sobre a taça de daiquiri que segurava na mão. O gelo havia derretido e a água parecia se infiltrar no coquetel como uma pequena corrente marítima.

— Está dizendo que o corpo do elefante diminuiu?

— Ou o cuidador estava maior, ou os dois mudaram de tamanho ao mesmo tempo. (MURAKAMI, 2018, p. 299).

Considerações Finais

Para finalizar, talvez seja importante acrescentar que, como de hábito, Haruki Murakami conseguiu utilizar diversos temas em *O elefante desaparece*. Ele utilizou uma escrita abstrata para captar temas que dizem respeito à vacuidade da vida contemporânea. Ao final, é quase impossível não comparar dos dilemas evocados pelo narrador, especialmente a respeito dos caminhos que a sociedade dedicada ao consumo de bens de produção em massa pode tomar em termos de apropriação de vida interior. As questões ficam abertas porque não podem ser respondidas de maneira inequívoca. Há uma voz que tem o poder de desestabilizar o sentido habitual das coisas mais ordinárias. Sabemos que a modernidade eleva a questão ao paradoxo. A figura do elefante que desaparece é uma mediação muito particular do problema evocado no conto na forma de uma crítica à modernidade, aos limites que a vida cotidiana não parece capaz de extrapolar. No limite do ritmo da vida urbana está o recurso de produzir uma fissura no corpo daquilo que se entende como realidade, a ambiguidade

de sentido daquilo que é naturalizado na vida contemporânea, caracterizando o neofantástico.

A evocação do desaparecimento do elefante se reencontra com o desejo de expressão quase irracional de escapar da solidão e do vazio. Todos os princípios estão presentes na natureza e no olhar subjetivo do narrador sobre o mundo, outra característica do neofantástico. O princípio de organização nunca se desvencilha da organização do 'ser' da natureza.

A arte e a ciência estão juntas, não são excludentes. A expressão artística é produto humano, superior à natureza, porque o homem não está submetido à linguagem, e no sentimento há uma vontade humana por trás do desejo de expressão. A experiência da linguagem tenta se autodestruir. A construção da imagem do sujeito entregue à solidão da vida nua nos evidencia a experiência estética da vida no mundo. As coisas que se passam no decurso de uma vida vivida de maneira puramente biológica dialogam com a experiência do outro, do leitor; a literatura tem procedimentos muito particulares de produzir esses questionamentos, seus recursos suscitam a conexão artística do universal, vivenciando o texto ficcional, com novas possibilidades de sentir por meio da arte. Um fantástico sentimento que surge do desejo interior.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Enrico Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Definições de territórios: o fantástico*. Assunto Encerrado: Discursos sobre Literatura e Sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARILLA, Emílio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1968.

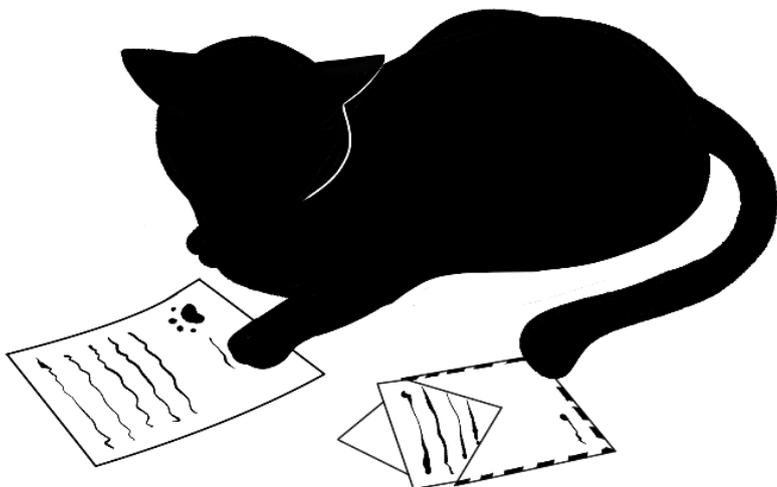
CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror. As margens do Ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

CORTÁZAR, Júlio. El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica. *Júlio Cortázar: la isla final*. Eds. Jaime Alazraki et al. Madrid: Ultramar, 1983.

MURAKAMI, Haruki. *O Elefante Desaparece*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

Posfácio



Impressões de leitura

Sobre a garota cem por cento perfeita
que encontrei em uma manhã ensolarada
de abril

Lica Hashimoto

Mania que se torna ritual

Durante o período de isolamento social em função da pandemia de Coronavírus (COVID-19), reencontrei velhos amigos agrupados na estante, aguardando, ansiosos, o momento mágico de viajarmos pelo tempo e espaço.

Munida de um arsenal de limpeza que inclui escada de três degraus, avental, luvas, máscara, panos de limpeza, álcool e lustra-móveis – de jasmim – tirei os livros e enfeites da estante e, ao som de um repertório de jazz instrumental, disponível no *YouTube*, dediquei-me de corpo e alma à tarefa de retirar a poeira das prateleiras. Depois, apliquei o lustra-móveis em um pano levemente umedecido e, enquanto aguardava o produto agir, o que costuma levar de cinco a seis minutos, sentei-me no sofá e apreciei a interpretação de *Always* em expressivo saxofone. Terminada a música, voltei para a estante e dei o meu toque de midas: passei suavemente o papel toalha em círculos concêntricos e, num passe de mágica, a madeira brilhou intensa e revigorada.

Envolta em suave aroma de jasmim, sigo tirando a poeira dos enfeites e dos livros. Este ritual de limpeza foi cuidadosamente aprimorado ao longo de trinta e poucos anos. Para alguns, isso é apenas um tipo de mania cristalizada. Pode até ser, pois me ocorreu que no *Livro do Travessero*, escrito pela dama da corte Sei Shônagon, no início do século X, havia uma lista de ‘coisas que são raras’ que incluía desde “genro elogiado por sogro, pinça de prata que arranca bem os pelos, (...) manter até o fim as firmes promessas de amizade” e, a certa altura, ela também diz que é raro existir “pessoa sem nenhuma mania” [Livro: 155]. Quem sou eu para discordar da dama. Ela tem toda a razão. Mas a vida me ensinou que, com uma pequena dose de conhecimento e criatividade, toda

mania pode se tornar um ritual. Um ritual de amplo e profundo significado.

Agora que qualifiquei a mania em ritual, prossigo limpando os enfeites, com um pano macio, levemente umedecido de álcool e, após lembrar com carinho cada pedacinho da minha história que estes enfeites sigilosamente guardam, pego outro pano macio, limpo e seco para retirar a poeira da capa dos livros e da parte externa da brochura. E, para finalizar, folheio delicadamente as páginas para tirar a poeira e deixar que respirem. Quando o sol da manhã visita a minha sala, deixo-as lado a lado para tomarem sol. Mas hoje não é o caso. Comecei a limpar a estante quando o dia estava para anoitecer.

Por fim, contemplo, satisfeita, a disposição estética dos enfeites e dos livros na estante. Agora, é o momento de deixar fluir espontaneamente as lembranças e os sentimentos que cada obra reverbera em mim. Senhoras e senhores, estamos no ápice do meu ritual de limpeza. É um momento mágico. É quando eu escolho uma obra ou me deixo ser escolhida por ela. Há de se respeitar este momento, pois, uma vez que o convite é aceito, a nossa conversa será íntima e sensivelmente profunda. Será o nosso momento. Singular como toda relação obra e leitor.

Ressignificando histórias

Estante limpa e organizada. Velhos amigos reagrupados, desta vez, prontos para proporcionarem uma viagem através do tempo e espaço. Uma viagem para reencontrar velhos amigos, sentar e escutar as suas histórias, sem pressa, sem julgamentos, sem pré-conceitos.

Por instantes, senti o tempo parar.

Há tempos eu não conseguia me concentrar e me dedicar a fazer uma única atividade de cada vez, sem culpa, sem interrupção, sem pressa. Ocorreu-me que, em algum momento de minha vida, este ritual de limpeza – que me conectava profundamente com as minhas obras preferidas – voltara a ser tão somente uma mania de limpeza regida pela competência de ser rápida, mecânica e eficaz. Ao refletir sobre isso, lembrei-me da história da protagonista do conto *Sono* de Haruki Murakami, que compartilhou a seguinte constatação:

[...] Depois que eu deixei de dormir, passei a considerar fácil administrar a realidade. De fato, cuidar da realidade é uma atividade muito simples de se realizar. A realidade era apenas e somente a realidade. Eram apenas tarefas domésticas de uma casa. Era como movimentar uma máquina simples, ou seja, uma vez aprendido o processo, o resto era apenas uma repetição de movimentos: apertar um botão aqui e puxar uma alavanca ali; controlar a escala, fechar a tampa e ajustar o cronômetro. Uma mera repetição. (MURAKAMI, 2015, p. 72).

Ao me lembrar deste episódio, peguei o livro com capa dura e ilustrações da artista berlinense Kat Menschik e procurei o trecho em que a protagonista descreve o seu estado de ansiedade ao iniciar sua jornada de autoconhecimento. Senti o convite para reler as reflexões desta dona de casa de 30 anos, mãe e com casamento estável que, segundo ela, “deixou-se tragar pela vida”. Em determinado momento, ela nos revela, com angústia, o desconforto que sentiu ao perceber que suas pegadas “foram levadas pelo vento sem que ela tivesse tempo de se virar e constatar a sua existência”. A vida dela se dividia

em duas partes, anterior e posterior ao casamento. Ao deixar de dormir, sua consciência se expande mantendo-a muito mais lúcida que o normal. Em pleno estado de vigília, sente-se bem fisicamente, sem apresentar nenhum tipo de anomalia. Saudável. Disposta. Sobrava-lhe tempo. Tempo para si mesma. Tempo para resgatar o prazer da leitura e refletir sobre a sua própria vida.

A vida é cheia de referências que determinam o antes e o depois.

O ano de 2020 será lembrado como o ano da pandemia do COVID-19. As nossas vidas serão pautadas como anterior ou posterior ao cenário incontrolável e de nível global, que implementou o isolamento social como medida preventiva contra essa nova doença. O ano em que nos adaptamos a novos comportamentos e rotinas. O ano em que passamos a considerar normal o nosso corpo e a nossa mente apresentarem sinais de ansiedade, depressão e tristeza.

Após reler trechos de *Sono*, fiquei com vontade de comer chocolate. Achei um sonho de valsa perdido na gaveta da cozinha. O chocolate me levou a preparar uma xícara de café. E o café me fez voltar à estante. Dentre as inúmeras possibilidades de leitura, um livro se destacou como se um holofote lançasse um fecho de luz sobre ele. Era o *Menino maluquinho*, de Ziraldo. Ao abrir o livro, encontrei uma dedicatória escrita à lápis “espero que você nunca deixe de ser uma menina maluquinha”. A caligrafia, tão íntima, sussurrou em meus ouvidos. A sua voz, intacta em minha memória, acelerou as batidas do meu coração.

Ainda me lembro, como se fosse hoje, o dia que gabei este exemplar no meu aniversário, na época que cursávamos Letras. Foi, com certeza, a primeira leitura séria que fiz

naquele semestre. Mesmo porque, no começo da faculdade, você sabe que eu me distraía durante a leitura, pensando em várias coisas, como a protagonista do *Sono*, e sei muito bem quando coisas começavam a ocupar a mente “desdobrando-se em infinitos assuntos e tomando diversos rumos”.

O tempo, porém, me ensinou que uma boa leitura é aquela em que você se permite conectar à história. Uma maneira de ampliar a própria sensibilidade e que, por extensão, desenvolve o autoconhecimento e o respeito para com o outro, em suas diferenças.

E foi exatamente isso que aconteceu neste final de tarde de um longo período de isolamento social. Permite que um sentimento de nostalgia e saudade enchessem o meu coração. Devolvi o *Menino maluquinho* com muito cuidado e carinho à estante e enchi-me de coragem de reler, sem censura e pré-conceito, um conto do Haruki Murakami de título extenso, cujo próprio autor revelou, em entrevista, ter se inspirado nele para escrever a trilogia *1Q84*.

Após reler esse conto, enchi-me de coragem para escrever uma carta para esse meu amigo. As impressões desta leitura ecoaram até o mais profundo âmago de meu ser e, aquele sentimento, guardado a sete chaves, finalmente, tomou coragem de pedir a palavra.

Admito que a inspiração de escrever uma carta – e tinha de ser necessariamente uma carta – está diretamente relacionada às leituras de *Mensagem de um canguru* e *Janela*, dois contos do Murakami que têm em comum o clima intimista, epistolar e que parece ser uma confissão do autor.

Reconheço que a carta é um instrumento poderoso de comunicação. Mas muita coisa poderá acontecer até que ela

chegue, sã e salva, às mãos do destinatário. Por outro lado, o destinatário receberá a carta e, por algum motivo, poderá deixar a resposta para outro dia, jogá-la no lixo ou apenas guardá-la em algum fundo de gaveta pouco visitada. Seja como for, neste caso, a carta não terá direito à resposta. Por inúmeros motivos...

Senhoras e senhores, vocês não acham triste uma carta se tornar monólogo?

Mas, apesar de todos os riscos possíveis e inimagináveis e, ainda que ciente de que essa carta se tornará um monólogo, decido escrever para ele.

Sinto que preciso enviar esta mensagem.

São Paulo, 01 de junho de 2020.

Querido amigo,

Há quanto tempo, não? Espero que esta te encontre bem, com saúde e paz de espírito, apesar destes tempos difíceis em que o mundo enfrenta uma doença que ceifa milhares de pessoas por dia.

Tomei coragem de te escrever, em parte, porque sinto saudades de você e, também, porque tenho a desculpa de te desejar “Feliz Aniversário!”

Hoje você faz cinquenta e oito anos. Se pudesse, gostaria de te dar um abraço bem demorado até os nossos braços começarem a formigar. Há tempos não conversamos e nunca mais dividimos uma garrafa de vinho, cervejas ou jarras de sucos da estação. Há décadas, deixamos de dividir o saco de pipocas com provolone antes das aulas da noite. Aquela pipoca que você costumava elogiar de boca cheia: “Hum! Isso é bom demais”. Sim, você tinha razão. Era bom demais a pipoca, o provolone, mas, para mim, o que realmente era bom era estar com você. Desde que a tia da pipoca se aposentou, nunca mais comi pipoca com provolone nas escadarias da Letras. Do nosso tempo, pouca coisa sobrou, mas, em compensação, as lembranças são muitas. Outro dia, estive nas antigas colmeias, fiquei um tempão sentada no banquinho daquele ponto de ônibus em que costumávamos esperar o circular. Por causa da pandemia,

o campus estava vazio. Estávamos só eu e minhas lembranças. Desejei, do fundo do meu coração, que você aparecesse por lá – como num passe de mágica – para me fazer companhia e colocar os assuntos em dia.

Respeitei, nestes últimos seis anos, o seu pedido para que eu me afastasse de você. Quando você me pediu para não entrar em contato por e-mail, por telefone, por Whats.App, fiquei muito triste. Você não cedeu nem um pouco. Negou quaisquer chances de negociação. Resoluto. Firme. Irredutível. Pela primeira vez, consegui compartilhar o sofrimento dos jovens quando lbes são negados o acesso ao Facebook e Instagram. Bloqueados. É isso. Pela primeira vez, senti a tristeza de ter sido bloqueada.

Querido amigo, naquela época, confesso que o meu coração sangrou. O sentimento de rejeição, após trinta e poucos anos de convivência, me reduziu às cinzas. Hoje, após o meu ritual de limpar estante – que você presenciou algumas vezes e bem conhece – reli, pela enésima vez, a sua dedicatória na primeira página do Ziraldo: “espero que você nunca deixe de ser uma menina maluquinha”. A sua letra cursiva sempre foi bonita. Toquei, bem de leve, a grafite do lápis 2B que você costumava usar e, apesar da dor, senti que o meu afeto por você suplantou a tristeza da rejeição e a dor da separação. Me sinto renascida das cinzas. Você sabe que sempre gostei da imagem da fênix ressurgindo das cinzas, não é? Pois então, saiba que estou fênix, mais forte e bem mais preparada para os embates da vida. Ressuscitei a menina maluquinha e tenho certeza de que foi ela que me soprou nos ouvidos para te escrever esta carta. Uma carta à moda antiga, com caneta tinteiro, papel e envelope bonitos. Te envio um marcador de livro de flores de pera em oshibana que eu mesma fiz. Por falar em marcador de livros, será que você ainda tem aquele da Imaginarium em formato de ratinho?

Sei muito bem o quanto você gosta de ler e que o universo das letras sempre fez parte da sua vida pessoal e profissional. Talvez, por isso, quando li o conto “Sobre a garota cem por cento perfeita que encontrei em uma manhã ensolarada de abril” que consta na coletânea O Elefante Desaparece do Haruki Murakami, não pude deixar de sentir um misto de nostalgia e tristeza de não ter conhecido este conto na época em que estudávamos Letras. É época em que tive o privilégio de ensinar katakana e hiragana a você, o melhor aluno da habilitação Português e Linguística. Você me fazia sentir uma verdadeira sensei. Sou eternamente grata por isso.

Como eu disse anteriormente, gostaria de compartilhar a minha impressão de leitura do conto “sobre a garota 100%...”.

Ah! se eu conhecesse este conto...

Gosto muito de histórias de encontros e desencontros. Fazem-me lembrar de quando o vi pela primeira vez no ônibus. Naquela ocasião tive a instantânea convicção de que você era alguém muito especial, que eu precisaria conhecer. E fiquei assim, como o homem do conto, com uma grande vontade de me aproximar de você e puxar assunto. Mas dizer o quê? Se na época eu conhecesse esse conto, eu poderia dizer: “– Boa noite. Você é o garoto 100% perfeito para mim”. Hoje, penso que, ainda que o não reencontrasse nos corredores da faculdade, aquela sua imagem, mesmo assim, ficaria gravada para sempre na minha memória. Como ficou. E com o feliz acréscimo de poder ter conhecido você, conversado com você, convivido com você. Que bom, não ficou apenas como uma imagem de sonho, concretizou-se na realidade, revelando uma pessoa encantadora. O desenlace não foi lá dos

mais felizes, não pôde virar uma bonita história de amor. Ainda assim, acho que o destino foi muito generoso comigo, por permitir que eu o conhecesse e por agora, tantos anos depois, recolocá-lo na minha vida.

Sempre fico pensando em como seria se tivéssemos nos unido. Disse a você e dizia a mim mesma que a gente não poderia dar certo. Mas na verdade isso sempre me serviu de consolo, de desculpa, para aplacar a tristeza e a frustração por um grande amor que não se realizou.

As possibilidades sempre bateram na porta do meu coração, mas o recato, a censura pelo senso de insensatez, aumentaram a distância entre nós. O medo de ser repudiada paralisava quaisquer ações e entorpecia os meus mais profundos sentimentos. Sempre soube que o seu fascínio por mulheres nota 10, corpo violão, de preferência loira de olhos azuis ou verdes, me deixava a quilômetros de distância, em posição 999 de sua fila de pretendentes (risos).

Hoje é o caso de falar a verdade. Já fui enamorada por você, já te amei. Obviamente, hoje eu sei exatamente o que eu deveria ter feito quando te reencontrei no ponto de ônibus e você sorriu para mim. Mas, de qualquer modo, teria sido um longo, incerto e não sabido caminho pela frente...

Querido amigo, terminou a seleção de jazz que eu escutava enquanto escrevo para você. Em meio ao silêncio, escuto a minha vizinha tocando a canção da Ana Carolina. Recentemente, ela comprou um violão e passou a cantar de uma a duas vezes por semana, sempre ao anoitecer. Graças a Deus, ela tem uma voz linda e não é desafinada. Pela primeira vez, presto atenção na letra da música. Ela canta com paixão:

Entre nós dois, não cabe mais nenhum segredo. Além do que já combinamos... Te perder de vista assim é ruim demais... E quando finjo que esqueço. Eu não esqueci nada... E faço das lembranças um lugar seguro.

Que música linda! Você se lembra do tempo em que a gente costumava dedicar uma música para o outro? Quando foi que a gente deixou de fazer isso? Era um jeito gostoso de apreciar a nossa música brasileira! Conheci com você o Lulu Santos, Paralamas do Sucesso, Lobão, Guilherme Arantes e tantos outros. É isso. Já sei como vou finalizar esta carta. Vou te dedicar com muito carinho a música Quem de nós dois da Ana Carolina. Saudades de você... Cuide-se com carinho.

Cinco horas tinham se passado desde que comecei a limpar a estante de livro até terminar de escrever a carta. Fui até a janela da sala fechar as cortinas e, lá fora, a noite reinava. E foi então que notei uma lua cheia, reluzente, sorrindo para mim.



Condolências às vítimas do Coronavírus

Um mês após enviar a carta, recebi um *e-mail* de uma amiga, informando, com pesar, que um câncer, agravado pelo Coronavírus, obrigou o meu amigo a fechar os olhos, aos cinquenta e oito anos.

...

Após receber essa notícia triste, lembrei que, naquele conto, de título extenso, os dois personagens, quando jovens, resolvem fazer um teste para certificar se eles realmente formavam um casal cem por cento perfeito. E cada um seguiu seu rumo. “Ela para o leste, ele para o oeste”. Mas isso era totalmente desnecessário, é o que constatamos ao ler a história:

[...] no inverno de certo ano, ambos foram acometidos por um terrível surto de *influenza* e, depois de ficarem várias semanas entre a vida e a morte, as lembranças que tinham do passado se apagaram. Quando enfim se recuperaram, estavam com o cérebro tão vazio quanto o cofrinho de D. H. Lawrence. Mas, por serem inteligentes

e perseverantes, com esforço e determinação reaprenderam o necessário e revitalizaram seus sentimentos até conseguirem voltar à vida em sociedade. (...) Retomaram ainda a capacidade que tinham de amar, na ordem de setenta e cinco por cento, ou, quem sabe, de até oitenta e cinco por cento. (MURAKAMI, 2018, p. 67).

Hoje, sei que meu amigo sabia, há seis anos, que estava doente. Sei, também, que o seu desejo de se isolar tinha uma razão muito especial. Ele queria ser lembrado como um menino maluquinho, jovem, alegre, inteligente, saudável e belo. E assim será, para todo o sempre.

O conto termina com a seguinte indagação:

“Você não acha esta história triste?”

...

Eu respondo:

- Sim. É uma história muito triste. Profundamente triste!

A edição de *1Q79*: leituras de Haruki Murakami é a primeira edição que reúne, em um só volume, um conjunto relevante de artigos sobre as suas obras. O primeiro a ser editado no Brasil neste período de pandemia. Apesar de singela, gostaríamos de dedicar esta edição especial à memória de todos que foram acometidos por esse terrível surto de Coronavírus. A todos que não tiveram tempo de responder “sim” para a Vida. Com todo respeito, oferecemos o nosso minuto de silêncio.

Referências

MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Livro 1. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012. 432 páginas.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Livro 2. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013. 376 páginas.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Livro 3. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013. 472 páginas.

MURAKAMI, Haruki. *Sono (Nemuri)*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015. 120 páginas.

MURAKAMI, Haruki. *O elefante desaparece (Zō no shōmetu)*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: selo Alfaguara, 2018. 304 páginas.

SEI SHÔNAGON. *Livro do travesseiro (Makura no sōshi)*. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Madalena H. Cordaro, Lica Hashimoto e Luiza Nana Yoshida. Organização de Madalena H. Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013 (1ª e 2ª edição). 616 páginas.

ZIRALDO. *O menino maluquinho*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1980.

OS AUTORES

CACIO JOSÉ FERREIRA: doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Pesquisa o escritor Haruki Murakami desde 2003. Participou do programa *Japanese Language for Specialists*, da Fundação Japão, em Osaka (2014 -2015). Além de ter assumido a presidência da Associação Brasileira de Estudos Japoneses (2014 -2016), a sua expressão autoral está disposta em *Inocente céu de cinzas*, o seu primeiro livro de poesia haicaísta. Coordena ainda o grupo de pesquisa *Estudos de haikai: lirismo, haicaístas e campo literário*. Em 2006, foi laureado em 1º lugar no I Concurso de Poesia da Secretaria de Fazenda do Estado do Tocantins e em 3º lugar no Prêmio Nicolas Behr de Literatura - 2016/2017, Universidade de Brasília - Programa de Pós-Graduação em Literatura. Também publicou a obra *Fábulas da terra falada* (2019) e organizou os seguintes livros: *Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas* (2017), com Rita Barbosa de Oliveira; *Espelhos peregrinos: diálogos literários na contemporaneidade* (2019), com Francisco Alves Gomes, Norival Bottos e Walter Guarnier; *Ensinando Espanhol no Amazonas: outras experiências, mais conquistas e renovadas perspectivas* (2019), com Wagner Barros Teixeira; *Múltiplos olhares sobre o ensino de línguas: material didático* (2017), com Elisabeth Britto da Costa e Wagner Barros Teixeira; *Múltiplos olhares sobre o ensino de línguas: TIC* (2017), com Iandra Maria Weirich da Silva Coelho e Wagner Barros Teixeira; *Ensinando Espanhol no Amazonas: experiência, conquista e perspectivas* (2017), com Josefa Fernandes da Silva e Wagner Barros Teixeira. Contato: caciosan@ufam.edu.br

CACILDA BONFIM: doutoranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília (UnB), mestre em Filosofia pela Universidade de Brasília (UnB), especialista em Filosofia pelo Instituto de Estudos Superiores do Maranhão (IESMA). Graduada em Filosofia - Licenciatura Plena pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professora de Filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) - *Campus* Monte Castelo. Tem experiência na área de Educação e Filosofia, atuando principalmente com os seguintes temas: Hannah Arendt, Ensino de Filosofia, Filosofia Contemporânea, Ética e Política. Contato: cacildabonfim7@gmail.com

EDUARDO DIAS DA SILVA: doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLIT/UnB), mestre pela mesma instituição no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PPGLA/UnB), especialista em Metodologia no Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira pelo Centro Universitário Internacional - UNINTER, licenciado em Letras - Francês pela Universidade de Brasília, Português e Inglês pelo Instituto de Ciências Sociais e Humanas de Valparaíso/GO e em Pedagogia pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz - FACIBRA. É pesquisador dos Grupos CNPq FORPROLL (Formação de Professores de Língua e Literatura) e GIEL (Grupo Interdisciplinar de Estudos da Linguagem). É professor de Educação Básica na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – SEEDF. Tem a Didática de Línguas, os Estudos sobre Oralidade em Língua Estrangeira, Teorias Curriculares, Ensino e aprendizagem de LE/L2, Práticas de Leitura, os Estudos sobre Gêneros Discursivos/Textuais, os (Multi)Letramentos e Transculturalidade em ambientes de ensino-aprendizagem, bem como a Formação de Professores como norteadoras das atividades e interesses de pesquisa e ensino em perspectiva transdisciplinar com a Linguística, a Linguística Aplicada, a Literatura, a Educação e ciências afins. Contato: edu_france2004@yahoo.fr

ÉDERSON LUÍS SILVEIRA: mestre e doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, graduado em Letras Português pela Universidade Federal do Rio Grande- FURG (RS); membro-pesquisador do Grupo Michel Foucault e os estudos discursivos; do Grupo Formação de Professores de Línguas e Literatura - FORPROLL/CNPq e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Experiências Estéticas e Formação Docente - GESTAR/CNPq. Tem interesse em (problematizar) pesquisas situadas nos campos de Estudos da Linguagem, Teoria da Literatura, Psicanálise Freudolacaniana e Estudos Culturais. Assim, interessam-lhe questões ligadas ao mundo da linguagem e das relações de práticas de linguagem que se estabelecem entre os falantes, teóricos e usuários da língua viva, heterogênea e livre. Contato: ediliteratus@gmail.com

FERNANDO CID LUCAS: foi membro da Associação Espanhola de Orientalista (UAM, Espanha) e membro do Grupo de Investigação reconhecido da UVA sobre a “Recepção do imaginário japonês na literatura Inglesa e Francesa de viagens do século XX” (dirigido pela Dra. Lourdes Terrón Barbosa). Obteve seu diploma de Professor de Espanhol para Estrangeiros na Universidade Rey Juan Carlos de Madrid. Participou de numerosos seminários e conferências em diversas universidades espanholas, portuguesas, irlandesas, alemãs, belgas, turcas e japonesas. Orientou diversas monografias sobre a literatura japonesa, como: *La narrativa japonesa: del “Genji Monogatari” al manga* (2014) e o manual de cultura japonesa *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa* (2009). Desde 2010 dirige a revista dedicada a difusão da cultura japonesa *Kokoro*, indexada em múltiplos portais de produção científica. Contato: fernandocidlucas@gmail.com

GERSON BRUNO FORGIARINI DE QUADROS: licenciado em Letras pela URCAMP - Universidade da Região da Campanha, com habilitação para o ensino de Língua Portuguesa, Espanhola, Inglesa e respectivas Literaturas. Especializou-se em Educação a Distância pela FAEL - Faculdade Educacional da Lapa (2009). Possui Mestrado (2011) e Doutorado (2016) em Letras com a área de concentração em Linguística Aplicada pela UCPel - Universidade Católica de Pelotas, com bolsa de estudos fornecida pela FAPERGS/CAPES. Exerce a carreira docente há mais de uma década na Educação Básica, Profissionalizante e Tecnológica em instituições de ensino público e privado, atuando majoritariamente no ensino de língua inglesa. Atualmente é docente convocado pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - *Campus Jardim* e seus interesses acadêmicos estão situados nos seguintes temas: Formação de professores (críticos) de línguas (materna e estrangeira) e literaturas de língua inglesa; Práticas Sociais de Leitura e Escrita à luz da teoria dos Multiletramentos; Comunidades de Aprendizagem de Línguas; Novas Tecnologias e Aprendizagem Híbrida (*Blended learning*); *Game-Based Language Learning* (GBLL), *Gamification* e *Flow Theory*. Contato: prof.brunoforgiarini@gmail.com

JANETE OLIVEIRA: doutora pela PUC-RJ na área de Literatura, cultura e contemporaneidade na linha de pesquisa Desafios do contemporâneo: teorias e crítica. Atualmente é Professora Assistente do setor de Japonês do Instituto de Letras da Uerj. Tem experiência na área de Literatura e Língua Japonesas, com ênfase nas representações literárias no cinema, televisão e teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, língua e culturas japonesas, interfaces português/japonês e comunicação intercultural. Atualmente é coordenadora do projeto de extensão da Uerj, ELO Nihon-estudos midiáticos. Contato: janete.oliveira@gmail.com

JOY NASCIMENTO AFONSO: graduada em Letras Português e Japonês pela Universidade Estadual Paulista - Unesp/ Assis (2004). Possui mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (2011) com ênfase em Literatura Japonesa Moderna, em que analisa o romance *Eu sou um gato*, de Natsume Sôseki. Posteriormente concluiu o curso de *Especialização em Ensino e Aprendizagem de Língua Japonesa como Língua Estrangeira* (2012) pela Universidade de São Paulo. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação da UNESP- Assis, nas áreas de Literatura Comparada, abordando os diários femininos clássicos japoneses e sua influência em obras contemporâneas, tendo como foco a produção da autora Banana Yoshimoto. É professora lotada no Departamento de Letras Modernas, lecionando no curso de Graduação em Letras, ministrando as disciplinas de língua e literatura japonesa, desenvolvendo pesquisas nas áreas de ensino de japonês como LE e literatura de autoria feminina. Contato: joynafonso@gmail.com

JUCELINO DE SALES: doutor em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB, mestre em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB. Possui graduação com Licenciatura Plena em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás. Atualmente é professor efetivo de Língua Portuguesa da Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal. Tem experiência na área de Artes, com ilustrações no livro *Vozes do Cerrado*; ênfase em Literatura, com publicação de um livro de contos intitulado *Sertão e arraiais*: fuso de histórias transversais e dois livros de poesia intitulados *Digíversos pós-temporâneos e sólida solidão*; uma narrativa de

aventura intitulada em tríplice co-autoria *A fábula dos portais*: a fenda de cristais; e um romance de fôlego, *Sacro sertão, sinas*; possui poesia publicada pela Bienal da UNE (2009) e compôs o livro *São João e seus caminhos* (2009). Em 2014 foi premiado em 3º lugar no Concurso de Poesia PCL (Jovem) da Editora LiteraCidade e no ano de 2015 em 1º lugar no Concurso de Contos PCL (Jovem) LiteraCidade e em 2017 venceu o Prêmio Nicolas Behr de Literatura promovido pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PÓSLIT/UnB). Atua principalmente nos seguintes temas: relações entre literatura e história, discurso literário, poesia, história oral, imaginário, mito, memória, narrativas. Contato: disallesart@hotmail.com

LEONARDO FRANCISCO SOARES: doutor em Letras: Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como professor associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Publicou o livro *Leituras da Outra Europa: guerras em memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental* (UFMG). Tem artigos publicados em diversos periódicos do país, tais como: *Aletria* (UFMG); *Machado em Linha* (FCRB); *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica* (USP), *Literatura e Autoritarismo* (UFSM); *Letras & Letras* (UFU); *Estudos Linguísticos e Literários* (UFBA). Contato: leonardo.soares@ufu.br

LICA HASHIMOTO: docente, palestrante, consultora, tradutora e autora de livros e artigos relacionados a Língua e Literaturas Japonesa e Brasileira. Ministra aulas de Literatura Japonesa na Graduação (Letras - Japonês) e na Pós-graduação (Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa) sendo pesquisadora do Centro de Estudos Japoneses (CeJap-USP) e membro da Associação Brasileira de Estudos Japoneses (ABEJap). Desenvolve estudos na Linha de Pesquisa 'Texto literário: tradução e estudos críticos' e Coordena cinco projetos: (1) *As narrativas japonesas do sobrenatural - hyaku monogatari - tradução crítica*; (2) *As representações dos japoneses e nipo-brasileiros na Literatura Brasileira*; (3) *Programa Daisy -elaboração de materiais didáticos para ensino de língua japonesa e portuguesa no Brasil e no Japão*; (4) *Antologia de contos japoneses modernos de temática okinawana - Grupo de Estudos Okinawanos (GEOKI) - tradução crítica*; (5) *Do*

clássico ao contemporâneo ? o universo da escrita na Literatura Japonesa. Atualmente, exerce função administrativa como Coordenadora do curso de Letras Japonês; Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa; Membro-Titular do Conselho do Departamento de Letras Orientais (DLO) e da Congregação (FFLCH); Representante da Comissão de Qualidade de Vida do prédio de Letras e Presidente da Comissão de Acessibilidade da FFLCH-USP. Possui o título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (2005 FFLCH-USP) e é doutora em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (2012 FFLCH-USP). Foi bolsista do Ministério da Educação do Japão (atual MEXT) - especializou-se em Língua e Cultura Japonesas pela Universidade de Waseda (Tóquio) - e do Programa de Treinamento de Professores estrangeiros de Língua Japonesa da Fundação Japão, organização vinculada ao Ministério das Relações Exteriores. Contato: lica.hashimoto@usp.br

MÁRCIA HITOMI NAMEKATA: graduada em Letras (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) (1993), possui Mestrado em Letras (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) pela FFLCH - USP (1999), Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela FFLCH - USP (2011) e Pós-doutorado em Letras (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) pela FFLCH - USP (2019). Tem experiência nas áreas de Literatura e Cultura Japonesas, e Teoria Literária e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: mukashi banashi (contos antigos japoneses); folclore; literatura japonesa clássica e moderna; teatro japonês. Atualmente é professora doutora na área de Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Contato: marcianamekata@gmail.com

MARIA ARACY BONFIM: professora Adjunta no Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão onde ministra disciplinas de literaturas de língua inglesa. Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa *Estudos Osmanianos* e é autora do livro *Linha na roca, linha na pauta - o tecer da memória na obra O tempo e o vento*, de Erico Verissimo (Editora CRV) e coorganizadora com Elizabeth Hazin e Francismar Ramírez Barreto dos livros *Palíndromia*,

Quem sou? Sou eu quem eu retrato [páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*], *Números e nomes* pela Editora Siglaviva (Brasília). Participou, como organizadora, dos I, II, III e IV *Encontros de Literatura Osmaniana* em 2014, 2015, 2016 e 2017, respectivamente. Coordena na Universidade Federal do Maranhão o grupo *Grifo - Estudos Literários*. Graduada em Letras, especialista em Inglês como Língua estrangeira. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília. Doutora em Literatura Comparada, com a defesa da tese intitulada *Indícios no insólito: Avalovara através do espelho*, aprovada em 26 de outubro de 2015 pela Universidade de Brasília. Contato: maria.aracy@ufma.br

NORIVAL BOTTOS JÚNIOR: doutor em Literatura e Estudos Comparados pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Mestrado em Letras da PUC Goiás. Possui Graduação em Letras Português e Inglês (UFG). Atuou como professor de Literatura Brasileira e Portuguesa (UFG), professor assistente e adjunto nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa (PUC – Goiás). Atualmente desenvolve pesquisa que envolve a literatura contemporânea, especialmente as obras de Milton Hatoum, António Lobo Antunes e Dante Alighieri, preocupando-se, sobretudo, com a possibilidade de desconstrução, subjetivação e desterritorialização na produção de narrativas rizomáticas. Também analisa o cruzamento entre os campos das teorias contemporâneas na análise de obras literárias e da relação entre o jogo da memória, a crítica do olhar, noções ampliadas de gênero, identificação, performance e uma crítica aos formatos representacionais e de construção de narrativas. Ainda adentra a relação entre estudos Culturais e Literatura, sobretudo o tema do ‘orientalismo’ proposto por Edward W. Said. Seu aporte teórico se baseia nos conceitos chave da teoria de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Jacques Derrida e Maurice Blanchot. Contato: nonobottos@gmail.com

WAGNER BARROS TEIXEIRA: professor adjunto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, vinculado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. É professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, instituição onde atuou também na Faculdade de Letras até novembro de 2020 em diferentes funções. É mestre e doutor em Letras Neolatinas, área de concentração: Estudos Linguísticos, com opção pela Língua Espanhola, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), especialista em Educação Tecnológica, pelo CEFET Celso Suckow da Fonseca/RJ, e graduado em Letras, com Licenciatura Plena em Português e Espanhol, pelo Centro Universitário de Barra Mansa (UBM). Lidera o Grupo de Pesquisa Observatório de Ensino de Línguas (UFAM), e participa como pesquisador nos Grupos de Pesquisa *Língua, discurso e representação* (UnB) e *Observatório de Português Língua Estrangeira/Segunda Língua* (UFBA). Suas investigações abordam questões sobre ensino de línguas, políticas linguísticas, formação de professores de línguas e estudos linguísticos. Em 2015, realizou estância investigativa na Universidad Nacional, em Bogotá, na Colômbia. Coordenou o Centro Aplicador e Avaliador dos exames DELE na UFAM, entre 2012 e 2016, e a Sede do exame CELU na UFAM, no período de 2016 a 2019. Coordenou também o Programa Idiomas sem Fronteiras no âmbito da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Integrou ainda a Mesa-Diretora, atuando como Presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Amazonas (APE-AM) até dezembro de 2020. Desde 2011, compõe o grupo de colaboradores para a área de Linguagens junto ao Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). Por várias vezes foi avaliador das obras das áreas de Língua Estrangeira Moderna e de Língua Portuguesa no âmbito do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD). É autor do livro *Formação de leitores: a pré-leitura no ensino de línguas* (Edua, 2017), organizador e autor de capítulos em diversas outras obras. Contato: wagbarteixeira@hotmail.com

WALTER GUARNIER DE LIMA JÚNIOR: doutorando em Letras: Estudos Literários, pela Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais; mestre em Linguística Aplicada, pela Universidade de Brasília; licenciado em Letras Português, pela Universidade Federal de Uberlândia. Atua como professor no Centro Universitário IESB (*Campus Oeste*), em Ceilândia – DF. Contato: walter.guarnier@outlook.com.br

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- AGAMBEN, Giorgio – 84, 85, 271, 284
AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de – 246
ALAZRAKI, Jaime – 274, 275
ARAÚJO, Naiara Sales – 142
ARENDT, Hannah – 66,
ASSIS, Machado – 26, 244, 248, 249, 252, 256
AUSTER, Paul – 222
BACHELARD, Gaston – 288
BAKHTIN, Mikhail – 59, 245
BARBOSA, Marcio – 249
BARTHES, Roland – 88, 93, 94
BASHÔ, Matsuo – 26
BASTAZIN, Vera – 125
BAUMAN, Zygmund – 76, 230
BEETHOVEN, Ludwig van – 75
BENJAMIN, Walter – 164, 165, 166, 284
BERGSON, Henri – 55
BINNI, Walter – 203
BORGES, Ana Luiza Dantas – 53
BORGES, Jorge Luis – 274
BUTLER, Judith – 126
CALVINO, Ítalo – 279, 280
CAMMELLI, Antonio – 204
CAMPBELL, Joseph – 156, 157
CAPOTE, Truman – 35, 68, 138
CARILLA, Emilio – 272
CAROLL, Lewis - 145
CARVER, Raymond – 120
CASTRO, Viveiros de – 23, 24, 25
CESERANI, Remo – 277, 278, 279
CHANDLER, Raymond - 35

CHEVALIER, Jean – 91, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 106, 109,
111
CONRAD, Joseph – 221
CORTÁZAR, Júlio – 275
COVIZZI, Lenira Marques – 263
CRULS, Gastão – 249
DEBUSSY, Claude – 23, 35
DERRIDA, Jacques – 116
DIDI HUBERMAN, Georges – 83, 84, 86, 88, 100
DOSTOIEVSKI, Fiódor – 35, 67
FITZGERALD, Francis Scott – 35, 46, 138
FOUCAULT, Michel – 67
FRANCISCO, Rafael da Cunha Duarte – 144
FRANZ, Von – 155, 156, 237
FREIRE, Paulo – 67
FREUD, Sigmund – 87, 98, 260, 262
FROMM, Erich – 141
FUENTES, Carlos – 243, 264
GENETTE, Gérard – 245, 247, 248
GONZALO, Antonio Joaquín González – 37
GOTODA, Leiko – 47, 54
GOULD, Glenn – 75
HALBWACHS, Maurice – 181, 182
HASHIMOTO, Lica – 49, 50, 52, 55, 56
HEGEL, Friedrich – 55
HERING, Ewald – 185
HIGASHINO, Keigo – 202
HILÁRIO, Leomir Cardoso - 141
HOLANDA, Chico Buarque de – 67
HUTCHEON, Linda – 259
IRVING, John – 68, 138
ISHIGURO, Kazuo – 26

JACKSON, Laura Riding – 222
JACOBY, Russell – 141
JOTA, Cátia Cristina Sanvozo – 249, 252, 253
KAFKA, Franz – 67, 161, 274
KATO, Nohiro - 32, 44, 45
KAWABATA, Yasunari – 28
KAWAI, Hayao – 27, 166, 168
KAWAKAMI, Hiromi – 202
KING, Stephen – 46
KIRINO, Natsuo – 202
KOHLE, Rita – 46, 57
KON, Satoshi – 27
KRISTEVA, Júlia – 95, 245
KUHIIHARA, Akiko – 40, 41
LAJOLO, Marisa – 38
LEITE, Cássio de Arantes – 55
LINS, Osman – 67, 76
LISPECTOR, Clarice – 67
LISZT, Franz – 57, 188
LOPES DE ALMEIDA, Isis – 142
LOVECRAFT, H. P. – 271
MACDONALD, Ross – 35
MACIEL, Aline Terumi Boruma - 138
MANGUEL, Alberto – 230
MARTIN, Kathleen – 171
MARTINE, Joly – 88, 101
MATSUMOTO, Kenichi – 33
MCBAIN, Ed – 35
MELCHIOR-BONNET, Sabine – 238
MENSCHIK, Kat – 83, 88, 89, 94, 95, 99, 100, 106, 108, 109,
114, 116, 296
MIYAWAKI, Toshifumi – 20, 21, 22

NAGAE, Neide – 49
NAMEKATA, Márcia Hitomi – 242, 265
NAOKA, Mori - 32
NEZAMMAF, Shirin – 26
NIETZSCHE, Friedrich – 67
NISHIZAWA, Hiroko – 40, 41
NITRINI, Sandra – 245
OE, Kenzaburo – 28, 202, 217
OKAKURA, Kakuzo – 36
ORWELL, George – 39, 40, 145
PAZ, Octávio – 19, 21, 22
PEIXOTO, Afrânio – 33
PICASSO, Pablo Ruiz – 212
POE, e Edgar Allan – 271
POLLAK, Michael – 198
POWERS, Richard – 162
PRADO, Benjamín – 214
PROUST, Marcel – 35
ROAS, David – 254, 257, 258, 261, 265, 266
RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando – 207
ROSA, Guimarães – 19, 26, 146, 244, 248, 250, 256, 259, 260
ROSSET, Clement – 252, 264
RUBIN, Jay – 18, 19, 21, 23, 28, 166
SAID, Edward – 67
SAMOYALTY, Tiphaine – 229, 246, 247, 248, 249
SARTRE, Jean Paul – 216
SCARLATTI, Domenico – 124
SCHNEIDER, Michel – 231
SHELLEY, Mary – 227, 228
SHINKAI, Makoto – 27
SHÔNAGON, Sei – 294
SHÔZÔ, Fujī – 20

SÔSEKI, Natsume – 28
STRECHER, Matthew Carl – 169
SUENAGA, Eunice – 52, 56, 57
TAKEUCHI, Yoshikazu – 27
TATARKIEWICZ, Wladyslaw – 218
TAWADA, Yōko – 26
TCHEKOV, Anton - 249
TEIXEIRA, Jefferson José – 50
TODOROV, Tzvetan – 254
TOLSTÓI, Liev – 35, 88, 115
TSUTUI, Yasutaka – 28
TUAN, Yi-fu – 235
VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio – 212, 213
WELCH, Patricia – 42, 43
WINEHOUSE, Amy – 67, 80
WOLF, Virginia – 249
YI, Yang – 26
YOSHIMOTO, Banana – 202, 217

NOTAS

1 *For me, writing a novel is like having a dream. Writing a novel lets me intentionally dream while I'm still awake. I can continue yesterday's dream today, something you can't normally do in everyday life. It's also a way of descending deep into my own consciousness. So while I see it as dreamlike, it's not fantasy. For me the dreamlike is very real.* Disponível em <<http://www.randomhouse.com/features/murakami/site.php?id=>>. Acesso em: 08 abr. 2020, tradução nossa.

2 RUBIN, JAY. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005.

3 PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

4 SHIBATA, Motoyuki; NUMANO, Mitsuyoshi; FUJII, Shiyozou; YOMOTA, Inohiko. *A Wild Haruki Chase: sekai wa Murakami Haruki o dou yomu ka. (Uma perseguição ao selvagem Haruki: como o mundo lê Haruki Murakami)*. Tóquio: Bunshu Bunko, 2009.

5 MIYAWAKI, Toshifumi. *Murakami o yomu: zenshousetsuto sakuhin kiwado (Ler Murakami: palavras-chaves para todos os romances e obras)*, Tóquio: Bunkogingado, 2010.

6 *I don't know a whole lot about symbolism. There seems to me to be a potential danger in symbolism. I feel more comfortable with metaphors and similes.* Entrevista do autor ao seu editor americano. Disponível em <http://www.randomhouse.com/features/murakami/site.php?id=>. Acesso em: 08 dez. 2012, tradução nossa.

7 MURAKAMI, Haruki. *O elefante desaparece* (tradução Lica Hashimoto). São Paulo: Alfabeta, 2018.

8 MURAKAMI, Haruki. Haruki Murakami: O trabalho de um romancista é sonhar acordado. [Entrevista concedida a Raquel Garzón] *EL PAÍS SEMANAL*, 26 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/21/eps/1548073413_533993.html?fbclid=IwAR37wBnB8o1crRD0VtcIz_p8HuwKh9F5ozSKCo35CSllEgx-9JwszKeg_7bc>. Acesso em: 12 out. 2019.

9 *Kafka on the shore contains several riddles, but there aren't any solutions provided. Instead several of these riddles combine and through their interaction the possibility of a solution takes shape. And the form this solution takes will be different for each reader. To put it another way, the riddles function as part of the solution. It's hard to explain but that's the kind of novel I set out to write.* Disponível em: <http://>

www.randomhouse.com/features/murakami/site.php?id=. Acesso em: 08 dez. 2012, tradução nossa.

10 CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In.: *O que nos faz pensar*, [S.l.], v.14, n.18, p. 225-254, sep. 2004.

11 *Myths are the prototype for all stories. When we write a story on our own, it can't help but link up with all sorts of myths. Myths are like a reservoir containing every story there is.* Disponível em <<http://www.randomhouse.com/features/murakami/site.php?id=>>. Acesso em: 08 dez. 2012, tradução nossa.

12 *I am not part of the immediate tradition of Japanese literature, but I do think a new tradition, which will include myself, is going to be created.* Disponível em <<http://www.randomhouse.com/features/murakami/site.php?id=>>. Acesso em: 08 abr. 2020, tradução nossa.

13 Este artigo foi publicado na *Revista Hon no Mushu – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, Volume 3, Número 5, 2018. Como o artigo faz um panorama do trabalho de Murakami, colaborará com a leitura do livro *1Q79 – Leituras de Haruki Murakami*.

14 Livro não traduzido no Brasil.

15 Tradução e grifos nossos.

16 Tradução nossa. *Though his Murakami's protagonists are ordinary individuals, they can do extraordinary things if they live their lives meaningfully, use knowledge responsibly, and caution themselves not to follow blindly another's questionable utopian narrative. Above all, they must choose to act but also to accept that in some circumstances they might be their own worst enemy.*

17 Tradução nossa. いまから考えると、「羊をめぐる冒険」「世界の終わりとハードボイルドワンダーランド」「ノルウェイの森」という前期の三大長編傑作群が書かれた一九八二年から八七年までの五年間など、過去に夏目漱石、太宰治か数名の文学者にしか例を見ない驚くべき爆発的な文学的達成の期間だったのだが、そういうノルウェイの森」などは刊行数年で三五〇万部を超える未曾有のベストセラーとなった。それでもなお、既成の文学世界のなかで大衆受けするベストセラー作家という「押し込めの構造」から自由ではなかった。(KATO, 2015, p. 1).

- 18 Grifos nossos.
- 19 Grifos nossos.
- 20 Não há tradução no Brasil.
- 21 Não há tradução no Brasil.
- 22 Grifos nossos.
- 23 Não há tradução no Brasil.
- 24 Não há tradução no Brasil.
- 25 Na mitologia grega, Éolo é o deus dos ventos, e tinha ascendência sobre os quatro ventos cardeais: Bóreas, o vento Norte; Zéfiro, o vento Oeste; Euro, o vento Leste; e Austro, o vento Sul.
- 26 Primeiro povo, segundo a autora, a compreender o significado de cultura por ter preservado a herança grega. Ver o artigo: A crise da cultura – sua importância social e política. In.: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 27 E ainda muitos outros. Impossível citar todos.
- 28 As garotas da costa leste são o máximo/Eu realmente curto o estilo que elas têm/ As garotas do sul com aquele sotaque/ Me deixam maluco quando estou por lá/ As filhas dos fazendeiros do Centro Oeste/ Sabem fazer você se sentir bem/E as garotas do norte com o jeito que beijam/Deixam seus namorados aquecidos à noite/ Gostaria que todas fossem garotas da Califórnia (tradução minha).
- 29 ‘Indústria cultural’ é uma expressão criada pelos filósofos Max Horkheimer e Theodor Adorno na obra *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos (1947) e que designa tanto a transformação de objetos culturais em meros objetos de consumo, como a idealização de produtos aparentemente artísticos e culturais que são postos no mercado objetivando-se apenas comercialização excessiva com vistas ao lucro, reproduzindo, para as massas, a ideologia da classes dominantes. (Cf.: ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57-81).
- 30 Grifos do autor.
- 31 Todas as imagens utilizadas neste capítulo pertencem ao livro

Sono (MURAKAMI, Haruki. *Sono*. Tradução: Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015). As ilustrações foram compostas pela artista Kat Menschik.

32 Grifos do autor.

33 Texto publicado no livro *Espelhos peregrinos: diálogos literários na contemporaneidade*. Editora Espaço Acadêmico, 2019. Tiragem: 20 livros. Organização: Cacio José Ferreira, Francisco Alves Gomes, Norival Bottos Júnior e Walter Guarnier de Lima Júnior.

34 Citamos, como exemplo, dois *sites* em português: Disponível em: <<http://gq.globo.com/Cultura/noticia/2015/01/nove-motivos-para-ler-haruki-murakami.html>>; Acesso em: 22 jan. 2019. Disponível em: <<http://www.revistaestante.fnac.pt/ler-pela-primeira-vez-haruki-murakami/>>; Acesso em: 22 jan. 2020.

35 Importante escritor de língua inglesa do pós-guerra, Raymond ClevieCarver Jr (1938-1988), muitas vezes atrelado ao que se convencionou chamar de realismo sujo, ganhou maior notoriedade no Brasil a partir 1993, quando Robert Altman realizou o filme *Short cuts*, a partir de seus contos. Carver nasceu em Clatskanie, Oregon, no dia 25 de maio de 1938, e cresceu em Yakima, Washington, Estado em que veio a falecer, em 02 de agosto de 1988. É uma das influências declaradas de Murakami, ao lado de nomes como F. Scott Fitzgerald, Raymond Chandler, J. D. Salinger, para ficar no mesmo idioma.

36 Os romances de Murakami são repletos de referências musicais que vão, por exemplo, de Franz Liszt aos Beach Boys, passando pelos Beatles, Rolling Stones e até pela música brasileira. Sobre a relação do escritor com a música conferir, por exemplo, o livro de Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words* (Rubin, 2003).

37 Quando o livro foi traduzido para o português em 2010 pela Alfabeta, a editora Estação Liberdade já publicara, entre nós, os romances *Caçando Carneiros* (1982 [2001]), *Dance, Dance Dance* (1988 [2005]); por sua vez, a editora Objetiva iria traduzir os romances *Minha querida Sputnik* (1999 [2003]) e *Norwegian Wood* (1987 [2005]). Além disso, a partir de 2008, o selo Alfabeta continuaria a publicação dos livros de Murakami no Brasil com *Kafka à beira mar* (2002 [2008]) e *Após o anoitecer* (2004 [2009]). Portanto, quando *Do que eu falo quando eu falo de corrida* chega ao leitor brasileiro, um número significativo de seus romances já estava traduzido para o português.

38 Em 2015, o autor publicou *Romancista por vocação*, lançado no Brasil em 2017. O livro aproxima-se do romance objeto de análise deste capítulo, ao trazer uma série de proposições sobre a escrita, a literatura e a vida pessoal de Murakami. Ao contrário da primeira obra, em que utiliza como pano de fundo a questão da corrida para se chegar ao tema da escrita, nesta última, vai direto à questão, abordando com muito mais detalhes as etapas percorridas por um famoso romancista.

39 Em resenha do recente *Romancista por vocação* (2015 [2017]), Álvaro Costa e Silva percebe essa mesma aproximação (SILVA, 2017).

40 CAMPBELL, 2008, p.102.

41 In: TANDOM, Shaun. *The loneliness of Haruki Murakami*. iAfrica, March 27, 2006. Retrieved 2008-04-24. Disponível em <http://entertainment.iafrica.com/features/990664.htm> .

42 *If not exactly a therapist, the narrator provides a gently humorous, reassuring voice and a sympathetic ear. 'Listening to a lot of other people's story is very healing for me,' Murakami told the psychologist Hayao Kawai. 'Yes, yes', Kawai replied, 'that's what we do, we heal and are ourselves healed'. The 'therapeutic' tone of Murakami's early works undoubtedly accounted for part of his immediate success. Narrated by an understanding 29-year-old explaining how he has survived his twenties, the early novels provide a kind of guidebook for readers about to embark on that frightening decade themselves, between leaving the stability of college or university and finding a way of life suited to their individual needs.*

43 *It is precisely this sort of linearity, this forward progress in time, that is so frequently disrupted in Murakami fiction. What we see instead is the apparent disappearance of time, as in "the other world", where it cannot exist in its regulated, divided form.(...)*

44 *When I am writing," Murakami says, "I do not distinguish between the natural and supernatural. Everything seems real. That is my world, you could say.* (PHELAN, 2005).

45 Podemos também aqui pensar na simbologia positiva que o salgueiro apresenta no universo japonês, relacionado à imortalidade.

46 ORCID: 0000-0002-0543-7119.

47 Miembro del Grupo de Investigación Reconocido sobre La Recepción del Imaginario Japonés en la Literatura Inglesa y Francesa de Viajes del Siglo XIX de la Universidad de Valladolid, dirigido por la Dra. D^a Lourdes Terrón Barbosa. Página web: <https://www.uatatumi.org/>

48 Es obligado señalar que la literatura japonesa vive una edad de oro en España en nuestros días, con varias editoriales especializadas que traducen directamente desde el japonés, como son Satori o Shinden; y otras, que también traducen desde el original, como Hiperión, Tusquets, Atalanta o Alianza, donde la literatura japonesa ocupa un lugar de honor.

49 Datos recopilados en noviembre de 2016.

50 Véase, por ejemplo, la relativamente reciente tesis doctoral defendida en nuestro país titulada: *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*, de Justo Sotelo Navalpotro, Madrid, Universidad Complutense, 2011. Fuera de nuestras fronteras destacaría el trabajo de doctorado de: DILL, Jonathan P., *Murakami Haruki and the Search for Self-Therapy*, University of Canterbury, 2007.

51 Barcelona, Tusquets, 2008 (en traducción desde el japonés de Lourdes Porta).

52 BINNI, Walter, *La poética del decadentismo*, Sansoni Editori, Firenze, 1980, p. 14.

53 Remito al lector al ya clásico texto sobre este argumento de: BARTHES, Roland, “La muerte del autor” [1968], *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 65-71.

54 Sobre el impacto mundial de las obras de Murakami y sus traducciones, léanse, por ejemplo, los artículos de: HEGARTY, Stephanie, “*Haruki Murakami*: el escritor japonés que conquistó el mundo”, disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/10/110823_murakami_haruki_japon_escritor (última consulta: 31 dic. 2018); o: SNYDER, Stephen, “*The Murakami Effect*. On the Homogenizing Dangers of Easily Translated Literature”, disponible en: <https://lithub.com/the-murakami-effect/> (última consulta: 28 jun. 2020).

55 Barcelona, Tusquets, 2005 (traducción desde el japonés de Lourdes Porta).

56 MURAKAMI, Haruki, “Soñadores poco realistas”, *Quaderns de la Mediterrània*, n° 16, 2011, p. 264.

57 MURAKAMI, Haruki, *Kafka en la orilla* (traducción desde el japonés de Lourdes Porta), Barcelona, Tusquets, 2002, p. 172.

58 Aunque, tal vez la que mejor representa esta idea sea *Kafka en la*

orilla, Barcelona, Tusquets, 2002. Dicha obra resultó ganadora del prestigioso Premio Mundial de Fantasía a la mejor novela en 2006.

59 Sobre la creación de la identidad japonesa, véase: CHRISTY, Alan, *A Discipline on Foot: Inventing Japanese Native Ethnography, 1910-1945*, New York, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2012.

60 Barcelona, Tusquets, 2014 (Traducción desde el japonés de Fernando Cordobés y Yoko Ogihara).

61 Barcelona, Anagrama, 1992.

62 MURAKAMI, Haruki. *De qué hablo cuando hablo de correr* (traducción desde el japonés de Francisco Barberán) Barcelona, Tusquets, 2012, p. 23-24.

63 MURAKAMI, Haruki, *Op.Cit.*, p. 30-31.

64 Disponible en: https://elpais.com/elpais/2019/01/21/eps/1548073413_533993.html (última consulta: 28 jun. 2020).

65 En: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=profesional> (última consulta: 26 dic. 2018).

66 Véase, para profundizar en este trascendental periodo de la historia japonesa, la completa monografía de: NISHIYAMA, Matsunosuke & GROEMER, Gerald (eds.), *Edo culture: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.

67 MURAKAMI, Haruki, *Op.Cit.*, p. 134.

68 MURAKAMI, Haruki, *Op.Cit.*, p. 134.

69 Léase para esto el interesante artículo de: QUIROSA GARCÍA, Victoria, “El miedo a la musa: arte y droga en la segunda mitad del siglo XX: Andy Warhol y la Factory, Jean-Michel Basquiat, Damien Hirst”, *El genio maligno: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n° 2, 2008, p. 51-83.

70 Se trata de un fuerte alcaloide alucinógeno obtenido a partir de las flores de algunas especies de cactus originarios de México, cuyo consumo provoca cambios en la percepción, en especial visiones de colores irreales, figuras distorsionadas, etc. Puede llegar a crear dependencia psicológica. Algunos escritores que experimentaron con ella fueron Artaud, Michaux o Witkiewicz.

71 En: VALLEJO-NÁJERA, Juan Antonio, “Psicopatología del arte. A modo de Epílogo”, *Locos egregios*, Planeta, Barcelona, 1985, p. 283.

- 72 Barcelona, Tusquets, 2015 (traducción desde el japonés de Lourdes Porta).
- 73 La cursiva es mía.
- 74 MURAKAMI, Haruki, *Op. Cit.*, p. 135.
- 75 PRADOS, Benjamín (edición de Julio César Galán), *Pura lógica. 500 aforismos*, Madrid, Hiperión, 2012, p. 121.
- 76 MURAKAMI, Haruki, *Op. Cit.*, p. 102.
- 77 Véase para esto: DÜRING, Ingemar, *Aristóteles: Exposición e interpretación de su pensamiento (2. edición)*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- 78 Véase para esto el texto de la conferencia de GARCÍA LORCA, Federico (edición, prólogo y notas de Fernando Cid Lucas), *Imaginación, inspiración, evasión*, Novara, Kimerik, 2018.
- 79 SARTRE, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?* (traducción de Aurora Bernárdez), Buenos Aires, Losada, 2008, p.81.
- 80 TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética I: La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000, p. 153.
- 81 La cursiva es mía.
- 82 TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Op. Cit.*, p. 153.
- 83 MURAKAMI, Haruki, *Op. Cit.*, p. 102.
- 84 Barcelona, Tusquets, 2008 (traducción desde el japonés de Lourdes Porta).
- 85 MURAKAMI, Haruki, *Op. Cit.*, 132.
- 86 Manejo para este trabajo la traducción desde el japonés al italiano: *Il mestiere dello scrittore* (traduzione di Antonietta Pastore), Torino, Einaudi, 2017.
- 87 MURAKAMI, Haruki, *Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 2017, p. 3 (traducción de la cita desde el italiano de Fernando Cid Lucas).
- 88 MURAKAMI, Haruki, *Op.Cit.*, p. 97 (traducción de la cita desde el italiano de Fernando Cid Lucas).
- 89 Véase, por ejemplo: WRAY, John, “Haruki Murakami. The Art

of Fiction”, *The Paris Review*, nº 182, Summer 2004, en: <https://www.theparisreview.org/interviews/2/haruki-murakami-the-art-of-fiction-no-182-haruki-murakami> (última consulta: 29 dic. 2019); u OLIVERO, Dario, “Murakami Haruki—È il racconto a scrivere se stesso. Intervista a Haruki Murakami”, *Repubblica*, 8 de noviembre, 2011, en: <https://tton.it/murakami-haruki-e-il-racconto-a-scrivere-se-stesso/> (última consulta: 10 jul. 2020).

90 CONRAD, Joseph, “Prefazione a *The Nigger of the “Narcissus”* [1897], recogido en: PEROSA, Sergio, *Teorie Inglesi del Romanzo: 1700-1900*, Milano, Bompiani, 1983, p. 339 (traducción de la cita desde el italiano de Fernando Cid Lucas).

91 Barcelona, Tusquets, 2002 (traducción del japonés de Lourdes Porta, Junichi Matura).

92 MURAKAMI, Haruki, *Op.Cit.*, p. 149 (traducción de la cita desde el italiano de Fernando Cid Lucas).

93 Recogido en: AUSTER, Paul, “Verdad, belleza, silencio”, *El arte del hambre* (Traducción de María Eugenia Ciocchini), Barcelona, Edhasa, 1992, p. 68.

94 Se recogen en este apartado tan sólo los títulos que no aparecen ya citados en las pertinentes notas del presente capítulo.

95 “*Discovered: Lord Byron’s Copy of Frankenstein Signed by Mary Shelley*”

96 Outro valioso intertexto que me ocorreu foi a obra de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales* (c. 1400), em que as narrativas integram uma narrativa que as abrange. Peregrinos em romaria de Londres à catedral de Canterbury reúnem-se no percurso em uma taberna e ali é lançado um desafio de quem conta a melhor história (não com a temática de horror). Tal obra é um marco da literatura universal, além de fomentar a gênese da formação da literatura inglesa.

97 A edição que possuímos em mãos data sua publicação de 1882, de modo que na transcrição de trechos do conto não atualizamos o léxico, conservando o estágio sincrônico da língua portuguesa à época.

98 Neste capítulo procedemos apenas na constatação e ponderação desse dado que apresenta os três contos com intitulação homóloga. Não obstante, para o historiador literário estudioso da questão, abre-se uma possibilidade de pesquisa historiográfica averiguar se na biblioteca de

leitura literária de Haruki Murakami (sua memória de literatura) há fontes relativas aos escritores brasileiros supracitados ou indícios de que o escritor japonês seja leitor de obras do sistema literário brasileiro.

99 A pesquisadora defendeu a tese de doutorado, *Para além do nitrato de prata: análise do duplo especular em contos da literatura ocidental*, em que aborda o duplo em sete narrativas que transcorrem em torno do espelho. Como ela dispõe no resumo: A literatura toma o espelho como mote a fim de expressar, por meio da palavra, esse caminho tortuoso percorrido pelo homem em busca de seu verdadeiro “eu”. Assim, objetivo da tese é levantar e discutir a hipótese de o espelho funcionar como uma ferramenta extremamente eficaz para se desvendar o universo do personagem (JOTA, 2014, p. 6).

100 Tradução minha: é desestabilizar os códigos que temos traçados para compreender e representar o real.

101 Tradução minha: o medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem, e se a vive como um espera dolorosa ante um perigo tanto mais temível quanto não está claramente identificado: um sentimento global de insegurança.

102 Tradução de Lica Hashimoto para o português brasileiro.

O livro que o leitor agora tem em mãos traz textos que, de forma independente e articulada, abordam de forma consistente a obra de Murakami. Os vários capítulos se aproximam dos diversos aspectos que compõem o caleidoscópio murakamiano que, por meio do ficcional, faz-nos questionar nosso próprio espaço subjetivo da e na realidade. Ao falar de subjetividade na tessitura e na tecitura de seu texto, o autor traz a questão do psicológico para protagonizar, de forma transversal, os enredos que dão singularidade à sua obra.

Ao escrever sobre assuntos tão humanos de forma singular, e recortando de forma muito peculiar, Murakami ganha uma relevância imensa. Pois literatura é isso: colocar no mundo ficcional a vida, com todas as suas idiossincrasias, de forma a inserir o leitor na própria topologia do texto, permitindo que ele seja absorvido ao mesmo tempo em que absorve o que lê.

Este livro, caro leitor, faz jus à grandeza de Haruki Murakami, e os capítulos, primorosos, enriquecem de forma significativa a fortuna crítica de um dos maiores romancistas japoneses vivo. A leitura é necessária e dela ninguém sai incólume. É Murakami, afinal.

Prof. Sérgio Freire - UFAM
Doutor em Linguística
(UNICAMP)



Estudos
de Haicai



UFAM



PPGL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS