

Revista Hon no Mushi

本の虫

Estudos Multidisciplinares Japoneses



Dossiê

Haruki Murakami

V. 3, N. 5, 2018

ISSN 2526-3846

HON NO MUSHI 3

Revista do Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa

Vol. 3, N. 5, 2018

Estudos
Multidisciplinares
Japoneses

Missão

A *Revista Hon no Mushi* configura-se em um espaço crítico e reflexivo voltado à promoção e expansão da interlocução de ideias, culturas, bem como a convergência de estudos científicos diversos e novos conhecimentos nos campos da literatura, da língua e da cultura japonesas e do ensino de línguas. Assim, acolhe os desdobramentos revelados nas mais distintas formas de expressão científica, constituindo-se em verdadeiro e legítimo convite a diferentes inscrições a partir da fecunda multiplicidade de olhares.

Editor desta edição

Me. Cacio José Ferreira

Universidade Federal do Amazonas

Reitor: Dr. Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitor: Dr. Jacob Moysés Cohen

Faculdade de Letras

Diretor: Dr. Wagner Barros Teixeira

Coordenadora Acadêmica: Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento

Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa

Coordenador: Prof. Me. Ernesto Atsushi Sambuichi

Vice-Coordenadora: Profa. Ma. Ruchia Uchigasaki

Conselho Editorial Consultivo

Dr. Andrei dos Santos Cunha (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Rio Grande do Sul, Brasil); Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dra. Francismar Ramírez Barreto (Universidade de Brasília, UnB/Caracas -Venezuela); Dr. Herbert Luiz Braga Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Hiroki Okada (Kobe University – Japan); Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro (Universidade Estadual do Amazonas, UEA, Manaus – AM, Brasil); Dr. Kinya Sugiyama (Kanazawa University – Japan); Dr. Marcus Vinicius de Lira Ferreira Tanaka (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dra. Mina Isotani (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba – PR, Brasil); Dra. Monica Setuyo Okamoto (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba - PR, Brasil); Dr. Norival Bottos Junior (Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia - GO, Brasil); Dra. Patrícia Nakagome Trindade (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Udo Satoshi (Kaogoshima University, Japão); Dr. Wagner Barros Teixeira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Wiliam Alves Biserra (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yûki Mukai (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yûsuke Sakai (Kagoshima University – Japan).

Editor Responsável pela Revista Hon no Mushi

Me. Cacio José Ferreira

Comissão Editorial

Me. Cacio José Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Me. Eduardo Dias da Silva (Universidade de Brasília, SEDF, Brasília – DF, Brasil); Dr. Hiroki Okada (Kobe University – Japan); Dr. Kinya Sugiyama (Kanazawa University – Japan); Dr. Marcus Tanaka de Lira (UnB – Universidade de Brasília, Brasília – DF, Brasil); Dra. Mina Isotani (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba – PR, Brasil); Dra. Monica Setuyo Okamoto (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba - PR, Brasil); Dr. Norival Bottos Junior (Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia - GO, Brasil); Dra. Patrícia Nakagome Trindade (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Me. Ruchia Uchigasaki (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Me. Kaoru Tanaka de Lira Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Dr. Wiliam Alves Biserra (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yûsuke Sakai (Kagoshima University – Japan)

Capa

Rebecca Abensur Bastos

Organização

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Faculdade de Letras - FLet

Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa – UFAM

Grupo de Pesquisa Estudos Japoneses CNPq/UFAM - Manaus - AM

Ficha catalográfica

Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses / Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Amazonas. Vol. 3 N. 5 (2018). Manaus – AM

Semestral.

Artigos publicados em Português, Inglês, Espanhol e Japonês

ISSN 2526-3846

1. Literatura Japonesa. 2. Língua Japonesa. 3. Cultura Japonesa. 4. Imigração Japonesa na Amazônia. 5. Linguística Aplicada. 6. Políticas Linguísticas. Ensino de Línguas. Universidade Federal do Amazonas. Faculdade de Letras.

Revisão

Cacio José Ferreira

Tradução

Marcus Vinicius Tanaka de Lira

Norival Bottos Júnior

Autores

Antonio Marcos Bueno da Silva Junior, Artur Filipe Rocha Morais,
Cacio José Ferreira, Isis Lopes de Almeida, Jone Braga de Moura,
Leonardo Souza Alves, Linda Midori Tsuji Nishikido, Minoru Uchigasaki,
Norival Bottos Júnior, Rossanna dos Santos Santana Rubim.

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
DOSSIÊ MURAKAMI	
A LITERATURA DE HARUKI MURAKAMI: PERCURSO E REVELAÇÕES ..	14
Cacio José Ferreira e Norival Bottos Júnior	
TRADUZIR E SER TRADUZIDO	37
Murakami Haruki	
Tradução: Donatella Natili	
ENTRE O ANOITECER E O AMANHECER: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS ESPAÇO-TEMPORAIS DA OBRA “APÓS O ANOITECER”, DE HARUKI MURAKAMI	40
Antonio Marcos Bueno da Silva Junior	
O SER DESVELADO NA AUSÊNCIA ABSOLUTA DE SONO	54
Isis Lopes de Almeida	
“CAÇANDO CARNEIROS”, DE HARUKI MURAKAMI: UMA ANÁLISE DO ROMANCE SOB A ÓTICA DA LITERATURA FANTÁSTICA	73
Jone Braga de Moura	
“CAÇANDO CARNEIROS”: SIMBOLOGIAS DESDOBRÁVEIS	87
Linda Midori Tsuji Nishikido	
A IMAGEM FULCRAL DA NINFA NO CONTO “O PÁSSARO DE CORDA E AS MULHERES DE TERÇA-FEIRA”, DE HARUKI MURAKAMI	103
Norival Bottos Júnior e Cacio José Ferreira	
O INTERTEXTO EM “SONO”: “ANNA KARENINA” E A LEITURA COMO LEMBRETE DE UMA VIDA NÃO VIVIDA	119
Adriana Falqueto Lemos e Rossanna dos Santos Santana Rubim	

SEÇÃO LIVRE

- YÔGA E NIHONGA: A ARTE JAPONESA E A IDENTIDADE NACIONAL...** 138
Leonardo Souza Alves

- METODOLOGIA DA HISTÓRIA ORAL E SUA UTILIDADE NO ESTUDO DA
IMIGRAÇÃO JAPONESA** 151
Minoru Uchigasaki

TRADUÇÃO

- “KAMISAMA” (DEUS), DE KAWAKAMI HIROMI** 162
Artur Filipe Rocha Morais

ENTREVISTA

- ENTREVISTA COM KUNIHICO TAKAHASHI (高橋都彦): TRADUTOR DE
LITERATURA BRASILEIRA PARA O JAPONÊS** 173
Cacio José Ferreira

APRESENTAÇÃO

A Revista *Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, já consolidada como importante periódico nacional, é um espaço crítico e reflexivo voltado à promoção e expansão da interlocução de estudos científicos diversos, bem como novos conhecimentos nos campos da literatura, língua e cultura japonesas. Assim, o Volume 3, Número 5, coordenado pelo professor Cacio José Ferreira, da Universidade Federal do Amazonas, confere expressivo destaque ao escritor contemporâneo japonês Haruki Murakami.

Difundida desde a década de 80 do século XX, a prosa ficcional de Haruki Murakami se apropria de 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. Por esse *modus operandi*, em sua prosa poética, a palavra, por exemplo, não dispõe do matiz preciso que revela o mundo, mas opera imprimindo inegável força narrativa, a movimentar a trama. É possível notar a

FOREWORD

The *Hon no Mushi Journal - Japanese Multidisciplinary Studies* sets up a critical and reflective space aimed at promoting and expanding the interchange of diverse scientific studies, as well as new knowledge in the fields of Japanese literature, language and culture. Thus, Volume 3, Number 5, coordinated by Professor Cacio José Ferreira, from the Federal University of Amazonas, gives an expressive prominence to the contemporary Japanese writer Haruki Murakami.

Diffused since the 1980's, Haruki Murakami's fictional prose appropriates postmodern elements, integrating the multiple textualities in which the literary bed unfolds. In his works, the construction of reality is elaborated from the double gear that emerges from the unconscious of his characters. By this *modus operandi*, in his poetic prose, the word, for example, does not have the precise nuance that reveals the world, but operates by impressing undeniable narrative force, moving the plot. It is possible to notice the consciousness of the real only after going through the multiple

consciência do real somente depois de se percorrer os múltiplos caminhos tecidos por Murakami, especialmente sob a descentralização do espaço, sempre de forma esteticamente pensada e ordenada.

Nessa perspectiva, os trabalhos aqui publicados compreendem singulares análises por parte de especialistas e pesquisadores, tanto discentes quanto docentes, em torno da obra de Murakami, contribuindo, desse modo, na ampliação e no aprofundamento do saber e da pesquisa científica. Assim, a publicação do número 5 é denominada de *Dossiê Haruki Murakami*. Entretanto, além dos artigos que abordam o trabalho de autor, há outras publicações, abrangendo temáticas livres, tradução e entrevista.

A primeira parte da revista, intitulada *Dossiê Murakami*, é iniciada pelo artigo *A literatura de Haruki Murakami: percurso e revelações*, dos professores Cacio José Ferreira e Norival Bottos Júnior. Os docentes enumeram e debatem as características distintivas da escritura de Haruki Murakami, além do espaço, do tempo e do universo japoneses. Os ensaístas afirmam que Murakami dispõe, no meio literário japonês, um olhar singular que conjuga tradição, contemporaneidade e simulacro social. Tudo a partir de um olhar do periférico para o centro. Enfim, elaboraram um percurso da escritura e da vida do escritor.

Na sequência, o texto *Traduzir e ser traduzido*, de Haruki Murakami, traduzido por Donatella Natili, aborda questões referentes à tradução e à leitura de sua própria escritura em outra língua estrangeira.

paths woven by Murakami, especially under the decentralization of space, always in an aesthetically thought and orderly way.

In this perspective, the works published here include singular analyses by specialists and researchers, both students and teachers, around the work of Murakami, thus contributing to the expansion and deepening of scientific knowledge and research. Thus, the publication of number 5 is called the Haruki Murakami Dossier. However, in addition to articles dealing with author's work, there are other publications, covering open themes, translation and interview.

The first part of the journal, titled *Murakami Dossier*, is initiated by Haruki Murakami's article *The Literature of Haruki Murakami: course and revelations*, by teachers Cacio José Ferreira and Norival Bottos Júnior. Teachers enumerate and debate the distinctive features of Haruki Murakami's writing, as well as Japanese space, time and universe. The essayists affirm that Murakami has, in the Japanese literary environment, a singular look that combines tradition, contemporaneity and social simulacrum. Everything through a look from the peripheral to the center. Finally, they elaborate a course of writing and the life of the writer.

Subsequently, the text *To Translate and Be Translated*, by Haruki Murakami, translated by Donatella Natili, addresses questions regarding translation and reading of his own writing in another foreign language. According to the author, "in the position of writer, I fundamentally think

Segundo o autor, “na posição de escritor, fundamentalmente acho que se a leitura flui bem e é prazerosa, a tradução, por si só, atingiu seu objetivo”.

Em seguida, Antonio Marcos Bueno da Silva Junior discute a voz narrativa e os aspectos espaço-temporais presentes na obra *Após o anoitecer*, de Haruki Murakami. “A alternância na voz narrativa, a princípio, parecia algo que vinha do acaso, as questões sobre tempo e espaço nos intrigaram pelo fato de que muitas vezes, mesmo com o relógio inserido ao início de cada capítulo, o tempo que ali nos apresentava não parecia o mesmo”, ressalta o autor.

No artigo seguinte, Isis Lopes de Almeida analisa o conto *Sono*, de Haruki Murakami, em *O ser desvelado na ausência absoluta de sono*. Tendo como aporte teórico as contribuições de Jean Grondin (1999), Richard Palmer (2011) e Ernildo Stein (1996), Wolfgang Iser (1999), contrasta a narrativa de *Sono* com a vida comum anestesiada por certo tipo de dormência e alheamento. Segundo a autora, “a vida insone manifesta-se como a vida verdadeira, aquela que é realmente sentida e na qual a personagem expande seu ser”.

Nesse caminho de desvelamento murakamiano, Jone Braga de Moura busca coligar elementos da literatura fantástica no artigo *Caçando carneiros, de Haruki Murakami: uma análise do romance sob a ótica da literatura fantástica*. Destaca o sobrenatural presente na narrativa como, por exemplo, o encontro com o homem carneiro e o nome do personagem: “Rato”.

that if the reading flows well and is pleasurable, the translation, by itself, has reached its goal”.

Then Antonio Marcos Bueno da Silva Junior discusses the narrative voice and the space-time aspects present in Haruki Murakami’s *After Dark*. “The alternation in the narrative voice, at first, seemed to come from chance, questions about time and space intrigued us by the fact that often, even with the clock inserted at the beginning of each chapter, the time there to us presented seemed the same”, says the author.

In the following article, Isis Lopes de Almeida examines Haruki Murakami’s short story “*Sleeping*” in *Being unveiled in the absolute absence of sleeping*. Taking the theoretical contribution of Jean Grondin (1999), Richard Palmer (2011) and Ernildo Stein (1996), Wolfgang Iser (1999) contrasts *Sono*’s narrative with ordinary life anesthetized by a certain type of dormancy and estrangement. According to the author, “the insular life manifests itself as the true life, the one that is really felt and in which the character expands its being”.

In this path of Murakamian unveiling, Jone Braga de Moura seeks to collect elements of the fantastic literature in Haruki Murakami’s article *A Wild Sheep Chase: an analysis of the novel from the perspective of fantastic literature*. It emphasizes the supernatural present in the narrative as, for example, the encounter with the male ram and the name of the personage: “Rat”.

A partir do mesmo romance, Linda Midori Tsuji Nishikido investiga os símbolos e suas particularidades no artigo *Caçando carneiros: simbologias desdobráveis*. De acordo com a especialista, “a existência de objetos e personagens figurativas bem como a presença de números e datas configura-se como justificativa para a escolha da temática”. Nesse sentido, indagações em relação ao texto murakamiano são pertinentes: Por que o Carneiro? Qual o enigma em torno do Carneiro? Quais as reflexões buscadas na obra? Para sustentar as argumentações, a fundamentação teórica repousa sobre os pensamentos de Friedrich Nietzsche que vê no homem um ser dotado muito além da razão opondo as ideias do Iluminismo. A investigação levanta ainda reflexões transcendentais acerca dos conflitos existenciais do homem na sociedade moderna e pós-moderna.

Novamente, Norival Bottos Júnior e Cacio José Ferreira trazem a imagem da ninfa na análise do conto murakamiano O pássaro de corda e as mulheres de terça-feira. Sob o título de *A imagem fulcral da ninfa no conto O pássaro de corda e as mulheres de terça-feira, de Haruki Murakami*, examinam a narrativa pela perspectiva das imagens sobreviventes, que representam a ruína do passado e que retornam na forma de um sintoma, produzindo efeitos inesperados e aparentemente desconexos. O aporte teórico conta com as contribuições de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, a partir dos quais se depreende que a arte está apta a investigar os problemas

Regarding the same novel, Linda Midori Tsuji Nishikido investigates the symbols and their particularities in the article *A Wild Sheep Chase: unfolding symbolologies*. According to the expert, “the existence of figurative objects and characters as well as the presence of numbers and dates is a justification for choosing the theme”. In this sense, questions about the Murakamian text are pertinent: Why the Ram? What is the puzzle around the Ram? What are the reflections sought in the work? To support the arguments, the theoretical foundation rests on the thoughts of Friedrich Nietzsche who sees in man a being endowed far beyond reason by opposing the ideas of the Enlightenment. The research also raises transcendental reflections on the existential conflicts of man in modern and postmodern society.

Later on, Norival Bottos Júnior and Cacio José Ferreira bring the image of the nymph in the analysis of the Murakamian tale *The bird of string and the women of Tuesday*. Under the title of *The Nymph's Crucifix of Haruki Murakami's tale The Bird of String and Women of Tuesday* the authors examine the narrative from the perspective of surviving images that represent the ruin of the past and which return as a symptom, producing unexpected and apparently disconnected effects. The theoretical contribution counts on the contributions by Aby Warburg, Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben, from which it can be deduced that the art is apt to investigate the

culturais que permanecem vivos através de representações fantasmáticas.

Finalizando as discussões em relação a Haruki Murakami, Adriana Falqueto Lemos e Rossanna dos Santos Santana Rubim, no artigo *O intertexto em sono: “Anna Karenina” e a leitura como lembrete de uma vida não vivida*, apresenta um estudo da obra *Sono* em contraponto com o romance *Anna Karenina*, de Liev Tolstói. Conforme aponta, “o objetivo da investigação é identificar indícios de intertextualidade e de identificação psicológica entre as protagonistas de cada narrativa”. A argumentação é sustentada por meio da “observação de marcas materiais na obra e por meio do cotejo entre os pontos de interseção nas narrativas, referentes aos dramas vividos e às escolhas feitas pelas personagens, com o intuito de compreender os anseios da mulher insone retratada por Murakami”.

A seção livre da *Revista Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses* apresenta dois artigos *Yōga em Nihonga: a arte japonesa e a identidade nacional*, de Leonardo Souza Alves, e *Metodologia da história oral e sua utilidade no estudo da imigração japonesa*, de Minoru Uchigasaki.

Leonardo Souza Alves empreende uma investigação em torno da arte e da cultura japonesa após a restauração Meiji. Debate as questões políticas e a crise de identidade nacional e sua repercussão no cenário artístico japonês com a abertura do país. Nesse caminho, contrapõe a arte japonesa à arte ocidental, assim como suas repercussões, ressaltando ainda as vanguardas defen-

cultural problems that remain alive through phantasmatic representations.

Closing the discussions regarding Haruki Murakami, Adriana Falqueto Lemos e Rossanna dos Santos Santana Rubim, in the article *Interlude in Sleeping: “Anna Karenina” and reading as a reminder of an unlived life*, presents a study of the work *Sleep* in counterpoint with the novel *Anna Karenina*, by Liev Tolstói. As he points out, “the objective of the investigation is to identify indications of intertextuality and psychological identification between the protagonists of each narrative”. The argument is sustained through the “observation of material marks in the work and through the comparison between the points of intersection in the narratives, referring to the dramas lived and the choices made by the characters, in order to understand the yearnings of the insomniac woman portrayed by Murakami”.

The open section of *The Hon no Mushi Journal - Japanese Multidisciplinary Studies* presents two articles in *Yōga and Nihonga: Japanese art and national identity*, by Leonardo Souza Alves, and *Oral History Methodology and its usefulness in the study of Japanese immigration*, by Minoru Uchigasaki.

Leonardo Souza Alves undertakes an investigation around Japanese art and culture after the Meiji Restoration. It debates the political issues and the crisis of national identity and its repercussion in the Japanese artistic scene with the opening of the country. In this way, it contrasts Japanese art with Western art, as well as its repercussions, highlighting the vanguard defenders of the

soras do *Yōga* (pinturas de estilo ocidental) e *Nibonga* (pinturas de estilo japonês).

Minoru Uchigasaki traz a história oral como recurso de debate na pesquisa que enfatiza a imigração japonesa. Dessa forma, discute a metodologia, as potencialidades e limitações do emprego dela no estudo de imigração japonesa. Segundo o autor, a invocação da história oral facilita a compreensão dos processos migratórios. Assim, alguns pontos que envolvem questões teóricas e metodológicas da história oral e sua utilidade para estudos migratórios são postos em análise.

A terceira parte deste periódico apresenta a tradução da narrativa *Kamisama* (神様), de Kawakami Hiromi, edição de 2011, por Artur Filipe Rocha Morais. Nesse texto, o realismo mágico de Kawakami Hiromi se entrelaça com o universo cotidiano japonês e explora pequenos, quase imperceptíveis, detalhes aos olhos da grande massa social. Também rompe a carapaça que veste o homem, trazendo à baila emoções já esquecidas.

E, ao final da edição, Cacio José Ferreira entrevista o tradutor japonês Kunihiko Takahashi (高橋都彦). Leitor ávido de literatura brasileira e apaixonado pela língua portuguesa, aventurou-se por centenas de autores brasileiros, como Osman Lins, João Guimarães Rosa, Machado de Assis, Jorge Amado, Manuel Antônio de Almeida, Monteiro Lobato, Clarice Lispector.

Yōga (Western-style paintings) and *Nibonga* (Japanese-style paintings).

Minoru Uchigasaki brings oral history as a discussion resource in research that emphasizes Japanese immigration. In this way, she discusses the methodology, potentialities and limitations of her employment in the study of Japanese immigration. According to the author, the invocation of oral history facilitates the understanding of migratory processes. Thus, some points that involve theoretical and methodological questions of oral history and their usefulness for migratory studies are analyzed.

The third part of this paper presents the translation of the narrative *Kamisama 2011* (神様2011), by Kawakami Hiromi, by Artur Filipe Rocha Morais. In this text, the magical realism of Kawakami Hiromi is intertwined with the everyday Japanese universe and explores small, almost imperceptible, details in the eyes of the great social mass. It also breaks the figurative veil men wear, bringing to the fore emotions already forgotten.

And, at the end of the edition, Cacio José Ferreira interviews the Japanese translator Kunihiko Takahashi (高橋都彦). A reader avid for Brazilian literature and passionate about the Portuguese language, he ventured into hundreds of Brazilian authors, such as Osman Lins, João Guimarães Rosa, Machado de Assis, Jorge Amado, Manuel Antônio de Almeida, Monteiro Lobato and Clarice Lispector.

Cacio José Ferreira
Editor

DOSSIÊ MURAKAMI

A LITERATURA DE HARUKI MURAKAMI: PERCURSO E REVELAÇÕES

THE LITERATURE OF HARUKI MURAKAMI: COURSE AND REVELATIONS

Cacio José Ferreira¹

Norival Bottos Júnior²

RESUMO

A presente investigação busca empreender uma reflexão e discutir o ir e vir nos discursos-mundos em relação a Haruki Murakami, à escritura e aos diversos e variados diálogos peculiares aos estudos literários, que se espalham pelos territórios murakamianos. A discussão perpassará por diversos trabalhos em prosa do escritor japonês. Em *Ouçã a canção do vento e Pinball*, 1973, por exemplo, o escritor já delineia seus primeiros movimentos literários destacando a tristeza como simulacro da narrativa. Por conseguinte, será contextualizado o universo criativo de Haruki Murakami sob a perspectiva de especificidades dos discursos de suas obras, buscando identificar traços relativos à escritura e aos múltiplos diálogos de tempo e espaço significativos que se estabelecem no

ABSTRACT

The present investigation seeks to undertake a reflection and discuss the coming and going in the world-discourses in relation to Haruki Murakami, to the writing and to the diverse and varied dialogues peculiar to literary studies, that spread by the Murakamian territories. The discussion will go through several prose works of the Japanese writer. In Listen to the song of the wind and Pinball, 1973, for example, the writer already delineated his first literary movements highlighting the sadness like simulacrum of the narrative. Therefore, the creative universe of Haruki Murakami will be contextualized from the perspective of the specificities of the discourses of his works, seeking to identify traits related to the writing and the multiple dialogues of time and space that are established in the field of creation and intertextuality, in order

¹ Professor de Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail: caciosan@hotmail.com

² Doutor em Letras e Linguística: Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: nonobottos@gmail.com

terreno da criação e da intertextualidade, a fim de, por meio do estudo aprofundado e do desvelamento da escrita literária, perceber os discursos e os caminhos fundantes do território literário de Murakami e sua conexão com o universo japonês e/ou fora dele.

Palavras chave: Haruki Murakami; Escritura; Movimentos literários; Diálogos.

to through the in-depth study and unveiling of literary writing, to perceive the discourses and founding ways of Murakami's literary territory and its connection with the Japanese universe and/or outside it.

Keywords: Haruki Murakami; Writing; Literary Movements; Dialogues.

Haruki Murakami: uma introdução

Numerosas livrarias no mundo estampam em suas vitrines as obras de Haruki Murakami. Dessa maneira, podemos afirmar que o escritor japonês contemporâneo mencionado é literatura de massa? Esta pergunta requer uma afirmação que vai além de uma literatura popular ou momentânea. Desde a década de 80 do século XX, Haruki Murakami já está inserido no areópago literário. Aceito mundialmente como grande literato, foi visto com ressalvas no Japão em diversos momentos de sua escritura.

Entretanto, as ressalvas de outrora, de que era um escritor ocidentalizado ou não conhecia a grande literatura japonesa, foram comprimidas pelo público leitor que consome e gosta de sua literatura. Nohiro Kato (2015), no livro *Murakami Haruki wa, muzukashii*³ (*O obscuro Haruki Murakami*), conjectura que a grande aceitação no Japão se deu principalmente em relação ao mercado editorial. A força da obra de Murakami ultrapassa as críticas contrárias à sua escritura. Ainda que seja verdadeira tal afirmação, a consolidação em nível mundial reforça que o trabalho de Haruki Murakami ultrapassa as razões econômicas e se firma como grande obra literária.

Mori Naoka (2014), no artigo *Murakami Haruki y España*, ao falar da tradução de *Tokio Blues* (*Noruei no mori*), escrito em 1987, enfatiza que na China o romance atingiu grande popularidade. “La primera traducción de esta obra al chino la encontramos em 1989, y hasta ahora se comercializado más de un millón de ejemplares. Incluso apareció una falsa segunda

³ Livro não traduzido no Brasil.

parte bajo el título de *En Noruega no hay bosque*” (NAOKA, 2014, p. 7). Nesse sentido, percebe-se a grande aceitação de sua obra nos países asiáticos e também no mundo ocidental.

Na América Latina, a escrita de Murakami também é largamente traduzida. O Brasil, por exemplo, já traduziu dezenas de obras e elas são referenciadas pelas livrarias e pelos 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 jovens, mas de diversas faixas etárias. O contato brasileiro com a cultura japonesa é intenso há mais de cem anos, devido à imigração japonesa em 1908, a primeira tradução de *haiku* realizada por Afrânio Peixoto, em 1919, e o consumo de *Anime e manga* pelos jovens desde o final do século XX.

Portanto, Haruki Murakami, nascido em 1949, é um escritor que dialoga com seu público-leitor por meio de uma escritura que enfoca o ser humano desacreditado. Parte da periferia do sentimento humano para o centro da consciência. Apresenta o lado esquecido das grandes cidades e traz à baila um lugar de destaque dos restos saudosos que ainda são conservados na mente humana. Permite que o leitor aposses de sua escritura e em um canto silencioso de qualquer espaço *Ouçã a canção do vento*. Kenichi Matsumoto ainda acrescenta: “é um escritor que consegue expressar os pensamentos dos jovens das grandes cidades, adornando-o com encanto” (MATSUMOTO, 2010, pp. 9-10).

O escritor e o autocontrole

O autocontrole e a reclusão espontânea diante dos holofotes em relação ao seu nome reforçam as características de um dos nomes mais falados da literatura japonesa: Haruki Murakami. Talvez tal equilíbrio seja uma estratégia ou uma particularidade herdada da tradição budista. Em sua trajetória pessoal, possui grande conhecimento dessa vertente filosófica, pois é 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 japoneses. Nesse caminho, Murakami Haruki busca encontrar a harmonia na sonoridade e na cadência melódica do *jazz blues* que terá reflexos na sua escritura futura, semelhante ao ritmo regular do mantra budista. Talvez o caos do cenário do pós-guerra soasse como címbalo latente que iria renascer na palavra. Dessa forma, imprime na sua produção literária uma escrita musicalizada e contestadora.

A alusão à especificidade religiosa na obra murakamiana é contestada pelo autor. Em contraponto a tal negação, o inconsciente simula nas profundezas da realização literária de Haruki Murakami certos preceitos que remetem ao budismo e o respeito considerável à natureza, uma característica 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, destacam tais referências religiosas sem adentrar ao 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 deleitam-se em simbolismos e em mundos duplicados. *Crônicas de um pássaro de corda* inicia-se 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 *Sinfonietta* de Janacek convence a personagem da existência de um mundo além do reflexo presente na água da cisterna ou descer a escada para acessar a iluminação presente um novo mundo. A escritura de *De que falo quando falo de corrida* ultrapassa 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 da corrida em volta de um estádio representam o passado e os resíduos são as experiências impressas nas palavras do escritor.

Nos exemplos mencionados, Murakami insere na escritura o ritmo compassado da música como forma de inserção de sua escrita na literatura japonesa. É quase um anúncio de que ele e a escritura são dispares em um mesmo universo, ou seja, se mantém pessoalmente longe dos holofotes midiáticos, mas sua escrita a acessa, com todo vigor, as mãos dos leitores munda afora.

A literatura de Haruki Murakami não sai do universo japonês. Mistura 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 solidificado. Escreve sobre uma veste tradicional de Kyoto ao som de uma música clássica europeia. Isso não reforça uma ocidentalização da escritura, mas insere elementos externos à cultura japonesa para realçar o que é japonês.

Por conseguinte, sempre enfatizou uma predileção pela literatura americana, durante os percursos de leitura e formação literária, sem, no entanto, deixar em branco o espaço literário japonês. Tais traços externos apenas reforça a importância da literatura japonesa como integrante do grande círculo literário mundial. Nesse sentido, Ross Macdonald, Ed McBain, Raymond Chandler, Truman Capote e Francis Scott Fitzgerald foram escritores inspiradores na sua trajetória. Tolstói e Dostoievski, Marcel Proust também foram leituras inevitáveis. No

entanto, encanto por grandes escritores não quer dizer mimetismo. Talvez, por isso, a crítica literária japonesa, às vezes, o considera raso em relação ao conhecimento da literatura japonesa. Definitivamente, tal postulação não é sustentada. A escritura de Murakami sustenta o espaço, o tempo e o 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 japoneses, assim 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 em sua escritura, 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 japonesa. O viés contemporâneo que imprime no meio literário japonês é um olhar singular que mistura tradição, contemporaneidade e simulacro social. Tudo partindo de um olhar do periférico para o centro. A literatura japonesa está em suas obras por meio de uma estética peculiar, conforme argumenta Antonio Joaquín González Gozalo:

Su narrativa, em definitiva, es un claro ejemplo de la singladura que inició Japón em 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 pela 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 japonesa nas três últimas décadas do século XX. Assim, a literatura murakamiana embebedou-se de tais momentos intensificados na ficção. *Caçando carneiros (Hitsuji o meguro bôken)*, 1982, aludi aos protestos estudantis da época. Já *Underground e 1Q84* comentam o ataque ao metrô de Tóquio em 20 de março de 1995, pela seita Aum Shinrikyô. Ou seja, o universo japonês

acompanha a escritura de Murakami entrelaçado às ressonâncias da contemporânea globalização. A obra de Haruki Murakami é genuína literatura japonesa que captura as sombras da sociedade japonesa e dos assédios da globalização e os amplifica na escritura de sua época. Ele procura responder qual é a função da literatura em meio às controvérsias da crítica japonesa. Entende que o campo da literatura é minado e que apenas o autor maduro permanece nela. Sabe que a crítica jamais chegará a um consenso do que é literatura. Dessa forma, continua a tessitura da palavra que questiona, emociona, 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 entrelaçada 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 destacar e imprimir 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 sua qualidade mor.

Isolamento como metáfora da contemporaneidade fragmentada

Como classificar a aversão de Haruki Murakami em relação aos holofotes da mídia? É um escritor solitário e não intercambia o universo da escritura com outros escritores japoneses? Assim, confirma 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, diversos personagens vivem ‘isolamentos’ sociais. Tal estilo de Haruki Murakami é compreensível e justificável. Há sentido para que isso aconteça. 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 do que as badalações e eventos. No entanto, o escritor conhece sua função como propagador da literatura japonesa e da importância da literatura. Assim, a solidão é uma 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 que se liga aos personagens que vivem à margem da sociedade japonesa. Imprime neles cor e voz no inebriado ‘universo paralelo’ em que vivem. Essa é uma das funções da literatura e do escritor comprometido com a escritura.

Não há distopia da literatura de Haruki Murakami e a sociedade japonesa. Ao contrário, existe um reforço da imagem do Japão contemporâneo. A solidão do escritor não é mais importante do que a escritura. Ela aludi 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, ilustra bem a ‘solidão’ do escritor Haruki Murakami:

Está 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, pp. 155-156)

Portanto, o escritor escreve sobre o contexto que vivencia. Assim, Murakami não concentra seus esforços sobre olhar mecânico da câmera, mas nas efemeridades da vida, no periférico da existência humana. Para que isso aconteça, o olhar precisa desvencilhar das amarras da mídia moderna. No entanto, isso não quer dizer desprezo. É uma forma de acompanhar e melhor vivenciar o cotidiano japonês. Os fragmentos humanos em que se ancora a sociedade globalizada são reconstituídos por meio da palavra. Para que isso aconteça, 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, 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” (KUHIHARA & 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. Nesse momento, Haruki Murakami estava com 15 anos. Estava ciente dos acontecimentos da sociedade japonesa, mas ainda não aspirava 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 aconteciam as mesmas discussões. Parte da sociedade nipônica, principalmente a mais jovem, estava desencantada com o ensino, como rumo do movimento imperialista e com a sociedade de uma forma geral. Essa esteira de informações fará parte do acorde da escritura de Haruki Murakami que nascerá no último ano da década de 70.

Nesse raciocínio, os questionamentos dos movimentos estudantis vivenciados por Murakami, a recessão devido à crise do petróleo na década de 70, a fragmentação da sociedade diante da globalização transmigram para literatura murakamiana como busca de algo que falta para completude do ser humano.

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 impresso a sombra da morte por meio do gás sarin. A toxidade 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 acontecimento 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 é um pretexto para a escritura de Murakami sobre o assunto, mas uma 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*⁴. (MURAKAMI, 2000, p. 364)

Nesse viés, a dor não transmitida para o mundo externo pode ser maior do que a do incidente. A escritura murakamiana consegue enxergar as profundezas das angústias humanas e as traz 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 inimigo⁵. (WELCH, 2005, p. 59)

Nessa mesma esteira, 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 o incidente. Haruki Murakami preza pelo trauma interior, a comoção da sociedade japonesa e a angústia entrelaçada ao medo. A transformação da vida humana após uma tragédia como o terremoto de 1995 é visível. 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, tendo as aulas suspensas por cinco meses, Murakami Haruki, novamente imprime na personagem a grande busca interna, é 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* fazem a jornada interior com maneiras distintas de enfatizar o ocorrido. É importante salientar ainda, que a obra de Haruki Murakami não destaca apenas questões dessa época. São exemplificações que confirmam o Japão contemporâneo em suas narrativas.

⁴ Tradução e grifos nossos.

⁵ Tradução nossa. “Though his Murakami’s protagonists are ordinary individuals, they can do extraordinary things if they live their lives meanin fully, 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”.

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 dar voz aos personagens que vivem esquecidos nos labirintos da sociedade japonesa. A voz é um reconhecimento de que o Japão 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 de Murakami, aborda o trabalho em diversos desdobramentos temáticos. Partindo desse fio condutor desenrolado por Kato, a obra murakamiana foi dividida em três fases. A primeira fase aborda a escritura de 1979 a 1987, destacando a presença de traços de negatividade, tristeza e afirmatividade. O segundo momento da escritura murakamiana aborda a busca interior com mais intensidade, de 1988 a 1999. Já a terceira, de 2000 até o momento atual, mergulha de vez no desconhecido inconsciente, sombra que insiste em transitar de tempos em tempos 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 sentir-se 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, afirmatividade e 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

estabelecido, ou seja, não estava livre da estrutura de “aprisionamento”⁶. (KATO, 2015, p. 1, grifos nossos)

Kato sinaliza a dificuldade de Haruki Murakami em se estabelecer como escritor consagrado na literatura japonesa. Ainda que tenha vendido milhares de livros, havia certa resistência em relação ao seu nome. O que o crítico chama de “aprisionamento” é a dificuldade da 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 owari 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 agraciado 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, o introduziu 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 o responsável pelo desenvolvimento literário 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**⁷ do narrador a procura de si mesmo.

⁶ Tradução nossa. Original: “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、太宰治が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).

⁷ Grifos nossos.

Pinball, 1973, lançado no início da década de 80, traduzido no Brasil por Rita Kohl em 2016, é quase um complemento de *Ouça a canção do vento*. A busca do eu continua. Também há a tematização da **solidão, falta de propósito e destino**. Metaforicamente é a busca incessante pela palavra. Nesse momento, Haruki Murakami busca imprimir nas obras iniciais seu estilo e tema. 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 busca de identidade continuam pautando a escritura. Diversos momentos do romance, aludi aos protestos estudantis no final da década de 60 contra a precariedade do ensino universitário. É quase uma confissão/ficção da época. Em 8 capítulos, contorna o protagonista-narrador, inominado, de traços surrealistas, intensificando a busca de si 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, *Ouça a canção do vento*, *Pinball, 1973* e *Caçando carneiro* é quase uma trilogia questionadora do tempo e da busca 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 escritura de Haruki Murakami. Evidencia nessa narrativa a formalidade e hierarquia presente 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 mesmo.

A transitoriedade da palavra: 1988 a 1999

Haruki Murakami 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 é 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 numa 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 é quase uma dança mítica que decifra a senha do mundo paralelo. O Homem Carneiro e Kiki, modelo de orelhas bonitas e prostituta de luxo, é a chave do descobrimento da importância humana esfacelada no **submundo**⁸ que é apresentado pelas diferenças sociais. Entretanto, o tom metonímico intencional da escritura desacelera o tempo para que os fragmentos invisíveis sejam captados pela consciência do leitor.

Narrador é 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 tonalidades do indivíduo tornam-se visíveis por ele e observa o mundo que o circunda. Não há retorno após o rompimento da barreira do limiar. Um novo indivíduo surge após acessar 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 si e a ponte entre os dois mundos, da face contra face expande ainda que haja uma tentativa de organização. Assim, Haruki Murakami apresenta essa busca na segunda fase de sua escritura nas seguintes obras:

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

⁸ Grifos nossos.

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, é *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 e não é possível permanecer imóvel enquanto ela gira. Assim, a conexão do consciente com o inconsciente é necessária como forma de amenizar a dança ‘forçada’.

Em *Norwegian Wood (Norueia no mori)*, traduzido no Brasil por Jefferson José Teixeira, em 2008, há uma tentativa de retorno ao passado, mas o caminho percorrido é apagado e restam 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 é apenas um cenário para acomodar a dor que 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. 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

preenúncio 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 posto 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)*⁹ 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. É uma espécie de olho de vidro que reflete um todo, mas o brilho é artificial. A tentativa de organização da vida é árdua e sem resultados. O esforço da consciência é tamanho que se fragmenta e 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 no inconsciente percorrendo caminhos secundários que acessam o universo fantástico, os conflitos que superam a existência humana. Usa a duplicidade para alcançar o ritmo do mito e ampliar histórias.

*Underground (Andôguraundo)*¹⁰ é um simulacro da realidade japonesa diante do atentado no metrô de Tóquio. Explora a dinâmica, mas tímida mentalidade japonesa diante do terror provocado por humanos sem piedade. As entrevistas é o olhar desolador diante de um cenário sem explicação. As embalagens com gás sarin, perfuradas com guarda-chuvas, representam a proliferação do ódio diante de indivíduos já torturados por uma sociedade fragmentada.

A coletânea de 17 contos publicados em *O elefante desaparece (Zô no shômetsu)*, traduzido no Brasil por Lica Hashimoto, em 2018, ampliam as características fantásticas na obra murakamiana. As pequenas narrativas ultrapassam o consciente e observam as fronteiras da

⁹ Não há tradução no Brasil.

¹⁰ Não há tradução no Brasil.

realidade em um universo espelhado. O real passa a não ser mais referência ou a base onde transitam os personagens. É apenas 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 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 se torna cada vez mais denso e acessa a plena **escuridão**. O limiar fica mais distante e **novas camadas do inconsciente**¹¹ são acessadas. O segredo da alma humana nunca é revelado e nem tenciona a ser, apesar dos *flashes* de lucidez momentânea. Nesse sentido, a escritura de Haruki Murakami não muda o curso. Ela adquire maturidade plena e os contornos são reforçados por instâncias psíquicas desconhecidas. A escuridão não é o apagamento do sujeito, mas a impossibilidade de ter consciência plena 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 Toshi)*, 2013;
- *Romancista como vocação (shokugyô to shite no shôsetsuka)*, 2015;
- *O assassinato do comendador (Kishidancho goroshi)*, 2017.

¹¹ Grifos nossos.

*Todas as crianças de Deus dançam (Kami no Kodomo-tachi wa mina odoru)*¹² são contos que abordam uma grande calamidade social, ato de um terremoto. O sapo gigante é a força destruidora que culmina na destruição de Tóquio. Insere nos contos traços de humor que intrigam o leitor, deixando-o mergulhar em devaneios e medos. Assim, apresenta o caótico na narrativa e, como uma espécie de sonho ou transe, a trama conduz o leitor para bases profundas do inconsciente. Nesses momentos de delírios, ornados com universos paralelos, que a verdadeira dor é libertada e acrisolada.

Em *Kafka à beira-mar*, traduzido no Brasil por Leiko Gotoda, em 2008, o personagem Kafka Tamura simboliza a fragmentação e fusão do mundo. É ao mesmo tempo fragmento e construtor 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 e o que pode salvar a humanidade é a palavra. Nakata é capaz de conversar com os gatos e faz chover peixes e sanguessugas. A palavra impressa também chega à boca dos excluídos sociais. Certas prostitutas da trama 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 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 a uma câmera de cinema. Além disso, o relógio marca a densidade dos acontecimentos, começando às 23h56 e indo até às 6h52. O início da trama é o período em que os acontecimentos mais profundos da alma vêm à baila. A madrugada intensifica sombra que ronda o consciente e quase o devora. No entanto, o amanhecer ameniza as delusões que a escuridão produz. É a consciência da temporalidade.

Em *Salgueiro cego, mulher adormecida (Mekurayanagi to nemuru onna)*¹³ há a recopilação de contos organizados por Murakami. Neles, a crítica literária toma fôlego. Discute a teoria da narrativa e busca 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.

¹² Não há tradução no Brasil.

¹³ Não há tradução no Brasil.

Entretanto, Haruki Murakami rompe as barreiras físicas pelo ato de correr e oferece ao leitor o corpo-palavra. As vitórias e 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. Ainda que do outro lado do espelho, entende que não é possível desvencilhar da realidade que sempre ancora o mistério da consciência. Desdobramentos de si não anula o caminho que passa no meio do inconsciente. Dessa forma, a compreensão da vida perpassa pelo tempo de mergulho na escuridão. O retorno à realidade é outro ‘eu’ construído de fragmentos mais nítido da memória.

O *incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* (*Shikisai no motonai Tazaki Tsukuru to, kare no Junrei no Toshiki*), traduzido no Brasil por Eunice Suenaga, em 2014, destaca o personagem Tsukuru Tazaki como um homem comum e sem “cores”, ou seja, não possui nada que o faz destacar perante a sociedade ou algo que o desabone. A fragmentação pós-modernidade gera 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 a claridade após longa jornada no inconsciente. Para ornamentar o texto, a música, permeia toda a escritura. Algo recorrente em outras obras de Haruki Murakami. Aqui faz referência à composição do pianista Franz Liszt, em *Anos de Peregrinação*. Assim, a angústia e a suave melodia revelam a luz além da escuridão.

Romancista como vocação (*shokugyō to shite no shōsetsuka*), traduzido no Brasil por Eunice Suenaga, em 2017, é um ensaio sobre o ato de escrever, a escrita criativa, a literatura e a vida de um escritor. No caso, Haruki Murakami evidencia elementos que propiciaram 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 de Haruki Murakami.

Em *O assassinato do comendador (Kishidancho goroshi)*, traduzido no Brasil por Rita Kohl, em 2018, último romance de Murakami, explora os caminhos de um pintor de retratos de 36 anos. 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 realizados por meio de perguntas e respostas para pontuar o massacre realizado pelo exército japonês à cidade chinesa de Nanquim. Novamente, mergulha no inconsciente japonês para resgatar tal debate, raramente trazido à tona na sociedade japonesa atual. Haruki Murakami busca evidenciar as vítimas da guerra esquecidas pela mente humana. Busca o excluído para o centro da escritura e do debate. Os ornamentos da trama circunda a discussão aparente da pintura artística.

Portanto, a obra de Haruki Murakami pode ser dividida em três fases. No entanto, isso não significa o isolamento absoluto da obra dentro de cada fase. É apenas uma forma de leitura e concisão do texto murakamiano. Diversas características atravessam toda a obra, mas a divisão em fases prezou a intensidade de cada uma na obra. Também não quer dizer que exista apenas a melancolia, a solidão, falta de propósito e destino, universo espelhado, submundo e acesso a novas camadas do inconsciente. Essas temáticas foram as mais evidenciadas nesse artigo.

Palavras finais

A escrita de Murakami se configura como uma lupa que aumenta a visão do real, apontando detalhes periféricos não contemplados pelo olhar comum. Em seguida, são lançados na transformadora e inventiva força do fazer literário, a qual conduz e move o universo da escritura – afinal, são a palavra e o seu tempo: a voz que esclarece, humaniza o inconsciente e conecta 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 detalhes, que passam despercebidos a um olhar mais desatento. As palavras aparentemente “soltas” vão 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. Ou simplesmente iluminam o cenário que circunda a personagem e sua consciência. Eclode, na recente criação, a partir do inconsciente, o vislumbre interior que explora o derredor.

Referências bibliográficas

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 narrativa 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 narrativa japonesa: del Genji Monogatari al manga**. Madrid: Cátedra, 2014.

MURAKAMI, Haruki. **Andäguraundo**. 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. 5ª 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: Toshi-shosetsu kara sekai bungaku ê**. 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, pp. 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.

Recebido em 7 de março de 2019.
Aprovado em 15 de março de 2019.

TRADUZIR E SER TRADUZIDO

TO TRANSLATE AND BE TRANSLATED

Murakami Haruki¹

Tradução: Donatella Natili²

RESUMO

No presente texto, traduzido por Donatella Natili, Haruki Murakami aborda questões referentes à tradução e à leitura de sua própria escritura em outra língua estrangeira. “A princípio, eu folheio sempre a tradução inglesa dos meus romances, e se começo a lê-los, acho-os tão interessantes (porque em geral não lembro a trama) que me entusiasmo e me divirto. Então, acabo lendo de uma vez até o final”. Dessa forma, Haruki Murakami reforça o trabalho criativo do tradutor na nova obra: a tradução.

Palavras-chave: Traduzir; Haruki Murakami; Traduzido.

ABSTRACT

In the present text, translated by Donatella Natili, Haruki Murakami deals with questions related to the translation and reading of his own writing in another foreign language. “At first, I always leaf through the English translation of my novels, and if I start reading them, I find them so interesting (because I do not usually remember the plot) that I get excited and amuse myself. So I end up reading it all the way through”. In this way, Haruki Murakami reinforces the creative work of the translator in the new work: the translation.

Keywords: *Be Translate; Haruki Murakami; Be Translated.*

¹ O seguinte texto foi escrito para o número 73 da revista *Relações Internacionais*, publicada pela Fundação Japão. Enquanto eu mesmo sou um tradutor, me esforço de ser gentil com os meus tradutores. Traduzir, como se sabe, é um trabalho árduo e cansativo. Portanto, como escritor, quando posso me tornar útil, gosto sempre de ajudar com prazer.

² Professora da Universidade de Brasília (UnB) e Doutora em Literatura Japonesa Moderna e Contemporânea no Departamento de Teoria Literária da UnB. Realizou pós-doutorado na Universidade Waseda, Japão (2014).

Se não for necessário, não costumo reler minhas obras que escrevi no passado. “Não olhe para trás” é realmente uma bela expressão. De fato, ter nas mãos um romance de minha autoria me deixa envergonhado, e não gosto nem mesmo de reler o que escrevo. Ao contrário, prefiro olhar sempre para a frente e pensar no que vou fazer de agora em diante. Portanto, muitas vezes me acontece que acabo esquecendo completamente de que tipo de livros e em qual estilo escrevi antes; e da mesma forma, quando os leitores me perguntam coisas do tipo “que significa tal trecho de tal livro?”, fico na dúvida e me pergunto se foi eu quem escrevi tal coisa.

Eventualmente me acontece também de me deparar com um texto bem escrito em algum livro ou revista, para depois descobrir que, na verdade, foi uma citação de um velho trabalho meu. Isso pode parecer um tanto presunçoso...

Ao contrário, ao ser citado em um trecho mal escrito, ou que eu não goste, reconheço que foi eu que escrevi. Não sei por que, mas acontece sempre assim: esqueço as coisas boas e me lembro só do que me deixou insatisfeito. É algo estranho.

De qualquer forma, quando a tradução em língua estrangeira de uma obra minha é publicada, muitas vezes não consigo lembrar bem o que escrevi. Obviamente, não esqueço toda a trama. Todavia, a maior parte dos detalhes desaparece completamente da minha memória, como a garoa que em pleno verão se levanta silenciosamente de uma estrada asfaltada.

A princípio, eu folheio sempre a tradução inglesa dos meus romances, e se começo a lê-los, acho-os tão interessantes (porque em geral não lembro a trama) que me entusiasmo e me divirto. Então, acabo lendo de uma vez até o final.

Por isso, quando os tradutores me perguntam o que achei do trabalho, não posso fazer nada a não ser responder que a leitura flui bem e que está bem feito. Além disso, não consigo fazer mais do que algumas observações técnicas aqui e ali. Também quando me perguntam o que penso quando um romance meu é traduzido, sinceramente falando, eu não sinto nada de especial.

Todavia, na posição de escritor, fundamentalmente acho que se a leitura flui bem e é prazerosa, a tradução, por si só, atingiu seu objetivo. De fato, eu, como autor, construí e idealizei o romance com essa finalidade. Sobre aquilo que o romance transmite para além disso, depende da capacidade do tradutor de entender o significado da história e reconstruir o texto de modo a preservar o enredo original.

Para mim, umas das alegrias de ter as próprias obras “transformadas” em uma outra língua, é que assim elas podem ser abordadas de forma diferente.

Quando uma obra que escrevi com a finalidade de ser lida apenas em japonês é recriada em uma outra língua por um tradutor, eu posso relê-la e apreciá-la com um certo distan-

ciamento. Isso também me permite reavaliar-me a partir de outra perspectiva. Sem dúvida, fico muito contente que meus livros sejam lidos por um público estrangeiro. Contudo, poder reler meus livros em outra língua (e infelizmente isso no momento se limita ao inglês) me faz ainda mais contente.

Em outras palavras, graças ao fato de o mundo textual que criei ser transformado em um outro sistema linguístico, tenho a impressão de que se formou entre mim e o texto como uma almofada que me faz sentir bastante confortável. Sendo assim, talvez fosse melhor que eu conseguisse escrever diretamente em uma língua estrangeira, mas isso não é fácil assim, pois existem problemas técnicos e de competência. Portanto, dentro da minha cabeça, eu tenho recriado a minha língua materna em uma pseudo-língua estrangeira, ou seja, criei textos evitando a repetição natural de uma língua que já é de meu conhecimento. Provavelmente foi com esse mesmo método que me dediquei à redação de romances. Pensando bem, tenho a impressão que desde o início faço isso naturalmente.

Desse ponto de vista, o meu trabalho de criação e de tradução estão intimamente ligados, ou melhor, provavelmente há aspectos que podem ser considerados os dois lados da mesma moeda. Eu mesmo trabalhei com tradução (do inglês para o japonês) o tempo suficiente para saber o quanto esse trabalho pode ser difícil e ao mesmo tempo divertido. E, ainda, sei quanto a apreciação de um texto pode variar dependendo do tradutor.

Para mim, uma boa tradução requer primeiramente um bom domínio linguístico. Mas, não menos importante, sobretudo no caso da ficção, penso que seja o amor a si próprio.

Dizendo de forma um pouco exagerada, acho que tendo isso o resto se torna supérfluo.

Então, se me perguntarem o que eu procuro nas traduções das minhas obras responderia sobretudo isso. Pois, o amor por si mesmo é o que eu cultivo mais nesse mundo de incerteza.

Referência bibliográfica

MURAKAMI, Haruki. Honyaku suru koto, honyaku sareru koto. In: HAGA, Toru (Ed.) **HONYAKU TO NIHON BUNKA**. Tokyo: Yamakawa Shuppansha, 2000, pp. 111-114.

ENTRE O ANOITECER E O AMANHECER: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS ESPAÇO- TEMPORAIS DA OBRA “APÓS O ANOITECER”, DE HARUKI MURAKAMI

IN BETWEEN DUSK AND DAWN: AN ANALYSIS OF THE SPACE-TIME ASPECTS OF “AFTER DARK”, BY HARUKI MURAKAMI

Antonio Marcos Bueno da Silva Junior¹

RESUMO

O presente artigo analisa a voz narrativa e os aspectos espaço-temporais presentes na obra *Após o anoitecer*, de Haruki Murakami, publicado em 2004 e traduzido no Brasil em 2009. Dessa forma, espaço e tempo são entrelaçados aos elementos cinematográficos, nos levando a vivenciar a narrativa como uma tela de cinema. Graças a essa alternância que se cria em relação à complexidade do enredo, surgem dúvidas sobre os fatos que ali ocorrem. Portanto, Os espaços produzem diversos sentimentos e sensações.

ABSTRACT

*This article analyzes the narrative voice and space-time aspects present in *After Dark*, by Haruki Murakami, published in 2004 and translated in Brazil in 2009. In this way, space and time are intertwined with the cinematographic elements, leading us to experience the narrative as a movie screen. In according with this alternation that is created in relation to the complexity of the plot, doubts arise about the facts that occur there. Therefore, spaces produce diverse feelings and sensations. Time and space do*

¹ O presente capítulo é resultado do Projeto de Iniciação Científica realizado durante o último ano de graduação pela Unesp, campus de Assis, sob orientação da professora Dra. Sandra Aparecida e co-orientação da professora Me. Joy Nascimento Afonso.

Tempo e o espaço não se separam, e trazem suas funções para o “agora”.

not separate, and bring their functions to the “now”.

Palavras-chave: Tempo; espaço; Haruki Murakami; Após o anoitecer; agora.

Keywords: Time; Space; Haruki Murakami; After Dark; Now.

Introdução

Desde os anos 80, Haruki Murakami conquista fãs ao redor do globo com suas obras que são consideradas para a crítica, uma mescla de elementos da cultura *pop* com personagens inseridas nas megalópoles japonesas. O apreço pela música, os elementos banais do dia a dia fazem parte da grande maioria de suas obras. Esses aspectos nos chamam a atenção desde a primeira leitura de Murakami.

Segundo o crítico e tradutor Jefferson J. Teixeira (2010):

apesar da influência marcante de vários escritores ocidentais, o autor, desenvolveu um estilo iconoclasta original produzindo obras ficcionais únicas que desafiam qualquer classificação. [...] Ousou se afastar dos parâmetros formais exigidos pela *jūbungaku*². [...] As personagens de Murakami são pessoas comuns do mundo cosmopolita do Japão atual. (Revista Cult, 2010)

O comum e os fatos narrados do dia a dia mexem com nossa percepção de mundo. No presente artigo, firmaremos a análise no romance *Após o anoitecer*, publicada em 2004 e traduzida para o Brasil em 2009. A narrativa centra-se na história de duas irmãs: Eri e Mari. A irmã mais velha, Eri, é uma jovem modelo, que entra e permanece em sono profundo. Mari, a mais nova, é estudante de mandarim e vaga pela madrugada, procurando passar o tempo, mas é conduzida a uma detetivesca aventura urbana.

Em *Após o anoitecer*, a relação entre a marcação temporal minuciosa, marcada pela inserção de um relógio ao início de cada capítulo, e ambientes diversificados de circulação

² *Jūbungaku* é um termo utilizado pelos críticos japoneses para se referir a literatura japonesa dita como “pura”.

das personagens, é firmemente conduzida por um narrador envolvente e criativo no tecer de histórias paralelas que, com frequência, se justapõem.

Narrador Câmera

Inicialmente analisamos a voz narrativa em *Após o anoitecer* com base nas teorias propostas por Friedman (2002), que permitem descrever as alterações de foco narrativo empreendidas por Murakami. O narrador assume uma postura onisciente, ora discreta quanto aos detalhes, ora incisiva, ao modo de câmera, centrada nas personagens e nos tempo-espacos em que elas se situam, produzindo uma perspectiva cinematográfica. Com tal entrelaçamento de procedimentos narrativos, Murakami associa as aventuras de Mari e o sono profundo de Eri ao onírico que se mescla ao real, fazendo com que nos questionemos o que seria, portanto, realidade e sonho.

Nas primeiras linhas da narrativa, o narrador afirma: “**Estamos** vendo a imagem da cidade. Ela é captada pelo olhar de um pássaro notívago a sobrevoar bem alto no céu” (MURAKAMI, 2009, p. 7, grifo nosso). No início da narrativa, o verbo “estar” surge conjugado na terceira pessoa do plural do presente do indicativo, que faz referência ao original em japonês, em que é usado o pronome “nós”³. Esse recurso linguístico notado ao início da obra faz com que entendamos a onisciência do narrador-pássaro que nos ofertará as características das personagens e suas ações durante a narrativa.

Este tipo de narrador evita tecer comentários sobre os pensamentos das personagens, o que gera um tom misterioso e enigmático, fazendo com que os leitores estejam à espera das ações ainda não previstas. Esse tom enigmático conduz a obra e cria espaço para reflexões.

Ao avançarmos a leitura, nos deparamos com o seguinte trecho: “**O nosso olhar** escolhe um local com alta concentração de luzes e **ajusta o foco**. Lenta e silenciosamente **des-cemos nessa direção**. Mergulhamos num mar de luzes *neon* multicoloridas” (MURAKAMI, 2009, p. 7, grifo nosso).

Neste trecho, o narrador nos direciona a ajustar o olhar para a cidade que é descrita. “O nosso olhar”⁴ passa a ter um foco, desce do cenário geral e aos poucos vai se ajustando. Neste ponto, podemos verificar o que Friedman (2002) considera o narrador como “câmera”. O narrador parte de um ponto de vista onisciente, centrado nas personagens e nos enredos em que elas se situam, conduzindo-nos por essa perspectiva cinematográfica. Tal

³ Em Japonês: “私たち” (watashi-tachi)

⁴ Em japonês 私たちの視線 (watashi-tachi no shisen)

perspectiva sugerida permeia a presente obra possibilitando um constante jogo entre a realidade e o sonho.

Mari é envolvida em um ciclo de aventuras por intermédio de Takahashi, o moço que reencontra em um bar, e pede a ela para ajudar Kaoru – gerente de um motel – a lidar com caso de espancamento de uma prostituta chinesa. Nesses intervalos entre as aventuras desbravadas por Mari durante a madrugada na megalópole, o narrador assume a onisciência neutra e nos guia perante seus diálogos e suas travessias noturnas:

Ao avistar Mari, parece ter encontrado quem procurava, e a passos largos caminha em sua direção. Sem dizer nada, senta-se em frente a Mari. Apesar de ser grande, seus movimentos são ágeis, rápidos e sem excessos. – Oi... Será que posso? – ela pergunta. Quando Mari, concentrada em sua leitura, levanta o rosto e encontra essa mulher grande sentada bem a sua frente, leva um tremendo susto. (MURAKAMI, 2009, p. 36)

Em contrapartida, Eri encontra-se em seu sono de bela adormecida:

O quarto está escuro. **Nossos olhos** vão gradativamente se adaptando à escuridão (...) Assumimos um ponto de vista para observá-la em perspectiva. O melhor seria dizer que nossa real intenção é a de espioná-la *dissimuladamente*. Nosso ponto de vista, agora, **assume a forma de uma câmera** a pairar no ar, capaz de movimentar-se livremente dentro do quarto. (MURAKAMI, 2009, p. 29, grifo nosso)

Nesse caminho, é com essa fluidez que Murakami cria o foco narrativo que intercala a posição onisciente e o foco como câmera. É possível encontrarmos uma mudança no foco narrativo que brinca com a percepção do leitor:

Nosso olhar retorna para o quarto de Eri Asai. Observamos ao redor e, à primeira vista, o aposento está como antes. Constatamos que, com o passar do tempo, aprofundou-se a noite, e o silêncio tornou-se ainda mais denso.

Não. Não é isso. Alguma coisa mudou. Dentro do quarto ocorreu uma *grande* mudança.

Logo percebemos a diferença. **A cama está vazia. Eri Asai** não está mais nela. E apesar de o edredom não ter sido usado, não nos parece que ela tenha acordado, se levantado e saído do quarto durante a nossa ausência. A cama está arrumada. Não há nenhum vestígio de que Eri esteve dormindo aí. **Mistério. O que será que aconteceu?** (MURAKAMI, 2009, p. 91, grifo nosso)

Eri é envolvida – e conseqüentemente nos envolve no mistério, bem como somos levamos a questionar diariamente as vivências e rotinas. A permanência nas grandes cidades faz com que enfrentemos naturalmente diferenças sociais que passam aos nossos olhos sem percebermos. O questionamento do narrador sobre o que teria acontecido é um questionamento diário do indivíduo. Em certo momento, encontramos-nos em um estado de euforia, mas em outro, no mesmo dia, somos afetados por alguma mudança que faz com que pensemos: “O que será que aconteceu?”.

Nesse sentido, tais reflexões, bem como as dúvidas que surgem sobre o que teria acontecido com Eri, surgem devido a posição do narrador “onisciente-câmera”. Afinal, as informações que temos são as que ele nos fornece, as dúvidas que nos instigam são conseqüências dessa ação narrativa.

Nosso olhar é o olhar do narrador “onisciente-câmera”. Acompanhamos, portanto, toda a construção do enredo por intermédio dessa voz narrativa. Nas palavras de Rosenfeld, os níveis temporais passam a confundir-se “sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem” (ROSENFELD, 1973, p. 83). Podemos ver esta participação do leitor que observa e participa da experiência da personagem no seguinte trecho:

Nós **captamos** através da **nossa câmera imaginária** todas as coisas existentes no quarto – uma a uma – sem pressa, diligentemente. Somos uma espécie de invasor anônimo; invisíveis. Nós podemos ver. E, atentamente, ouvimos tudo. Sentimos os cheiros. Mas fisicamente não estamos aqui, não há nenhum vestígio de nossa presença. **Pode-se dizer que respeitamos e seguimos as mesmas regras de uma autêntica viagem no tempo. Observamos, mas não interferimos.** (MURAKAMI, 2009, p. 31, grifo nosso)

Respeitamos essas regras constantemente. As nossas aventuras, assim como as peripécias das protagonistas, são vivenciadas em dois momentos. Enquanto estamos no Brasil, tendo nossas vivências, o Japão dorme. Há quem esteja acordado de um lado e dormindo de outro. A vida não para, o tempo não para, vivemos nessa espiral constantemente. O foco narrativo, portanto, centra-se não apenas em gerar uma dúvida sobre o que é dito como real ou não, mas nos coloca neste lugar reflexivo sobre o que seria a nossa realidade e como lidamos com o nosso lugar no mundo.

É dentro dessa ação narrativa que encontramos as personagens seguindo avidamente suas aventuras. Logo, a história que acompanhamos é a própria história das personagens que acabam exercendo papéis fictícios. A relação entre as duas irmãs e os desafios que ambas

vivenciam agem como o motor principal do enredo. Por exemplo, é graças a Eri que Mari conhece Takahashi. Alguns anos depois Mari o reencontra e, graças à relação anterior já existente com o rapaz, Kaoru vai ao encontro de Mari pedir ajuda. E, dessa forma, os vínculos entre as personagens são criados e prolongados.

Desta forma, a alternância dos procedimentos narrativos é responsável pela complexidade do enredo e, ao mesmo tempo, recurso que permite ao narrador conduzir o leitor à imersão na narrativa.

Tempo noturno: aspectos temporais

Além da voz narrativa peculiar, outro aspecto que nos chamou atenção na obra foram os aspectos relativos ao tempo. Para Mendilow, “*Todo bom romance tem os seus próprios padrões e valores temporais e adquire a sua originalidade pela adequação com que são veiculados ou expressos*” (MENDILOW, 1972, p. 69, grifo nosso). Para o autor em destaque, o romance é um complexo de diversos valores temporais que se relacionam entre o valor de tempo do leitor, do autor e das personagens. E essa relação produz uma estrutura “muito embaraçada e delicadamente equilibrada” (MENDILOW, 1974, p. 70).

Em *Após o anoitecer* o tempo é visualmente marcado, graças à inserção do desenho de um relógio no início de cada capítulo. Conforme a madrugada avança, as ações das personagens desdobram-se paralelamente. No primeiro capítulo, o desenho do relógio marca 23h55 e nosso narrador assim diz: “A meia-noite se aproxima e, apesar de o horário de pico já ter passado, o metabolismo basal – para a manutenção da vida – continua, sem sinais de desaceleração” (MURAKAMI, 2009, p. 7).

Mesmo com o adentrar da madrugada, o metabolismo não desacelera. As atividades continuam e a vida segue seu ritmo noturno. A marcação temporal na obra é dada não apenas pelo desenho do relógio, mas também encontramos algumas marcações na fala das personagens. Essas marcações fazem com que adentremos aos valores temporais dessas personagens:

– Nós nos conhecemos na piscina de um hotel lá em Shinagawa, **no verão do ano retrasado**. Você se lembra?

– Acho que sim.

– Estavam lá meu amigo, a sua irmã, você e, a propósito, eu. Ao todo éramos quatro. **Tínhamos acabado de ingressar na faculdade** e você, se não me engano, **estava no segundo ano do ensino médio**, não é? Mari concorda sem demonstrar muito interesse. (MURAKAMI, 2009, p.15, grifo nosso)

No tempo presente, vivido pelas personagens, Takahashi reencontra Mari e relembra do tempo do primeiro encontro. Ainda na sequência do diálogo, notamos mais um fato interessante a ser analisado:

– Mas sua irmã **era realmente muito bonita!** – monologa o rapaz. Ela olha pra ele e indaga:

– **Por que diz isso no passado?**

– Por quê? Ué! Digo no passado porque estou contando uma história que já aconteceu! Isso não significa que hoje ela não seja bonita.

– Dizem que ela ainda continua bonita. (MURAKAMI, 2009, p. 17, grifo nosso)

Achamos interessante como Murakami cria tal diálogo, no qual o jogo temporal é visivelmente marcado. O passado é rememorado numa ação aparentemente comum. A narrativa ainda está no início e Takahashi não sabe ainda sobre o que acontecerá com Eri. E, ao nosso ver, a resposta de Mari desmistifica a beleza da jovem modelo baseada no tempo.

Essas ações entram na classificação do tempo conceitual que para Mendilow (1974) ocorrem com base nas nossas experiências, pensamentos e emoções, tão particulares para cada um de nós.

Percebemos, então, que este quarto se assemelha ao escritório em que Shirakawa trabalhava na madrugada. É muito parecido. Talvez até seja o mesmo. (...) Depois disso, a existência deste quarto foi sendo esquecida pelo mundo até afundar nas profundezas do mar. O silêncio absorvido pelas quatro paredes e o **cheiro de mofo** sugerem – a ela e a nós- a **passagem do tempo**. (MURAKAMI, 2009, p. 117, grifo nosso)

O cheiro de mofo é um aspecto que nos mostra que o tempo vivido por Eri nesse momento fantástico é diferente do tempo ficcional vivido pelas outras personagens. O tempo é líquido e a sua passagem relativa a cada vivência, mescla-se aos sonhos de tantas outras pessoas. A percepção do tempo no trecho destacado acima amplia a ideia dita anteriormente sobre estarmos em um local do mundo que dorme enquanto no outro as pessoas acordam e constroem suas vivências. O dormir é o inconsciente latente dos encontros e desencontros, do acordar e do dormir, do cheiro de mofo que existe e que não existia antes.

Mendilow (1972) esclarece a vivência do tempo ficcional da seguinte maneira:

O tempo ficcional implica a duração, uma passagem de tempo durante a qual as coisas permanecem ou eventos acontecem. Durante umas poucas horas de

leitura, vive-se em imaginação um período de tempo que pode ser qualquer um, desde séculos até minutos. (MENDILOW, 1972, p. 79)

Ao mergulharmos na leitura de *Após o anoitecer*, podemos vivenciar não apenas o tempo de uma madrugada em que Mari passa por aventuras em busca de ajuda para Kaoru e Takahashi, vivenciamos paralelamente, o delírio do sono profundo de Eri, nas profundezas de uma viagem temporal diferente e particular a cada um de nós.

Esses efeitos temporais nos parecem característicos dos autores contemporâneos japoneses. Procuramos, portanto, na crítica japonesa alguma explicação sobre essa configuração peculiar sobre o lidar com o tempo. Segundo Kato (2012), na cultura japonesa, coexistem três modos de tempos diferentes: tempo histórico (representado por uma linha reta sem começo e sem fim), o tempo cotidiano (representado por um movimento cíclico sem começo e sem fim) e o tempo universal da vida (com começo e com fim). Portanto, a linha temporal que nasce em uma sequência – seja uma linha reta sem começo ou fim, seja uma linha cíclica – é tomada pela sucessão do presente, denominada por Kato como “agora”: “O ‘agora’ estica e encolhe como um fio elástico. Pode incluir um passado e um futuro próximos, e nele, a abrangência que serve de referencial não muda (...)” (KATO, 2012, p. 49). Ou seja, o tempo para a cultura japonesa se volta para ênfase do viver no “agora”. Assim é o tempo dos encontros entre as personagens na obra, não importando se o encontro é o primeiro, pois o tempo, dentro do “agora”, entrelaça todos os fatos. As ações mesmo pretéritas imiscuem-se no presente. Nas palavras de Kato: “O fluir infinito do tempo é dificilmente captado, e o que se pode apreender é apenas o “agora”, por isso, cada “agora” pode se tornar o centro da realidade no eixo do tempo. Nele, as pessoas vivem o agora” (KATO, 2012, p. 48).

Nesse viés, por conta dessa concepção do “agora” que os fatos vividos por Eri em seu quarto se tornam presentes e acompanham o desenrolar da madrugada guiados pela voz narrativa “onisciente-câmera” que faz com que observemos e possamos vivenciar os fatos de perto.

Entre luz e sombra: aspectos espaciais

Além dos olhares acerca da voz narrativa e dos aspectos sobre o tempo, analisamos ainda as principais características sobre o espaço. Bachelard (1989) designa como topoanálise o “estudo psicológico sistemático dos recantos de nossa vida íntima”. Entretanto, além das contribuições de Kato (2012) para o espaço na cultura japonesa, nos pautamos em Oziris Borges Filho (2007) para analisar o espaço em *Após o anoitecer*. Para Oziris,

a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (BORGES FILHO, 2007, p. 33)

Borges Filho (2007) elenca diversas funções atribuídas aos espaços. Assim, em *Após o anoitecer* as principais funções encontradas são:

- 1) Situar as personagens em um contexto: para o autor essa função significa “prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram iniciadas no espaço que a mesma ocupa”. Se pensarmos no caso de Eri que está em um quarto dormindo e aos poucos o narrador “onisciente-câmera” nos conduz a elementos fantásticos, podemos pensar em criar hipóteses sobre o que pode acontecer com ela devido ao contexto que esse quarto está inserido;
- 2) Propiciar as ações: O espaço ajuda e é favorável às ações que ali ocorrem. Pensemos em Mari: no início da narrativa está sozinha lendo um livro em uma movimentada lanchonete. A possibilidade de ter de dividir a mesa com alguém é grande. E a possibilidade de encontrar alguém conhecido também é. É o que acaba acontecendo ao reencontrar Takahashi ao pedir para dividir a mesa com ela;
- 3) Representar os sentimentos: Segundo o autor “Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais”. E nesses espaços transitórios é possível vivenciar uma cena de alegria e/ou de tristeza.

Borges Filho (2008) divide o espaço em três categorias: realista, imaginativo e fantasista. O espaço realista é aquele que se aproxima de um espaço real; o imaginativo é o espaço citado em *Após o anoitecer*, que não existem no mundo real. Já o fantasista é aquele que não segue a regra do mundo natural que conhecemos. Dessa forma, no texto murakamiano em análise, o espaço é basicamente realista e fantasista. As ações se intercalam entre as aventuras de Mari na madrugada da megalópole (espaço realista) com as ações no quarto de Eri (espaço fantasista).

Encontramos ainda na obra macroespaços (espaços abertos e grandes) e microespaços (espaços fechados e menores). Vejamos alguns exemplos:

Estamos no Denny's.

Nada tem de muito especial, mas a iluminação é adequada; a decoração e as louças são neutras; o projeto do piso foi minuciosamente planejado e padroni-

zado por especialistas de engenharia; a música ambiente é discreta e o volume é baixo; e os funcionários são treinados para atender os clientes corretamente, conforme o manual: ‘Bem-vindos ao Denny’s’. Aqui dentro, todas as coisas são de anônimos e podem ser substituídas. A casa está quase lotada. (MURAKAMI, 2009, p. 8)

Denny’s é a lanchonete onde Mari reencontra Takahashi. É um espaço que situa nossas personagens em um contexto específico e representa o “reencontro” de ambos que irão, ao longo da narrativa, desenvolver um sentimento especial que servirá de base para a busca de suas identidades. Pensando em um espaço contrário ao Denny’s:

Mari e Kaoru caminham por uma rua estreita e pouco movimentada. As duas estão indo para o outro lugar (...).

As duas sentam-se no balcão de um pequeno bar. Não há nenhum outro cliente. Um disco antigo de Bem Webster está tocando. *My ideal*. É de 1950. Na prateleira, em vez de CDs, há uns cinquenta LPs, daqueles antigos. (MURAKAMI, 2009, p. 57)

Na citação acima, temos um espaço mais intimista, estabelecendo outra relação e outros sentimentos dentro da vivência de nossas personagens.

Pensando nas funções do espaço, um exemplo engraçado a ser analisado é quando Kaoru leva Mari até o motel para que ela ajude a prostituta chinesa:

– É bem aí, nesse motel – aponta Kaoru.

– Motel?

– É isso mesmo. Motel. Hotel para casais. Ou melhor, local para encontros amorosos. Está vendo aquele luminoso escrito Alphaville? É lá!

Ao ouvir esse nome, **Mari instintivamente olha** para Kaoru.

– Alphaville?

– **Não se preocupe! Não é um lugar perigoso.** Sou a gerente desse motel.

(...)

As duas entram no motel Alphaville. Logo na entrada, os clientes olham um painel de fotos dos quartos, escolhem o que lhes agrada, apertam o botão correspondente ao seu número e recebem as chaves. Depois, pegam o elevador e se dirigem ao quarto. Esse sistema evita que a pessoa tenha de se expor ou precise conversar com alguém. (MURAKAMI, 2009, p. 39, grifo nosso)

Os espaços na obra se constroem principalmente para representar os sentimentos das personagens. Sejam os espaços fantasistas ou realistas, assim como o tempo, o narrador-câmera nos conduz a esses espaços não apenas para que possamos entender o que eles significam para essas personagens, mas também para que possamos compreender o que os espaços que nós ocupamos significam e como refletem nessa dialética de sonhos *versus* real, ressignificação *versus* estagnação, dormir *versus* acordar.

Mari vive uma série de encontros e desencontros pela madrugada e Eri enfrenta os acontecimentos misteriosos em seu quarto. Na organização da narrativa, esses fatos acontecem separados ao longo dos capítulos, entretanto o mais interessante é notar que no Capítulo 16 há o encontro entre os espaços e entre as ações vividas pelas personagens. Dessa forma, o espaço é um fator de muita importância para a busca das personagens pelo seu “eu” que se desenvolve ao longo da madrugada. A soma dos espaços, assim como do tempo, está na ênfase no “agora” (KATO, 2012). O “agora” expressa no espaço um sentimento (*kokoro*). Nesse raciocínio, de acordo com Suichi Kato (2012):

No mundo de fora do *kokoro*, todos os acontecimentos ocorrem dentro do tempo e do espaço. Porém, o *sonen* (pensamento = sentimento, vontade e razão) que ocorre dentro do *kokoro* pode não estar preso ao tempo e ao espaço, e os relatos dessas ocorrências são incontáveis. (KATO, 2012, pp. 274-275)

O tempo “agora” postulado por Kato nos mostra o porquê do sentimento de algo inacabado ao final de *Após o anoitecer*. Existe a sensação de que não há uma conclusão exata, pois o que acontece dentro do sentimento (*kokoro*) não está preso necessariamente ao tempo e ao espaço. Assim, as ações, sejam pretéritas ou não, se tornam presentes e os universos real e paralelo se tornam um só. Essa função é dada na obra não apenas pelos aspectos espaço-temporais, mas também – e principalmente – pela função do narrador que nos joga para dentro de toda a vivência literária tão única e particular.

Considerações finais

O presente artigo teve como objetivo analisar a voz narrativa e os aspectos espaço-temporais presentes na obra *Após o anoitecer*, de Haruki Murakami. A alternância na voz narrativa, a princípio, parecia algo que vinha do acaso. As questões sobre tempo e espaço nos intrigaram pelo fato de que muitas vezes, mesmo com o relógio inserido ao início de cada capítulo, o tempo que ali nos apresentava não parecia o mesmo.

Espaço e tempo são entrelaçados aos elementos cinematográficos, nos levando a vivenciar a narrativa como uma tela de cinema. Graças a essa alternância que se cria em relação à complexidade do enredo, surgem dúvidas sobre os fatos que ali ocorrem.

Por conseguinte, o narrador anuncia a cada passo do texto que o adensamento da madrugada não faz desacelerar o ritmo. Assim, a trama torna-se uma aventura noturna que abre espaço para pensarmos como a viagem no tempo é um fator do nosso cotidiano. As nossas próprias ações vão se construindo em tempos que se diferem. O que é sonho para um indivíduo, concretiza-se como real para outro.

Devido à ênfase do “agora”, todas as ações se tornam presentes e fazem com que possamos vivenciá-las durante o tempo de leitura que é paralelo ao tempo da madrugada vivido por Mari e seus colegas. O “agora”, conceito defendido por Kato (2012), faz com que as paredes temporais se abram e possamos observar – pela condução do narrador “onisciente-câmera” – o que se passa com aquelas personagens.

Os espaços significam muito para todos nós, e em *Após o anoitecer*, eles produzem diversos sentimentos e sensações. Tempo e o espaço não se separam, e trazem suas funções para o “agora”.

Portanto, o estilo Haruki Murakami elabora todos os detalhes da trama tão minuciosos para falar das coisas mais simples da vida. A oposição reguladora do texto (FIORIN, 1995), se dá entre a compreensão do real \times sonho, encontros \times desencontros, amor \times separação. É dessa forma que Haruki Murakami cria um narrador que funde tempo-espaço e desvela o nosso lugar no mundo.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Benedito. A travessia dos universos de Haruki Murakami. In **Jornal Memai**, 2012. Disponível em: <<http://www.memai.com.br/2012/05/11-literatura-haruki-murakami/>> Acesso em janeiro de 2019.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Para entender o texto**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

FUJITA, Fábio. O Japão ocidental de Haruki Murakami. In FGV, **Revista Getúlio**, São Paulo, edição 09, pp. 44-47, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/7102/Ed.%2009%20-%20Literatura%20%28site%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em janeiro 2019.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. In **Revista USP** N.53, Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, 2002, pp. 166-182.

ISOTANI, Mina. O Japão pós-moderno: decodificação identitária na obra de Haruki Murakami. In. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética**, 2011.

KATO, Suichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2004.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

LOUGHMAN, Celeste. No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction of Haruki Murakami. In **World Literature Today**, Vol. 71, No. 1, 1997, pp. 87-94.

MURAKAMI, Haruki. **Após o anoitecer**. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVA JUNIOR, A.M.B; SOUZA, J.N.A. Reflexões sobre a literatura contemporânea na sala de aula: da tradução ao ensino comunicativo da língua. In. **Estudos Japoneses**/Centro de Estudos Japoneses. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, Oficina Editorial, 2013, pp. 10-21.

SILVA JUNIOR, A.M.B; SOUZA, J.N.A. O narrar notívago: considerações preliminares sobre a voz narrativa em *Após o anoitecer*. In: **Anais do Simpósio Internacional de Língua Japonesa como Língua Global - EJHIB/2015**.

TEIXEIRA, Jefferson. J. Ouvindo a canção do vento. In. **Revista Cult**, ed. 80, São Paulo: março/ 2010. Disponível em> www.revistacult.uol.com.br/home/2010/03/ouvindo-a-cancao-do-vento/> Acesso em jan. 2019.

Recebido em 26 de junho de 2018.
Aprovado em 30 de dezembro de 2018.

O SER DESVELADO NA AUSÊNCIA ABSOLUTA DE SONO

THE BEING UNVEILED IN THE ABSOLUTE ABSENCE OF SLEEPING

Isis Lopes de Almeida¹

RESUMO

Este estudo apresenta-se como uma leitura hermenêutica de *Sono* (2015), obra de Haruki Murakami, a partir da ideia de que a ausência absoluta de sono experimentada pela personagem narradora permite a irrupção de uma nova consciência de existência, mais reflexiva e autêntica. Nesse sentido, é possível conceber que, enquanto a vida comum parece transcorrer em condição de dormência e de alheamento, a vida insone manifesta-se como a vida verdadeira, aquela que é realmente sentida e na qual a personagem expande seu ser. Assim, apresentam-se

ABSTRACT

*This work is an hermeneutic reading of *Sleeping* (2015), Haruki Murakami's book, from the idea that the absolute absence of sleeping that are experienced by the character narrator allows the irruption of a new sense of existence, more reflective and genuine. In this context, it is possible to think that, while ordinary life seems to run in a condition of numbness and alienation, the wakeful life manifests itself as the true life, one that is really felt and in which the character expands her being. Therefore, are presented as theoretical support for this interpretative perspective the Hermeneutic Philosophy's works from*

¹ Mestre em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul; e-mail: forgameswh@gmail.com

como contribuições teóricas a esta perspectiva interpretativa os estudos da filosofia hermenêutica de Jean Grondin (1999), Richard Palmer (2011) e Ernildo Stein (1996), abordados aqui em forma de síntese, as considerações tecidas por Wolfgang Iser (1999) sobre a indeterminação na obra literária e algumas palavras provenientes da medicina a respeito do sono.

Palavras-chave: Hermenêutica; Haruki Murakami; indeterminação; autoconhecimento.

Jean Grondin (1999), Richard Palmer (2011) and Ernildo Stein (1996), approached here in synthesis form, the considerations made by Wolfgang Iser (1999) about indetermination in the literary work and some words that came from medicine concerning the sleeping as act.

Keywords: Hermeneutics; Haruki Murakami; Indetermination; Self-Knowledge.

Considerações iniciais

Haruki Murakami é, sem dúvida, um dos nomes mais conhecidos e influentes da literatura japonesa contemporânea. Nascido em Kyoto, em 1949, mudou-se ainda jovem para Tokyo, onde ingressou na universidade, casou-se e abriu um pequeno bar de jazz que ele e a esposa mantiveram por sete anos. Foi uma época difícil. Como ainda eram estudantes, precisaram ocupar-se com diversos trabalhos ao mesmo tempo e pedir empréstimos a fim de manter a casa, o bar e os estudos. A ideia de escrever ficção veio somente mais tarde, em 1978, durante um jogo de beisebol. Em *Romancista como vocação*, Murakami conta que a ideia surgiu sem qualquer contexto ou fundamento quando um dos jogadores fez uma bela rebatida: “Foi como se algo tivesse caído do céu lentamente e eu o tivesse recebido com as duas mãos. Não sei bem por que ele veio justo na minha direção, por acaso. Não entendi na hora e não entendo até hoje” (MURAKAMI, 2017, p. 26). Assim, após essa espécie de epifania e de seis meses escrevendo à noite, depois do trabalho, surgiu *Ouça a canção do vento* (1979), seu primeiro romance.

A partir de então, Murakami não parou mais de escrever. Alguns de seus livros mais comentados são *Norwegian Wood* (1987) – que tornou o autor famoso no Japão e depois internacionalmente –, *Dance dance dance* (1988), *Kafka à beira-mar* (2002), *Crônica do pássaro de corda*

(1994) e a trilogia *1Q84* (2009-2010). Até este momento, sua obra foi traduzida para mais de 50 idiomas e rendeu a Murakami importantes prêmios literários, como o Yomiuri, Franz Kafka e Jerusalém – alguns dos vencedores anteriores deste último foram J. M. Coetzee e Milan Kundera. Além disso, Murakami também é autor de obras de não-ficção, como *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2007), e trabalha com traduções literárias.

Em *Sono*, conto a ser estudado e interpretado ao longo deste artigo, a protagonista – também narradora em primeira pessoa – é uma mulher casada, já na faixa dos trinta anos, que leva uma vida completamente comum até que, um dia, deixa de dormir. Um evento extraordinário irrompe na normalidade do cotidiano e, a partir disso, opera-se na personagem uma transformação profunda e silenciosa. Nessa existência insone, ela revê criticamente vários aspectos de sua vida e percebe que esteve sempre presa a um padrão social e comportamental e que o sono atuava como controlador dessa subordinação. Contudo, depois que deixa de dormir, a personagem narradora alcança autonomia para expandir seu próprio ser.

Por ser o conto de Murakami uma narrativa em que predomina a ausência absoluta de sono, tornam-se profícuas aqui algumas considerações científicas a respeito do tema. Cesar Timo-Iaria (2008), em um capítulo introdutório de *Medicina e Biologia do Sono*, aponta que, embora todas as civilizações antigas tenham se ocupado do estudo do sono, ele só começou a ser tratado com objetividade depois que a ciência organizada criou métodos adequados de abordagem. Antes disso, porém, o sono e os sonhos já fascinavam os mais diversos povos e não raro eram associados a deuses e a demônios. Além do mais, como indica Sigmund Freud em *A interpretação dos sonhos*, pensava-se que, “[...] para aquele que sonhava, os sonhos tinham uma finalidade importante, que era, via de regra, predizer o futuro” (FREUD, 1996, p. 40). Ao longo do tempo, entretanto, a ciência foi afastando-se desse caráter místico e passou a encarar o sono como uma manifestação biológica a partir de um viés objetivo.

O sono, segundo Rosa Hasan e Flávio Alóe, no *Tratado de Neurologia da Academia Brasileira de Neurologia*, “[...] é um estado comportamental único representado por uma alteração temporária do nível da mobilidade, da motricidade e, principalmente, da consciência” (HASAN & ALÓE, 2013, p. 365). Conforme destacam, não há resposta única para as funções do sono nos seres humanos, embora possam ser apontadas as funções de economia de energia, de aprendizado de tarefas de procedimento, de consolidação de memória e de síntese e de organização de informações em rede de associações.

Ricardo Velluti, em *Sono: estudo abrangente*, reforça não ser possível delimitar com precisão a função que cumpre o sono, mas salienta que esse estado “[...] reinstala ou restaura as condições que existiam no princípio da vigília precedente” (VELLUTI, 1996, p. 1). Além disso, afirma que, ao contrário do que comumente se pensa, não há, durante o sono, uma

redução generalizada da atividade dos neurônios cerebrais: “[...] no sono aumenta de forma notável a frequência de descargas dos neurônios, chegando inclusive a níveis maiores do que os observados em vigília tranquila” (*Idem*, 1996, p. 1).

Assim, embora não se tenha uma ideia clara sobre qual seja a função primordial do sono, o campo da medicina especialmente dedicado ao estudo desse estado fisiológico é unânime ao descrever o sono como fundamental à manutenção da vida. No mesmo artigo, Velluti observa que pessoas submetidas voluntariamente à privação total de sono, por períodos de até 200 horas, mostraram “[...] sinais de fadiga intensa, alterações da atenção e irritabilidade, com diminuição acentuada da capacidade discriminativa” (VELLUTI, 1996, p. 8). Ademais, ressalta que indivíduos nessas condições podem desenvolver alucinações e transtornos do equilíbrio, da visão e da linguagem. O autor também aponta que estudos experimentais realizados em ratos, com privação total de sono, levaram os animais à morte ao fim de 15 ou 20 dias.

Essas breves informações de caráter científico são aqui elencadas não com o intuito de servirem como um norte à interpretação do conto *Sono*, uma vez que a narrativa literária diverge das experiências calcadas no mundo empírico e que possui seus próprios meios de expressão. Como argumenta Wolfgang Iser (1999), em *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*, a literatura não retrata a realidade, mas a distorce e a recria esteticamente. Assim, o aporte teórico fornecido pela ciência que investiga o sono e suas manifestações pode auxiliar na compreensão de alguns pontos da obra de Murakami, mas não permite ao leitor fundamentá-la. Por conseguinte, a base e o ponto de vista que orientam a condução deste artigo provém da filosofia hermenêutica como um modo de desvendar os possíveis sentidos do texto literário.

Uma perspectiva hermenêutica

Antes de entrar, de fato, na discussão da obra de Murakami, fazem-se pertinentes algumas considerações de ordem “metodológica” acerca dos caminhos percorridos ao longo deste estudo. O adjetivo concernente a uma suposta metodologia é então relativizado porque, para a perspectiva teórica hermenêutica aqui empregada, o tradicional esquema analítico que se baseia na separação entre sujeito e objeto não dá conta da riqueza de potencialidades do texto literário. Assim, ao invés de definir um método, como o fazem as ciências analíticas, a filosofia hermenêutica propõe-se como uma atitude interpretativa, como um ponto de vista sobre o mundo que não encara a obra enquanto objeto isolado, mas enquanto criação

humana. Desse modo, destaca-se, no processo hermenêutico, a circularidade entre as partes envolvidas no ato da interpretação: aquilo de que se trata envolve aquele que pesquisa. O compromisso entre texto e leitor cria, portanto, o círculo hermenêutico.

A filosofia hermenêutica, entretanto, é relativamente jovem. De acordo com Jean Grondin (1991) em *Introdução à hermenêutica filosófica*, ela desenvolveu-se, em grande parte de sua história, sem ter consciência de si. Além disso, ramifica-se em diferentes correntes teóricas, algumas delas um tanto obscuras, o que torna possível que Paul Ricoeur, por exemplo, tenha se apropriado da hermenêutica de maneira diversa do que fez Martin Heidegger. Por esse motivo, o presente capítulo atenta para uma determinada perspectiva de estudo da obra literária, dentre as muitas que ainda seriam possíveis, a fim de que se compreenda o universo de *Sono*.

Para tal, o que se sugere é uma “escuta” hermenêutica da obra, entendendo por hermenêutica uma arte da interpretação. Segundo percebe Grondin (1999), a palavra *hermenêutica* é ainda carregada de enorme imprecisão, já que aparece comumente empregada como sinônimo de termos como explanação, explicação, exegese e interpretação. Assim, reforça-se que, neste trabalho, situa-se a hermenêutica como uma teoria da interpretação que permite ao pesquisador ou intérprete colocar-se no texto e escutá-lo mais como obra, concebida como fruto da criação humana, do que como objeto de análise.

De acordo com Richard Palmer, em *Hermenêutica*, é comum, no momento da interpretação literária, supor “[...] que a obra literária está simplesmente ‘lá fora’, no mundo, essencialmente independente daqueles que a captam” (PALMER, 2011, p. 17), ou seja, considerar que a compreensão que cada leitor tem da obra, e mesmo as intenções do autor, pouco têm a ver com a obra em si. Desse modo, “[...] a imagem do cientista, que isola um objeto para ver como ele é feito, tornou-se o modelo dominante na arte da interpretação” (PALMER, 2011, p. 18). Essa postura, ao que parece, é semelhante a um procedimento de dissecação do objeto literário.

Contudo, a obra literária não deve ser apreendida como um objeto manipulável e encarada com tal objetividade desinteressada. Ela significa, sobretudo, “[...] uma voz humana que vem do passado, uma voz à qual temos de certo modo que dar vida. O diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária” (PALMER, 2011, p. 18). Quando uma obra é tratada como objeto, ela acaba por ser silenciada, pois ignora-se que os textos, enquanto criações humanas, têm sempre algo a dizer: são carregados de influências, de relações, de possibilidades.

Assim como Palmer, defende-se aqui que a hermenêutica

[...] é o estudo da compreensão, é essencialmente a tarefa de compreender textos. As ciências da natureza têm métodos para compreender os objetos naturais; as “obras” precisam de uma hermenêutica, de uma “ciência” da compreensão adequada a obras enquanto obras. (PALMER, 2011, p. 19)

Esse é um ponto a partir do qual é possível entender a diferença entre o discurso científico e o discurso filosófico da hermenêutica: o modo com que ambos compreendem o mundo. Conforme aponta Ernildo Stein (1996), em *Aproximações sobre hermenêutica*, enquanto as ciências não tratam de si mesmas, mas de um objeto exterior a seu próprio discurso, as filosofias desenvolvem um discurso sobre a totalidade do mundo que as envolve. Assim, a filosofia hermenêutica não se ocupa apenas da compreensão da obra literária, mas implica em um conhecimento mais amplo que diz respeito à condição humana.

Entretanto, isso não significa que o discurso científico e o discurso filosófico nada tenham a compartilhar. Embora a filosofia não trate exclusivamente da lógica, expressão da racionalidade, também não a ignora, pois precisa dar conta de conceitos e de argumentações. Stein destaca que a filosofia “[...] tem que manter, de alguma maneira, o estilo argumentativo, portanto, ela tem que poder dar as razões que a levam a fazer tais afirmações do ponto de vista dos conteúdos e do ponto de vista do discurso, da linguagem” (STEIN, 1996, p. 13). Como exemplo da importância dessa imbricação, é relevante lembrar que, em determinados momentos deste estudo, conceitos científicos estabelecidos pela medicina são relacionados aos elementos da ficção a fim de que a leitura de *Sono* alcance novos horizontes de compreensão.

A interpretação da obra literária não possui, aqui, um caráter de dissecação minuciosa de todos os elementos apresentados textualmente. Não se pretende realizar qualquer espécie de exame científico. O que importa, sobretudo, está naquilo que a obra é capaz de dizer, mas que não se encontra explícito em suas páginas. Isso é possível, segundo Alfredo Bosi, em *Céu, inferno*, porque o processo de constituição de um texto é labiríntico: “O processo em que se gesta a escrita percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria” (BOSI, 1988, p. 274).

O intérprete, nesse sentido, coloca-se a questão: o que o texto quer dizer? Sua função aproxima-se muito mais da tarefa de “escutar” o que a obra tem a dizer do que de eleger uma verdade ou interpretação única. Contudo, destaca-se a dificuldade de movimentação através do processo sinuoso que é o da criação da obra literária, um processo que, muitas vezes, apresenta-se obscuro ao próprio criador. É necessário, portanto, que aquele que se dispõe a interpretar a obra “[...] respeite esse caráter de mobilidade, incerteza, surpresa, polivalência e,

até certo ponto, indeterminação, que toda fala implica mesmo quando tudo nela pareça água de rocha e cristal sem jaça” (BOSI, 1988, p. 278). Ademais, essa natureza multifacetada manifesta-se com força especial não apenas em *Sono*, mas em todas as narrativas de Murakami.

Por conseguinte, a experiência hermenêutica é aqui considerada como compreensão que se abre e que se alarga para iluminar o horizonte interpretativo. Além disso, entende-se que toda experiência hermenêutica é uma nova revelação, pois, conforme ressalta Palmer, na fusão de horizontes “[...] há alguns elementos do nosso horizonte que são negados e outros que se afirmam; há elementos no horizonte do texto que recuam e há outros que avançam” (PALMER, 2011, p. 245). Aponta-se, nessa perspectiva, para uma relação dinâmica que se cria e se recria.

Isso, porém, não significa que na interpretação hermenêutica não haja uma verdade. Se assim fosse, a relação do leitor com a obra literária consistiria numa série de abstrações. A verdade, desse modo, não corresponde a um “fato” – mas acontece – e não se sugere entendê-la como totalidade. Segundo percebe Palmer, a verdade nunca é destituída de ambiguidade: “[...] a emergência no sentido da ‘desocultação’, é sobretudo a ocultação simultânea da verdade em toda a sua plenitude inesgotável. A verdade fundamenta-se na negatividade” (PALMER, 2011, p. 246). Assim, a verdade da experiência hermenêutica envolve a consciência de que essa mesma verdade não pode ser concebida como única. Talvez nada seja mais adequado para tentar compreender o universo transformador da obra de Murakami.

A nebulosa lucidez de quem não tem sono

Sono é um conto de 1989 que, recentemente, ganhou uma versão independente em forma de livro no Brasil, pela Editora Alfabeta, com tradução do japonês de Lica Hashimoto e belíssimas ilustrações de Kat Menschik. Nessa história, cujo título representa justamente aquilo que não há nas poucas mais de cem páginas, a personagem principal, que é também a narradora, conta que não dorme há dezessete dias. A absoluta ausência de sono é a primeira revelação que faz ao leitor, e, certamente, este fica muito mais impressionado com o fato do que a própria insone, que parece encarar sua nova condição de modo natural.

Agora com trinta anos, casada e com um filho, levando uma vida absolutamente comum, ela lembra-se de que algo semelhante à insônia lhe aconteceu durante a época da faculdade. Naquela ocasião, a personagem – que não é nomeada no conto – permaneceu em estado de “indefinida sonolência” ao longo de um mês, não sendo capaz de dormir à noite e sobrevivendo de breves cochiladas “[...] acompanhadas de uma nítida impressão de que

minha consciência, sempre vigilante, observava-me atentamente do quarto ao lado, separada por uma fina parede. O meu corpo pairava relutante na penumbra, sentindo na pele sua respiração e seu olhar” (MURAKAMI, 2015, pp. 6-7). Sua mente parecia-lhe sempre enevoada e a sensação predominante era a de que o mundo ondulava. Por conta disso, mal conseguia discernir a realidade material e fixar-se nela – deixava os objetos caírem, cochilava durante o jantar, como se todas as coisas ao seu redor estivessem turvas e embotadas.

Vivendo em estado de sonolência, a personagem sentia que se distanciava de si mesma: “E constatava que eu estava dentro da minha própria sombra” (MURAKAMI, 2015, p. 8). Em certo momento, chegou a cogitar a hipótese de sua existência ser algo questionável, algum tipo de alucinação. Entretanto, essa angústia a meio caminho entre a vigília e o sono teve fim da mesma forma com que começou – de repente e sem motivo aparente. Um dia, enquanto tomava o café da manhã, foi dominada por um sono que a deixou em estado de torpor. Então levantou-se, cambaleou até o quarto e dormiu profundamente por vinte e sete horas seguidas. Quando, enfim, despertou, ela sentiu que era a mesma de sempre: “Aquilo foi como uma nuvem negra e densa trazida pelo vento de algum lugar distante. Uma nuvem de carregava consigo alguma coisa agourenta, que eu desconhecia” (MURAKAMI, 2015, p. 10).

A insônia, conforme entendida pela medicina especializada nesse campo, possui traços bastante semelhantes aos sofridos pela personagem do conto. Luciano Ribeiro Pinto Jr., em um capítulo integrante do *Tratado de Neurologia da Academia Brasileira de Neurologia*, afirma que a insônia “[...] é um transtorno caracterizado pela dificuldade de iniciar ou manter o sono, ou ainda insatisfação com a qualidade do sono, resultando em sintomas diurnos, físicos e emocionais” (JÚNIOR, 2013, p. 374). Isto posto, compreende-se que a insônia resulta em prejuízos sociais e cognitivos para quem a manifesta. O autor destaca, além disso, que esse quadro pode estar associado à depressão, à ansiedade, à higiene inadequada do sono, à alguma condição médica ou ainda ao uso de substâncias e medicamentos. Quanto ao período de duração da insônia, Pinto Jr. distingue dois casos:

A insônia aguda dura menos de 4 semanas e, geralmente, surge como resposta a fatores estressores, de natureza psicogênica, médica ou ambiental. As insônias crônicas frequentemente levam o paciente a procurar o médico, uma vez que tendem a se desenvolver durante meses, anos ou por toda uma vida. (JÚNIOR, 2013, p. 374)

Jaime Monti (1996), em *Sono: estudo abrangente*, ressalta basicamente os mesmos aspectos para a caracterização da insônia. Segundo observa, a pessoa que padece de insônia permanece com a sensação de não haver descansado. Ademais, descreve que, para uma das

principais linhas de classificação desse estado fisiológico, é proposto que a insônia possa estar relacionada a fatores de ordem intrínseca – produzida por situações que se desenvolvem dentro do próprio organismo –, extrínseca – promovida por fatores que se manifestam fora do organismo – e a afecções psiquiátricas e neurológicas – como, por exemplo, a psicose, a depressão e o distúrbio de pânico. Por conseguinte, percebe-se que são diversos os elementos capazes de prejudicar o funcionamento normal do sono, podendo estes influenciar no sistema nervoso central e alterar cognitivamente a percepção que uma pessoa tem de seu estado de sono.

Desta vez, porém, a narradora encontra uma diferença fundamental em relação ao episódio ocorrido anos atrás – ela não sente qualquer indício de sono, nem à noite, nem durante o dia. Por isso, decide que não se trata de insônia, de algo que possa ser resolvido com remédios, mas de um problema que é inerente a ela, especialmente seu: “E eu sabia. Sabia que era algo que eu mesma precisava resolver” (MURAKAMI, 2015, p. 13). Assim, embora não consiga dormir, não sente necessidade de fazê-lo e, inclusive, observa que sua consciência está mais lúcida do que o normal e em pleno estado de vigília. Não percebe em si mesma qualquer outro sintoma, como cansaço ou perda de apetite, e, ao analisar-se diante do espelho, dá-se conta de que seu corpo parece mesmo mais jovem e bonito.

A ausência de sono funciona como uma ruptura na linha de existência da personagem narradora. Por conseguinte, depois que deixa de dormir, que sua mente torna-se mais lúcida, ela passa a repensar os aspectos que, até então, conduziram sua vida. Começa a perceber o cotidiano comum, o casamento e suas tarefas diárias a partir de um outro olhar, mais crítico e sensível. Assim, quando o marido repete a velha brincadeira sobre ser bonito, ela toma consciência de que ele possui um rosto estranho e questiona-se sobre o motivo de ter se casado com aquele sujeito. “Por que será que me casei com um homem de rosto tão esquisito se, naquela época, tive namorados tão mais bonitos do que ele?” (MURAKAMI, 2015, p. 15). Por mais que tente, ela não consegue descrever em palavras o que há de estranho no rosto do marido. Lembra que, certa vez, fracassou ao tentar desenhar aquele rosto: “Apesar de vivermos juntos há tanto tempo, eu não conseguia me lembrar de seu rosto” (MURAKAMI, 2015, p. 16). Por fim, sentiu-se confusa, como se tivesse batido a cabeça na parede.

Algumas vezes, essa lembrança ainda a deixava apreensiva. Agora, refletindo sobre sua relação com o marido, a personagem chega à conclusão de que, embora o ame, não pode dizer que gosta realmente dele. Apesar dessa descoberta permanecer apenas no âmbito do pensamento da narradora, é possível conceber que, na esfera tradicional da cultura japonesa, com sua rígida hierarquia da vida familiar, admitir esse tipo de juízo a respeito do marido requer uma alta dose de libertação do sistema social. Em outro momento da nar-

rativa, a personagem pergunta-se, com certa revolta, por que deve se submeter aos desejos do marido quando o que ela quer é apenas ler um livro. Nesse sentido, a mulher que revê a si mesma e ao seu mundo liberta-se, mesmo que no plano das ideias, das tendências e dos padrões comuns.

Há uma perspectiva paradoxal na construção do universo da narradora e no modo como ela passa a apreendê-lo. Em uma passagem do conto, ela observa que as brincadeiras insípidas e as atitudes que se repetem todos os dias na vida familiar entre o casal e o filho são o elo que os conecta àquela realidade: “Um modo de nos certificarmos de que conseguimos de alguma forma sobreviver. Um ritual que, para nós, é de extrema importância” (MURAKAMI, 2015, pp. 17-18). Assim, esposa e marido repetem sempre o mesmo diálogo ao despedirem-se pela manhã e ele e o filho acenam da mesma maneira para a mulher que permanece em casa. Ela pensa que aquilo parece bizarro: “É como se alguém lhes tivesse ensinado essa coreografia, que eles reproduzem com perfeição” (MURAKAMI, 2015, p. 19). O nível de alienação e de acomodação no qual se situa a família suscita a ideia de que estão todos afundando lentamente em uma inconsciência coletiva.

Porém, se por um lado essa coreografia é necessária à sobrevivência da família – talvez, o que realmente conecte as pessoas seja mais um conjunto de hábitos e menos a comunhão de ideias e de sentimentos –, por outro é justamente o que, ao longo dos anos, vem matando a essencialidade da personagem principal. A sugestão é paradoxal porque, ao mesmo tempo em que precisa agarrar-se a essas repetições da vida mecânica a fim de fixar-se na realidade, de integrá-la, a narradora sente que elas são o seu mal, e por isso as rechaça. Por conseguinte, no momento em que se desencadeia a ausência absoluta de sono, uma segunda consciência enquanto modo de existir irrompe para a personagem. Em certo sentido, ela desperta para a vida – não a vida rotineira, que induz à morte do ser, mas a insone, a que é realmente vivida.

Ao habitar essa nova consciência, a mulher do conto de Murakami percebe que, até então, todos os seus dias eram iguais e que, se trocasse o ontem pelo anteontem, não faria diferença alguma. A personagem se dá conta de que, para pertencer à vida comum, o ser humano deve submeter-se a ser tragado por ela. Ao longo do desenvolvimento de *Sono*, a posição de resistência da narradora perante a possibilidade do apagamento de si mesma vai se delineando de forma mais obstinada, de modo que, em certo momento, ela afirma que as tarefas domésticas são simplesmente tarefas, pura repetição, “[...] coisas que passavam por mim como uma brisa silenciosa” (MURAKAMI, 2015, p. 73). Agora, ela prioriza um mundo interior e subjetivo.

É possível que justamente esse mundo interior da personagem, espaço pertencente ao “eu”, tenha alcançado o limite do que a individualidade é capaz de suportar, sufocada pelo

não pensar e pelo não sentir, e que por isso tenha rompido com a normalidade. A ausência de sono, nesse sentido, poderia ser compreendida como a derradeira tentativa de sobrevivência do ser enclausurado em si mesmo. Assim, talvez a nuvem de agouro que havia passado pela personagem em sua juventude tenha pressagiado o evento extraordinário que surge agora na figura assustadora de um velho.

De agasalho preto, cabelos grisalhos e olhos vermelhos e dilatados, o velho aparece para a mulher no primeiro de seus dezessete dias insones. Ao despertar de um sonho ruim, ela percebe que não consegue se mover, que todo o seu corpo está paralisado. Nesse instante, vê o assombroso velho, silencioso e “[...] vazio como um buraco” (MURAKAMI, 2015, p. 34). Ele segura um regador e, inexplicavelmente, começa a despejar água sobre os pés da mulher. Presa de um pavor gélido, pois tem consciência de que aquilo é real, ela fecha os olhos e grita o mais alto que pode. O grito mudo, sem ter para onde ir, acaba por formar um vácuo na mente da personagem: “O grito percorreu todas as minhas células, de ponta a ponta. Alguma coisa dentro de mim havia morrido. Como a onda que se segue à explosão, esse grito silencioso queimou muitas coisas relacionadas à minha existência, arrancando-as abruptamente pela raiz” (MURAKAMI, 2015, p. 37).

Em *Medicina e biologia do sono*, Luciano Ribeiro Pinto Jr. e Walter André dos Santos Moraes (2008) descrevem a sensação de não conseguir movimentar o corpo, tal como experimentada pela personagem do conto, como paralisia do sono. De acordo com os autores, a paralisia decorre da persistência da atonia muscular – inibição da atividade motora – do sono REM² após o despertar e sua ocorrência esporádica não constitui anormalidade. Flávio Alóe, no *Tratado de Neurologia da Academia Brasileira de Neurologia*, assim caracteriza essa manifestação peculiar do sono:

O paciente fica temporariamente incapaz de realizar atos voluntários, embora se mantenha consciente. Pode ser acompanhada por sensação de incapacidade para respirar e por alucinações variadas em até 50% dos casos, durando em média 2 minutos e terminando subitamente após esforço mental ou por alguma estimulação sensorial externa. (ALÓE, 2013, p. 434)

Enfim, quando a personagem de *Sono* abre os olhos, o velho não está mais ali e não há qualquer sinal de água. O marido ainda dorme ao seu lado, assim como o filho no outro quarto. Teria a personagem passado por algum tipo de alucinação ou sonho real? Quem seria o velho e o que poderia significar o regador? Murakami é um mestre em surpreender

² O sono REM é um dos estágios comuns do sono, caracterizado como uma intensa atividade cerebral em um corpo sem movimento. Ocupa 25% do tempo total de sono de um adulto jovem e é nesse estágio que ocorrem os sonhos.

suas personagens e o leitor por meio dessas imbricações entre o real e o fantástico, em jogar com possibilidades para as quais, no fim, não há respostas conclusivas. Apesar de a narradora compreender que a aparição do velho está relacionada ao momento em que ela deixou de sentir sono, as lacunas que talvez esclarecessem esse episódio da história permanecem abertas.

O papel de tais lacunas na construção de sentidos do texto ficcional é desenvolvido por Iser (1999) a partir do conceito de indeterminação na obra literária. Tal ideia mostra-se de grande validade ao intérprete que se coloca diante das histórias de Murakami por serem estas multifacetadas e imbuídas de questões que o leitor anseia em resolver. Em *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*, Iser aponta que o conceito de indeterminação vem crescendo na literatura desde o século XVIII e que ele influencia na relação entre o texto e o leitor:

Quanto mais os textos perdem sua indeterminação, mais fortemente está o leitor comprometido com o funcionamento de suas possíveis intenções. Se a indeterminação excede um certo limite de tolerância, o leitor se sentirá tensionado a um grau quase intolerável. Pode, nesse caso, revelar atitudes que talvez conduzam a uma percepção bastante surpreendente daquilo que usualmente determina suas respostas. (ISER, 1999, p. 6)

Sob essa perspectiva, o teórico sugere pensar sobre os horizontes interpretativos que a indeterminação pode abrir durante a leitura. Afirma, ainda, que todos os textos literários são imbuídos de certa indeterminação, já que não permitem referência idêntica a uma situação da vida real. Isso quer dizer que a obra de ficção não retrata a vida em sua realidade comum e material, mas que a reelabora a partir de sua própria verdade estética. Por conseguinte, para Iser, tal “[...] falta de identificação produz um grau de indeterminação que, normalmente, o leitor compensará pelo ato da leitura” (ISER, 1999, p. 9). As lacunas interpretativas, nesse sentido, são um elemento básico para a resposta estética:

É fatal que se abram lacunas e que essas ofereçam um livre jogo de interpretação para o modo específico em que as várias perspectivas podem ser conectadas umas às outras. Essas lacunas dão ao leitor a oportunidade de construir suas próprias pontes, relacionando os diferentes aspectos do objeto que até aquele ponto lhe foi revelado. É impossível para o próprio texto preencher as lacunas. (ISER, 1999, p. 11)

Desse modo, o ponto de vista de Iser (1999) a respeito do caráter indeterminado da obra literária proporciona considerações importantes a um estudo da prosa complexa e labiríntica de Murakami e relaciona-se bem ao propósito fundamental da abordagem hermenêutica aqui empregada – o de escrutinar os possíveis sentidos de *Sono* com base não apenas nos elementos formais do texto, mas sobretudo na cosmovisão da obra enquanto criação humana. Nesse sentido, o que as histórias de Murakami parecem sugerir e que a teoria de Iser (1999) parece reforçar é que, cada vez mais, a relação entre texto e leitor tem deixado de configurar uma relação passiva e se aproximado de uma experiência estética crítica na qual o sentido último de uma obra simplesmente não existe.

Trata-se de um processo de constante transformação, tal qual o protagonizado pela narradora de *Sono*. Durante as noites em claro, ela passa a ler *Anna Karenina*, romance do escritor russo Liev Tolstói, e retoma o hábito da leitura que, na juventude, era a sua paixão. Ela lembra que, desde o primário, frequentava a biblioteca da escola para ler e gastava quase toda a mesada comprando livros. Assim, no fundamental e no ensino médio, não havia nenhum aluno que lesse mais do que ela. Por estar sempre cercada de livros, acabou cursando Letras na faculdade, embora não tenha seguido a carreira acadêmica depois da graduação por não fazer o “tipo intelectual”. “Para onde foi aquela eu de antigamente, apaixonada por livros?” (MURAKAMI, 2015, p. 49), ela se pergunta enquanto tenta descobrir em que momento a leitura deixou de ser algo presente em sua vida.

A resposta, segundo supõe, provavelmente está relacionada às tarefas de esposa, mãe e dona de casa. Nesse contexto, não havia a possibilidade de uma leitura séria, já que sempre acabava surgindo alguma distração em relação ao filho, ao marido, às compras do mercado, à geladeira que não funcionava bem etc. Assim, algo de que a narradora gostava muito acabou ficando em segundo plano: “Foi assim que, de uma hora para outra, habituei-me a uma vida sem leitura” (MURAKAMI, 2015, p. 47). Entretanto, agora que tem consciência disso, ela decide voltar a ler, a ser livre – assim como resolve que quer voltar a comer chocolate e a beber, coisas que, por influência do casamento, ela havia deixado de fazer.

Depois de alguns dias sem dormir, a narradora começa a sentir uma ponta de preocupação e cogita a ideia de procurar um médico. Porém, logo desiste, pois imagina que “[...] ele vai achar que estou com algum distúrbio mental, ou vai dizer que estou com neurose decorrente da insônia” (MURAKAMI, 2015, p. 78). Ao pensar na hipótese de ficar presa em um hospital, ela recusa radicalmente a ideia: “Quero sobretudo ser livre” (MURAKAMI, 2015, p. 78). O que lhe resta é pesquisar sobre o assunto em um livro emprestado da biblioteca. Nele, a mulher encontra algumas informações básicas sobre o sono, como a que o sono representa

um período de descanso. Descobre também que o mecanismo do sono organiza e mantém tendências comportamentais:

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 – para que o organismo não se desgaste como a sola de um sapato, num ângulo específico, diz o autor. (MURAKAMI, 2015, p. 81)

Às tendências, a narradora instintivamente associa suas tarefas domésticas e compreende que, enquanto dormia, sua mente se fixava cada vez mais nessas atividades limitadoras e desprovidas de emoção. Em suma, ela toma consciência de que estava sendo consumida por uma tendência e questiona-se sobre o sentido da vida. Sua decisão, diante disso, é a de que não quer ser curada e de que não precisa dormir. A fim de manter sua liberdade de pensamento, ela propõe-se a sofrer as consequências: “Não me importo de ficar louca ou de perder o cerne da minha existência. [...] Se por um lado o meu corpo vai ser consumido pela tendência, por outro sei que minha mente será totalmente minha” (MURAKAMI, 2015, p. 83).

A partir de então, ilumina-se para a personagem a certeza de que, nessa existência sem sono, ela é capaz de expandir sua vida, pois pode ocupar-se com coisas que dizem respeito apenas a ela própria. Nessa nova possibilidade de “reagir”, a narradora sente que está viva e essa sensação é maior do que qualquer medo de morrer precocemente: “Por mais que uma vida seja longa, não vejo sentido em experimentá-la sem a sensação de estar viva” (MURAKAMI, 2015, pp. 85-86). Assim, após ler e reler *Anna Karenina*, ela passa às obras de Dostoiévski, outro escritor russo, e maravilha-se com o fato de que consegue ler à vontade. Experimentando uma profunda emoção, a narradora descobre que sua essência consiste em ler: “O importante é o poder de concentração. Viver e não conseguir se concentrar é o mesmo que estar de olhos abertos sem poder enxergar” (MURAKAMI, 2015, p. 87).

Entretanto, apesar do encanto em relação à descoberta de uma essência, à medida em que o conto se encaminha para o final, a mulher começa a refletir sobre a morte como se pressentisse sua proximidade: “Fechei os olhos para me lembrar de como era a sensação de dormir. Mas a única coisa que existia para mim era uma vigília na escuridão. Uma vigília na escuridão... que se associava à morte” (MURAKAMI, 2015, p. 99). Até então, ela havia considerado que o sono era uma espécie de morte. Contudo, agora pensa que talvez a morte seja

de outro modo: “Será que a escuridão não seria uma escuridão profundamente consciente e infinita, como a que estou presenciando agora? A morte pode ser uma eterna vigília na escuridão” (MURAKAMI, 2015, p. 100). Há aqui a possibilidade de que o estado de ausência absoluta de sono experimentado pela narradora já seja um estágio da morte, e não mais um novo despertar para a vida. Como mencionado anteriormente, as histórias de Murakami são ambivalentes e permitem um variado leque de leituras.

No último capítulo de *Sono*, a personagem narradora sai para um passeio noturno, como às vezes fazia, e após rodar durante algum tempo pelas estradas, para o carro em um estacionamento próximo ao cais, de onde gosta de observar os barcos enquanto se perde nos próprios pensamentos. Certa feita, um policial havia lhe avisado de que aquele local não era seguro devido aos crimes e assaltos ocorridos recentemente. Ao que parece, porém, ela não dá muita atenção aos assuntos da realidade corriqueira – apenas os olhos da mente estão abertos agora. Por conseguinte, a narradora é surpreendida quando dois homens começam a forçar as portas do carro e a balançá-lo com força, como se tentassem virá-lo.

Ela compreende que alguma coisa está errada: “Alguma coisa está errada. Mas não sei o que é. Minha mente está repleta de uma densa escuridão. Uma escuridão que não vai me levar a lugar algum” (MURAKAMI, 2015, p. 109). Em pânico, ela tenta ligar o carro, mas suas mãos tremem e a chave se perde em algum lugar. Por fim, a mulher cobre o rosto com as mãos e chora. Percebe-se incapaz de escapar a algo terrível, seja lá o que esse algo venha a significar, naquela que é “[...] a hora mais escura da noite” (MURAKAMI, 2015, p. 110).

O modo como se encerra o conto, assim como toda a sua construção estética, opera uma certa recusa ao pensamento calcado na razão. O final da narrativa não dá respostas aos mistérios que compõem o enredo, é sobretudo uma conclusão aberta, mais afeita às reticências e às interrogações do que ao ponto final – talvez porque para o mistério encerrado no ser humano não haja uma explicação objetiva. Sob essa perspectiva, é válido resgatar o conceito kantiano de capacidade negativa, ou seja, da capacidade de tolerar incertezas, de conviver com a dúvida, de aceitar que, para algumas coisas, não existem saídas bem definidas.

Immanuel Kant, um dos principais filósofos da era moderna, criticou, em seus estudos, o dogmatismo do pensamento enquanto razão absoluta. O racionalismo, para ele, não deveria ser percebido como o detentor de todo o conhecimento, pois este também poderia surgir no campo do sensível, da experiência subjetiva. Marcio Tadeu Girotti, em um trabalho sobre o ponto de vista kantiano, aponta que sua proposição, no que diz respeito ao conceito das grandezas negativas em filosofia, “[...] abre as portas para a construção da oposição real como algo efetivo no campo da experiência, uma vez que ela pode demonstrar que num mesmo sujeito há a possibilidade de existir oposições que não se contradizem” (GIROTTI, 2008, p. 280).

Tal proposição permite ao leitor de *Somo* perceber o prisma da narrativa e as muitas faces que nela se refletem a partir de uma perspectiva mais complexa, menos limitadora. A aproximação que o escritor japonês realiza entre ideias que, do ponto de vista da razão dogmática, se opõe, nem sempre se contradizem ou se anulam. É preciso, por conseguinte, aguçar a sensibilidade acima do racionalismo da perspectiva positivista, do caráter de verdade absoluta, a fim de avançar na interpretação de um conto que, à primeira vista, pode parecer absurdo. Entretanto, como já se mencionou ao longo deste artigo, os vazios e as questões que permanecem abertas também comportam significados que precisam ser descobertos. A incerteza, nesse contexto, deve ser apreendida pelo leitor não como uma falha, como um aspecto prejudicial, mas como uma potencialidade interpretativa. Ao leitor de Murakami, ao que tudo indica, a capacidade negativa torna-se essencial.

Considerações finais

A literatura, principalmente aquela que discute os temas inerentes ao homem, não se esgota no momento da interpretação. Toda proposição a respeito de uma obra pressupõe uma história, uma cultura, um ponto de vista sobre o mundo. E quem fala sobre o mundo, segundo Stein (1996), fala sobre algo que não se limita. Assim, ao considerar-se que os conceitos que as pessoas têm de um mesmo elemento variam e que toda interpretação está sujeita a divergências, há que se atentar à questão da inesgotabilidade da obra literária. Por essa razão, a filosofia hermenêutica procura libertar-se do universo das certezas incontestáveis. De acordo com Stein (1996), no campo das teorias hermenêuticas e das teorias do sentido, não se concebe a realidade como definitiva. A busca pelo sentido, portanto, apresenta-se como mais válida do que a busca pela verdade absoluta.

A percepção das “individualidades variantes” – termo usado por Grondin (1999) – produzidas pela inventividade humana é, na perspectiva hermenêutica, o que permite ao intérprete abrir o universo da obra literária. Sob esse ponto de vista, as considerações tecidas por Iser (1999) e apresentadas ao longo deste artigo têm muito a contribuir, uma vez que priorizam a capacidade imaginativa do leitor ao invés de uma procura pelo real na prosa de ficção. Iser (1999) destaca que, enquanto os romances realistas do século XIX empenhavam-se em proporcionar ao leitor uma ilusão de realidade, as obras que comportam um alto grau de indeterminação frustram qualquer sentido atribuído à realidade cotidiana. Dessa forma, ao dialogar com esse tipo de narrativa, o leitor precisa mobilizar todas as suas forças de imaginação: “Ao fazê-lo, tem a chance de se tornar um leitor crítico, na medida em que percebe

que seus sentidos projetados nunca podem cobrir de todo as possibilidades do texto” (ISER, 1999, p. 38). Logo, a literatura moderna propõe que o leitor enfrente suas próprias ideias.

Em *Sono*, conto de Murakami, encontram-se todos os aspectos de uma obra que não se esgota e que é permeada de indeterminação. Não se esgota, fechando-se no momento da interpretação, porque trata do humano – da subjetividade, dos caminhos obscuros da mente, da solidão humana em um mundo habitado por mais de 7 bilhões de pessoas – e porque os assuntos relacionados ao homem não se encontram acabados, mas em constante transformação. Além disso, configura-se como uma narrativa indeterminada porque seu sentido não está pronto. Para interpretá-la, o leitor deve levar em consideração as lacunas do texto e aquilo que ele diz ou deixa de dizer. Assim, a incerteza também se torna fonte de conhecimento.

Ao longo deste trabalho, além das noções teóricas da filosofia hermenêutica e da indeterminação, ou seja, além dos conceitos provenientes do estudo da literatura, foram apresentadas informações de caráter científico sobre o sono e algumas de suas manifestações. Entretanto, os preceitos estabelecidos pela medicina do sono aqui descritos não servem como elemento norteador para a interpretação do conto, já que as personagens literárias não são pacientes em um divã. O que se propôs com essa abordagem, mais prática e objetiva, foi sobretudo proporcionar ao leitor deste artigo uma segunda perspectiva a fim de, talvez, incrementar sua bagagem de leitura.

Por fim, com base nos caminhos interpretativos aqui traçados, compreende-se que, a partir do momento em que a personagem narradora de *Sono* deixa de dormir, experimentando a ausência absoluta de sono, revela-se para ela uma nova possibilidade de existência. Essa ruptura conduz a personagem à uma consciência mais crítica de si mesma e da realidade alienada em que está inserida: dá-se conta de que, na medida em que repete sempre as mesmas tarefas de modo mecânico, é consumida por uma tendência que tolhe sua liberdade. Porém, ela quer ser livre para fazer o que tiver vontade, quer se sentir viva.

Nesse contexto, a ausência de sono proporciona-lhe ser dona de si mesma – enquanto a família dorme, ela possui um tempo que é apenas seu. Não dormir significa, portanto, a expansão de um “eu” até então sufocado pelas exigências da vida comum e regulado pelo sono. Contudo, são muitas as questões que permanecem abertas no conto de Murakami. Longe de tentar fundamentá-las, o que poderia reduzir a obra do autor em sua riqueza de sentidos, este artigo conclui-se com algumas outras: e se, um dia, as pessoas não dependessem mais do sono para modular padrões de comportamento? Será que elas se tornariam mais autênticas e mais felizes? Ou será que acabariam se auto destruindo como a Anna Karenina

do romance de Tolstói ao recusar as tendências de seu tempo? Afinal de contas, só resta ao homem imaginar.

Referências bibliográficas

ALÓE, Flávio. Hipersonias. In: BRASIL NETO, Joaquim Pereira; TAKAYANAGUI, Osvaldo M. **Tratado de Neurologia da Academia Brasileira de Neurologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**: primeira parte. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIROTTI, Marcio Tadeu. Kant e as “Grandezas Negativas”: uma crítica ao racionalismo dogmático e a oposição real como possibilidade da existência do simples possível. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, v. 8, n. 3, 2008, p. 274-288.

GRONDIN, Jean. **Introdução à hermenêutica filosófica**. Trad. Benno Dischinger. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

HASAN, Rosa; ALÓE, Flávio. Fisiologia do sono. In: BRASIL NETO, Joaquim Pereira; TAKAYANAGUI, Osvaldo M. **Tratado de Neurologia da Academia Brasileira de Neurologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

ISER, Wolfgang. **A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção**. Trad. Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, 1999.

MONTI, Jaime M. Tratamento da insônia: fármacos hipnóticos. In: REIMÃO, Rubens (Org.). **Sono**: estudo abrangente. 2. ed. São Paulo: Atheneu, 1996.

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

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

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2011.

PINTO JR., Luciano Ribeiro. Insônia. In: BRASILNETO, Joaquim Pereira; TAKAYANAGUI, Osvaldo M. **Tratado de Neurologia da Academia Brasileira de Neurologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

PINTO JR., Luciano Ribeiro; MORAES, Walter André dos Santos. Distúrbios de sono em neurologia. Comportamentos anormais: parassônias. In: TUFIK, Sergio (Org.). **Medicina e biologia do sono**. São Paulo: Manole, 2008.

STEIN, Ernildo. **Aproximações sobre Hermenêutica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

TIMO-IARIA, Cesar. Evolução histórica do Estudo do Sono. In: TUFIK, Sergio (Org.). **Medicina e biologia do sono**. São Paulo: Manole, 2008.

VELLUTI, Ricardo A. Fisiologia do sono. In: REIMÃO, Rubens (Org.). **Sono: estudo abrangente**. 2. ed. São Paulo: Atheneu, 1996.

Recebido em 13 de novembro de 2018.
Aprovado em 30 de dezembro de 2018.

CAÇANDO CARNEIROS, DE HARUKI MURAKAMI: UMA ANÁLISE DO ROMANCE SOB A ÓTICA DA LITERATURA FANTÁSTICA

A WILD SHEEP CHASE, BY HARUKI MURAKAMI: AN ANALYSIS OF THE NOVEL FROM THE PERSPECTIVE OF FANTASTIC LITERATURE

Jone Braga de Moura¹

RESUMO

Este trabalho visa classificar o romance “Caçando Carneiros”, de Haruki Murakami, como uma obra do gênero fantástico, tendo como principal referencial teórico Tzvetan Todorov, que apresenta requisitos para a classificação do gênero fantástico no seu livro “Introdução à Literatura Fantástica” (2010). A metodologia utilizada para referir a pesquisa constitui de cunho bibliográfico, com leituras reflexivas de artigos e livros que trata do fantástico na obra, tais como de Sambuichi (2006), Humberto Eco (2001) e de Nagae (2008) respectivamente. Posteriormente, foi realizada a análise de quais características devem estar presentes numa

ABSTRACT

This work aims to classify the novel “A Wild Sheep Chase” by Haruki Murakami as a work of the fantastic genre, having as main theoretical reference Tzvetan Todorov, which presents requirements for the classification of the fantastic genre in his book “Introduction to Fantastic Literature” (2010). The methodology used for this research is a bibliographical one, with reflective readings of articles and books dealing with the fantastic in the work of Murakami, such as Sambuichi (2006), Humberto Eco (2001) and Nagae (2008) respectively. Subsequently, the analysis of the kind characteristics must be present in a work to classify it as belonging to the fantasy genre under the backup of Todorov’s

¹ Licenciado em Letras Língua e Literatura Japonesa pela Universidade Federal do Amazonas e pesquisador da área de literatura japonesa. E-mail. joneufam@gmail.com.

obra para classificá-la como pertencente ao gênero fantástico sob a égide dos preceitos de Todorov. Como resultados, a obra analisada apresenta características como presença da hesitação, tanto no leitor quanto nas personagens, do Eu e TU. Além disso, para ser do gênero fantástico, o gênero poesia ou alegoria não deve estar presente na obra. Assim, pode-se notar o fator sobrenatural presente e grandes momentos de hesitação como no encontro com o homem carneiro, com a menina das orelhas especiais, seu amigo Rato e o próprio carneiro. A pesquisa possui importância para os estudos e pesquisas na área da literatura japonesa, pois a riqueza da obra abre várias possibilidades de análise.

Palavras-chave: literatura japonesa; literatura fantástica; *Caçando carneiros*; personagem; leitor.

precepts was performed. As results, the analyzed work presents characteristics as presence of the hesitation, both in the reader and in the characters used to be called as the I and YOU. In addition, to be of the genre fantastic, the genre poetry or allegory should not be present in the work. Thus, one can notice the present supernatural factor and great moments of hesitation as in the meeting with the frogman, the special-eyed girl, his friend Rato, and the ram himself. The research is important for studies and research in the area of Japanese literature, because the richness of the work opens up several possibilities for analysis.

Keywords: *Japanese Literature; Fantastic Literature; A Wild Sheep Chase; Character; Reader.*

Introdução

A obra *Caçando Carneiros*, de Haruki Murakami, é constituída de oito capítulos. Neles, o personagem/narrador principal circula sem nome, aliás, todos os personagens no romance não possuem nomes. Geralmente possuem cognomes, tais como homem Carneiro, amigo Rato, a menina das orelhas escondidas etc. Nessa perspectiva, o personagem principal se apresenta como um homem completamente desinteressado em levar uma vida enquadrada nas convenções sociais e princípios tradicionais da sociedade japonesa.

Nesse caminho, o artigo em evidência analisa a estrutura narrativa do romance *Caçando Carneiros*, de Haruki Murakami, através da ótica fantástica pela qual apresenta seus eventos. Tal olhar baseia-se na metodologia defendida por Tzvetan Todorov, apresentada em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*², de 2010, que norteia alguns requisitos que definem o texto como do gênero fantástico. Será levado em consideração também o conceito de leitor-modelo, proposto por Humberto Eco (2001) em seu livro *Lector in Fabula* e seus critérios interpretativos em relação à interpretação e superinterpretação. Ainda, as questões apresentadas por Luigi Pareyson (2001) em *Os Problemas da Estética* acerca da interpretação e leitura de obras de arte, nas quais a literatura se encontra incluída, serão utilizadas.

A literatura fantástica pode ser denominada como um gênero da literatura em que vários acontecimentos da narrativa criam uma sensação de dúvida, tanto no leitor, quanto na personagem. Vampiros, lobisomens ou outras criaturas sobrenaturais podem aparecer e desaparecer sem qualquer aviso prévio, o tempo pode correr de maneira inconstante - a criar uma incerteza de quando é o presente, o futuro e o passado ou apenas acontecimentos irrealis ou absurdos ocorrem. Tais elementos, apesar de instigar o leitor, não atrapalham a fluidez da narrativa.

No Brasil, muitas obras caracterizadas como fantásticas não possuem uma definição adequada para serem assim classificadas. Um exemplo disto é o livro *Contos Fantásticos*, que reúne vários contos do escritor Akutagawa Ryûnosuke, selecionados e traduzidos por Diogo Kaupatez. Dentre os contos selecionados tem-se o *Fio de Aranha*, que possui elementos maravilhosos – em que sobrenatural é aceito de modo alterar a realidade – porém nenhum que seja fantástico.

Seguindo tais pontos, o presente artigo tem como objetivo apresentar as características da literatura fantástica, tendo como narrativa de estudo a obra *Caçando Carneiros*, de Haruki Murakami. Assim, é importante conceituar alguns pensamentos com relação ao fantástico na literatura. Todorov argumenta que “o fantástico é a hesitação experimentada por uma criatura, que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 26). Ou seja, é algo que acontece na trama, mas não inquieta o leitor. Colin Manlove, ao conceituar o fantástico na obra *Modern Fantasy: Five Studies*, vai além do inesperado, há movimentos que são captados pelo leitor. Para ela:

O fantástico na ficção suscita admiração e que contém um princípio substancial e irredutível de mundos, seres ou objetos sobrenaturais ou impossíveis com os

² Traduzido por Maria Clara Correa Castelo, do original em francês *Introduction à La Littérature Fantastique*, publicado em 1970.

quais as personagens mortais da história, ou os leitores, conseguem alcançar um certo grau de familiaridade. (MANLOVE, 1978, p. 1)

Nesse sentido, pensando a literatura fantástica, mas não como algo cimentado, será realizada a seguir uma reflexão em torno dessas discussões, no sentido de analisar *Caçando Carneiros* como pertinente ao gênero fantástico.

Um mergulho em *Caçando Carneiros*

Segundo Todorov, “a expressão “literatura fantástica” se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz normalmente, a um gênero literário” (TODOROV, 2010, p. 5). O exame das obras literárias do ponto de vista de um gênero é uma empreitada muito particular e que exige análise de detalhes quase invisíveis na trama. Ao estudar *A pele de Onagro*, de Honoré de Balzac, do ano de 1831, sob a ótica do gênero fantástico, por exemplo, não é a mesma investigação na literatura contemporânea. Assim, o conceito de gênero é, pois, fundamental para a discussão iniciada.

O conceito de gênero para Todorov é apresentado em um ensaio sobre os gêneros discursivos. Nele, destaca-se a dificuldade da definição de gênero na literatura moderna, afirmando que não há nada que determine seu lugar ou sua forma. Contudo, ressalta que as obras recentes não seriam “monstros deformados, sem lei e sem rigor” (TODOROV, 2010, p. 160), e que a própria transgressão das regras pressupõe que estas, de alguma forma, existam. Além disso, os gêneros existem como uma instituição, revelando traços constitutivos da sociedade à qual pertencem, funcionando como “horizontes de expectativa” para leitores e como “modelos de escritura para autores” (*ibidem*, p. 163). Gêneros seria o ponto de interseção entre a poética geral e a história da literatura, sendo, nesse sentido, um objeto privilegiado ou “A questão principal dos estudos literários” (TODOROV, 1976, p. 164), nas palavras do autor.

A obra “*Caçando Carneiros*”, de Haruki Murakami, vista sob a ótica da literatura nos apresenta noções variadas sobre a relação entre a ficção e a realidade: ambas se conectam num jogo infundável de devires múltiplos, a da realidade e a da literatura se conjugam. O enredo do texto de Haruki Murakami é dotado de várias camadas, uma delas diz respeito às cenas triviais que permeiam a narrativa, como a história do personagem principal, um homem que possui uma vida pacata com um emprego, família e amigos. No entanto, outros fluxos de representação ficcional se apresentam na obra, são os fenômenos sobrenaturais. Assim, o cotidiano e o fantástico se interpenetram na trama.

Como ponto de partida, pode-se notar a recorrência de elementos fantásticos que promovem fissuras na teia narrativa da vida cotidiana, os exemplos são variados: a amiga do protagonista que pressagiu a própria morte; o pênis de baleia que permanece em sua imaginação desde a infância; as orelhas especiais de uma namorada que não as mostra para ninguém e que, quando o mostra, comete assassinato; o amigo Rato que o acompanha em sua jornada mesmo distante por meio de sinais e/ou cartas, ou ainda, a busca de um carneiro que possui poderes especiais de cura. Dessa forma, os exemplos do fantástico na narrativa são, portanto, amplos e variados.

Conforme Tzvetan Todorov (2010), há de se vislumbrar que não somente de medo deve existir a literatura fantástica, mas de muitos outros fatores, alguns sobrenaturais, outros inexplicáveis, mas havendo sempre a existência de uma hesitação por parte daquele que está lendo a respeito da natureza do conteúdo narrado. Em outros termos, hesitação representa prender a atenção do leitor junto à história, a hesitação também é responsável por fazer com que o leitor em potencial se sinta atraído pelos fatos e ao final não possuir uma compreensão aproximada dos acontecimentos, e que seja, enfim, capaz de discernir se foram reais ou imaginários.

Existem narrativas que justificam a estranheza dos fatos que as recheiam com explicações naturais e verossímeis em seu percurso, outras apenas em seu desfecho. Esse é o caso da categoria do “estranho” na literatura identificada por Tzvetan Todorov. Nesse sentido, conforme destaca Fernandes (2013), o gênero estranho que também possui efeitos sobrenaturais, assim como o gênero fantástico, apresenta fatos em todo o decorrer da história: na introdução, desenvolvimento e desfecho da obra. Entretanto, o que difere do gênero fantástico é o fato de que o gênero estranho apresenta uma característica peculiar ao estranhamento, pois fatos sobrenaturais ocorrem como pano de fundo da história e por vezes as criaturas sobrenaturais dialogam com os personagens sem que a estrutura da narrativa mude radicalmente com o surgimento do elemento estranho.

Nesse caminho, para Todorov (2010), o gênero estranho seria as obras em que são relatados acontecimentos que podem ser explicados pelas leis da razão, os fatos são chocantes e provocam no personagem e leitor uma reação semelhante àquela que os textos fantásticos aparentam conforme descrito a seguir:

Relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de alguma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 2010, p. 53)

Em síntese, a obra “*Caçando Carneiros*” não pode ser considerada como gênero estranho, conforme os preceitos de Todorov (2010). A decisão de que as leis da realidade fiquem intactas e os fenômenos sobrenaturais sejam explicados não funcionam no plano narrativo do escritor japonês. O romance de Murakami se apresenta, então, como narrativa de caráter fantástico e é necessário que o leitor admita o sobrenatural na narrativa, sem contestá-la.

Todorov (2010) apresenta diversos subgêneros a partir do maravilhoso, mas a única distinção relevante para este artigo seria entre o que ele chama de maravilhoso puro e fantástico-maravilhoso (FERNANDES. 2013 p. 14). Dessa forma, para Fernandes (2013), o gênero maravilhoso considera o sobrenatural como sendo uma narrativa incontestável.

Tzvetan Todorov (2010) afirma que no gênero fantástico existe uma intersecção imprescindível, isto é, a presença do gênero fantástico-maravilhoso, isso ocorre quando a obra não é considerada do gênero fantástico. É importante frisar que, para Todorov, no fantástico-maravilhoso incluem-se as “narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 58).

Este é o campo em que muitas obras de H.P. Lovecraft se apresentam, nas quais ele inicia reforçando a credibilidade e a sanidade do narrador, geralmente um homem inteligente e versado em alguma ciência ou bem sucedido em seu ramo que teve alguma experiência fantástica que o marcou. As cenas, criaturas ou objetos sobrenaturais são descritas pelo que Todorov chama de narrador incontestável. “Dagon, a fera na caverna, o templo e o chamado de Cthulhu” (*Dagon, The Beast in the Cave, The Temple e The Call of Cthulhu*) são todas construídas nesse mesmo padrão, e em algum momento da narrativa (geralmente no fim), uma confirmação incontestável do sobrenatural a retira do gênero fantástico e a coloca no fantástico-maravilhoso (FERNANDES. 2013, p. 14).

Já o maravilhoso puro seriam as narrativas nas quais a presença de elementos sobrenaturais “não provoca qualquer reação particular nos personagens ou no leitor implícito” (FERNANDES, 2013, p. 58). Fortemente relacionados a este gênero estariam os contos de fadas, as alegorias. No conto “*Capa de Equitação do Pequeno Vermelho Perrault*” (*Little Red Riding Hood de Perrault*), por exemplo, o fato de o lobo falar não causa qualquer espanto, haja vista que é um fenômeno que fere as leis da natureza como a conhecemos, mas já aceito como natural segundo as leis do mundo no qual a narrativa se passa (FERNANDES, 2013, p. 14).

Nesse caminho, para Fernandes, o gênero maravilhoso puro ocorre em narrativas onde o sobrenatural não causa nenhum espanto aos personagens, tal ocorrência existente em contos de fadas. “Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (FERNANDES, 2013, p. 24).

O motivo pelo qual “*Caçando Carneiros*” não pode ser considerado do gênero maravilhoso é porque o enredo enfatiza o personagem como um homem inominado, que inicia a jornada em busca de um carneiro com poderes especiais, ameaçado por uma poderosa organização. Observam-se na trama diversos acontecimentos que fazem parte do sobrenatural: a menina de orelhas especiais, o amigo rato, o próprio carneiro e o homem carneiro, causando surpresa ao personagem e ao leitor. Igualmente, a obra não é considerada como conto de fadas, pois segundo Todorov (2010, p. 30), o gênero maravilhoso do qual o conto de fadas faz parte, os acontecimentos sobrenaturais não devem provocar nos personagens surpresa alguma, assim como o sonho que dura cem anos, o lobo que fala, os dons mágicos das fadas.

O presente artigo elenca aqui somente alguns aspectos do fantástico. Dessa forma, o homem carneiro, a menina das orelhas especiais, amigo rato e o próprio carneiro são analisados sob a ótica de Todorov, ou seja, evidenciam na obra em questão as características que a classifica literatura fantástica. Os elementos são apresentados conforme o grau de importância diante de cada elemento fantástico.

Assim, o homem carneiro apresenta diversas características fantásticas: é uma criatura metade homem e metade carneiro, revestido da cabeça aos pés com pele de carneiro; sua vestimenta ajustada ao seu corpo, à pele na região dos braços e pernas costurados posteriormente a do corpo. Há também certa alusão mítica em relação ao personagem. Suas características físicas assemelham-se a um deus mitológico, em especial o deus Pã, que era metade homem e metade carneiro; ainda, existia uma espécie de capuz que lhe cobria o rosto e envolvia toda a cabeça, e um par de chifres, conforme argumentação a seguir:

[...] vestia uma pele de carneiro que o cobria da cabeça aos pés. A vestimenta ajustava-se perfeitamente ao físico atarracado. A pele na região dos braços e das pernas tinha sido costurada posteriormente. O capuz que lhe envolvia a cabeça também era fantasia, mas os chifres espiralados que saíam do alto do crânio eram reais. Duas orelhas achatadas, obviamente estruturada com arame, projetavam-se em sentido horizontal dos lados do capuz. (MURAKAMI, 2001, p. 280)

A jornada em busca do carneiro inicia quando o personagem principal e sua namorada se hospedam em Hotel cujo nome é Golfinho. Entretanto, nenhuma pista do carneiro foi encontrada nos primeiros dias de procura. Com o passar os dias, descobrem que existe um hóspede no prédio nominado de Doutor Carneiro e que vinha realizando estudos sobre carneiros há alguns anos. Então, o protagonista mostra ao Doutor Carneiro a foto de um lugar onde há vários carneiros, uma montanha e apenas um carneiro com uma estrela nas costas. O Doutor Carneiro reconheceu o local e lhe passou as coordenadas, inclusive informando que,

dependendo do dia, o deslocamento até a montanha seria impossível, devido ao acúmulo de neve no inverno; sem pensar nas dificuldades, o personagem principal partiu com a namorada a procura da montanha e do carneiro.

O encontro do personagem principal com o homem carneiro ocorre após alguns dias em uma casa no topo da montanha. Tanto o protagonista quanto o homem carneiro se sentaram um de costas para o outro, em frente ao espelho da sala. Iniciaram-se uma conversa onde o tema foi a localização do amigo rato, tendo como resposta que o mesmo teria se suicidado semanas antes da sua chegada. O protagonista perguntou qual o objetivo de toda a jornada até ali, e teve como resposta que seu objetivo tinha sido alcançado, isto é, o carneiro foi encontrado ou pelo menos o último hospedeiro do espírito, o amigo rato. A conversa continuou e o rato disse ter tirado a sua própria vida, a fim de acabar com toda e qualquer possibilidade do espírito do carneiro possuir corpos de outras pessoas, conforme trecho a seguir:

- Resumindo, eu morri com o carneiro dentro de mim – disse o Rato, - Esperei o carneiro adormecer profundamente, fui à cozinha, amarrei uma corda na viga e me enforquei. Ele não teve tempo de fugir. E você tinha de fazer isso de qualquer jeito? – Eu tinha de fazer isso de qualquer jeito. Porque, se eu demorasse mais um pouco, o carneiro me controlaria completamente. Era a minha última oportunidade. O Rato esfregou as mãos mais uma vez. – Queria ter me encontrado com você enquanto eu ainda era eu mesmo. Eu verdadeiro, com minhas memórias e minhas fraquezas, entende? Foi por isso que lhe mandei aquela foto quase uma mensagem em código. Achei que, no final, haveria salvação para mim se o acaso guiasse seus passos até aqui. (MURAKAMI, 2001, p. 311)

A jornada em busca do carneiro parecia ter chegado ao fim, mas ao encontrá-lo, o grande momento de hesitação da obra acontece. O personagem principal nota que algumas perguntas continuam sem respostas, além do que a busca constituía o encontro com o seu próprio eu, ou seja, a relação de existência do personagem principal com o mundo necessitava de uma experiência radical. Deste modo, o personagem vive momentos de profunda reflexão e compreende o real propósito da jornada que o levou até o homem carneiro.

Nesse caminho, os momentos de hesitação do personagem e do leitor são evidentes. O *clímax* da obra está no encontro com o carneiro que possui poderes especiais de cura.

É muito provável que o carneiro tenha se apossado do corpo do Chefe. Isso deve ter acontecido em 1936. Desde então, e durante quarenta anos, o carneiro morou dentro do Chefe. Ali, ele deve ter encontrado pastos verdejantes e um bosque de

videiros. Bem como os da sua foto. Que pensa disso? Penso que são suposições bastante divertidas – respondi. Um carneiro especial. Um carneiro muito, muito especial. Eu quero encontra-lo. E para isso preciso de sua ajuda. (MURAKAMI, 2001, p. 134)

A hesitação tanto do leitor como a do personagem é perceptível, considerando que a busca ter chegado aparentemente representa ainda surpresas, ou seja, o personagem principal não acreditou na história contada pelo secretário do chefe sobre os poderes especiais do carneiro. Além disso, estava em uma caçada imprevisível, sem saber o que encontraria ou quem encontraria. A hesitação do personagem principal acontece, portanto, no encontro com o homem carneiro descrito de modo minucioso, desvelando a existência do desejo de encontrar respostas que se entrelaçassem com o EU e o TU³.

A relação do Eu e Tu é descrita com detalhes na passagem do encontro do protagonista com o homem carneiro que está incorporado pelo rato, onde se argumenta fraqueza humana. Na narrativa, percebe-se uma grande expressão de solidão do personagem Rato, que não via alternativa a não ser a morte. Acreditava-se que sua partida seria um bem ao universo exterior, uma vez que a sua permanência com vida faria mal as pessoas. Assim, é perceptível o elo social e o subconsciente, acarretando no suicídio do amigo Rato.

A jornada em busca do carneiro talvez tenha sido a missão mais complexa que o protagonista de *Caçando Carneiro* assumiu, pois buscou algo que não sabia se encontraria. Os mistérios resolvidos e as perdas que se sucederam fizeram com que o personagem tivesse a oportunidade de refletir sobre o sentido da vida e de todo o percurso vivenciado até aquele momento.

A jovem com orelhas especiais é outro elemento fantástico da obra. Ela desaparece repentinamente quando alcança o topo da montanha, pois acredita que a sua missão estaria cumprida. É uma espécie de guia com poderes mágicos. A hesitação em relação ao leitor ocorre devido à atração sexual que existe entre o jovem publicitário e a jovem das belas orelhas. O jovem sente algo diferente e especial durante o relacionamento com a menina e passa dias dentro da cabana em busca de respostas.

Outro elemento fantástico é o personagem Rato. Passa a narrativa inteira viajando e mudando de endereço. Não é possível afirmar se ele é humano ou imaginário, tendo em vista que o único contato com o protagonista é através de cartas, que funcionam como pistas para ajudar o protagonista a encontrar o carneiro que possui poderes especiais. Existia um sentimento além da amizade entre o personagem principal e seu amigo, tornando a relação cada vez mais profunda, perceptível. O elemento fantástico está na percepção do leitor em relação à indefinição de sua inexistência:

³ Grifos do autor

O Rato riu mansamente. Ele estava sentado atrás de mim. Suas costas contra as minhas, pelo visto.

– Como nos velhos tempos – disse o Rato.

– Só conseguimos conversar francamente um com o outro quando não temos nada para fazer, não é mesmo?

– É o que parece.

O Rato sorriu. Mesmo sentado no escuro e de costas para ele, eu conseguia perceber o seu sorriso. Uma leve agitação no ar e um certo clima eram suficientes para me revelar inúmeras coisas. Afinal, tínhamos sido íntimos um dia. Um dia tão distante no passado que se tornava até difícil relembrar. (MURAKAMI, 2001, p. 308)

Percebem-se pelo excerto, características do gênero fantástico na relação com o amigo Rato e na existência da relação do EU e TU. Dessa forma, cada carta recebida provoca uma hesitação no personagem principal e a expectativa de um dia encontrar pessoalmente seu amigo Rato. Para o personagem principal, sempre havia mais perguntas do que respostas. Tais questionamentos foram respondidos ao longo de sua jornada em busca do carneiro.

A notícia da morte do amigo Rato, ao final da narrativa, talvez tenha sido a notícia mais triste que o protagonista recebeu. A ausência, ainda que por meio de cartas, gerou um peso na alma, abrindo uma cicatriz eterna, conforme descrito no trecho a seguir:

– Você encontrou o Rato? Com as mãos apoiadas no balcão, suspirei profundamente e disse: – Encontrei. – Já sei, já sei. Essa história também é comprida, certo? – Mais comprida que qualquer outra história de que você tenha ouvido falar em toda a sua vida. – Não dá para resumir? Se resumir, vai perder o sentido. – Ele estava bem? – Muito bem. Disse que tinha saudades de você. – Será que o vejo um dia desses? – Claro que sim. Afinal, somos sócios. Esse dinheiro é fruto do nosso trabalho, dele e meu. – Não faz ideia de quanto me alegrou ouvir isso. Desci do banco e inspirei fundo o ar carregado de nostalgia. – Mudando um pouco de assunto, e na qualidade de sócio, queria um fliperama e uma vitrola automática neste bar. – Você os verá aqui da próxima vez que vier – prometeu J. Caminhei pela beira do rio até a foz, sentei-me nos cinquenta metros de praia restantes e chorei durante duas horas. Nunca tinha chorado tanto em toda a minha vida. Só depois de chorar às duas horas senti-me enfim capaz de me levantar. Não sabia aonde iria, mas me ergui do mesmo jeito, espanando os grãos de areia da calça. (MURAKAMI, 2001, p. 330-331)

Outro elemento especial descrito na obra é o próprio carneiro, pois se encontra carregado de mistério e de coincidências. Nesse sentido, Neide Nagae (2008) corrobora com a

ideia ao afirmar que o carneiro possui um espírito de origem mongol, referindo-se ao espírito como uma criatura que possui o poder de incorporar nas pessoas e lhe conferir poderes especiais, semelhante ao que ocorre em “Caçando Carneiros”, ou seja, o espírito do carneiro criado por Haruki Murakami lança mão desse mito, conforme trecho a seguir:

O carneiro com a marca da estrela é que representa o espírito de origem mongol, conquistadora, possui o poder misterioso de incorporar nas pessoas e lhes conferir poderes surpreendentes de sucesso em “Caçando Carneiros.” Ao perder a pureza de espírito, o Dr. Carneiro incorporou esse animal quando esteve na China e levou-o consigo ao Japão na época em que desenvolveu a ovinocultura no norte do país. Rato, com sua fraqueza e covardia, recupera a dignidade deixando-se dominar pelo carneiro e tirando a própria vida para recusar a sucessão do poder dominador. (NAGAE, 2008).⁴

Cabe salientar ainda que Sambuichi⁵ corrobora com a presença de elementos fantásticos na obra “*Caçando Carneiros*”, com a recorrente presença de números dentro do romance. Assim, o número dois é o mais recorrente deles, que pode representar os dois mundos por onde o personagem principal viaja, seja ele o real ou o imaginário. O leitor, dessa forma, deve atentar sempre para o rumo que a história toma, visto que cada personagem oferece pistas à procura de solução para resolver os mistérios que existem. No entanto, não há respostas para todos os enigmas existentes. Tal fator faz com que o romance possa ser classificado como do gênero fantástico, conforme trecho a seguir:

Algumas possibilidades interpretativas dos números, sendo que o 12 poderia representar: os ciclos da vida do protagonista, a sua própria imagem, e até mesmo como sendo uma metáfora de sua prisão ao passado, que ao dar sequência à sua vida, acaba por construir diversos heterônimos. Os números parecem representar também uma oposição entre o real e o imaginário constantemente, que o autor procura utilizar como artifício. Embora não se possa determinar como exatidão com qual intuito o autor se dispôs das referências numéricas, os números utilizados por Murakami possuem funções e possibilidades interpretativas que vão além dos significados usuais que os seus significantes transmitem. (SAMBUICHI, 2006, p. i)

⁴ Matéria publicada no Zashi, edição 9, maio de 2008. Disponível em: <www.zashi.com.br/arte_letras/09a.php>. Acesso em: jan. 2019.

⁵ SAMBUICHI, Ernesto Atsushi. *Os números em Hitsuji o Meguru Bookken*. Monografia de Conclusão de Curso. Brasília: UnB, 2006. Arquivo pessoal recebida via cópia impressa, em 11 mar. 2018.

Assim, *Caçando Carneiros* possui a hesitação do leitor, do personagem, a ocorrência da presença do EU e TU como elementos fantásticos. Cabe ressaltar ainda a possibilidade de análise da obra como fantástica por meio da simbologia, muito utilizado pelo autor em suas obras, bem como pelo o uso demasiado de números, ou seja, o autor trabalha com a meta-literatura, a fim de apresentar aspectos misteriosos dentro da narrativa, realizando a mistura de acontecimentos reais com a ficção.

Sambuichi⁶ (2006) colabora com o debate por meio de uma interpretação simbólica por meio dos números. Cada número demonstra um aspecto de vida do protagonista. Os números têm como função criar uma ordem cronológica para os acontecimentos nem sempre seguida fielmente. Outra possibilidade seria o uso dos números para o personagem se situar dentro dos mundos reais e imaginários. Ainda, para solucionar os enigmas apresentados pelo secretário da organização e pelo Doutor Carneiro como pistas para encontrar o Homem Carneiro.

Por conseguinte, o auxílio de outros personagens, como a menina das orelhas com poderes especiais e de seu amigo Rato, se entrelaça entre o real e o imaginário, conforme a afirmação a seguir:

Nos eventos ocorridos em nossa história, existe uma correspondência correta, tornando a nossa realidade o pano de fundo da mirabolante ficção Murakami. Faz com que os seus personagens circulem em nosso mundo como se pudessem existir de fato. E à medida que eventos inexplicáveis começam a acontecer, esse contraste com o real acaba por provocar o estranhamento com a própria realidade que julgamos ser a nossa, provocando o efeito “fantástico”. Os números das datações seriam, portanto, parte dos elos entre a ficção e a realidade, além de situar o tempo da própria obra para que as anacronias possam ser utilizadas como estratégia narrativa. (SAMBUICHI, 2006, p. 11, grifo nosso).

A argumentação acima se refere às classificações de uma obra como gênero fantástico, conforme defendida por Todorov. Assim, de acordo com as análises já postas, “*Caçando Carneiros*”, de Haruki Murakami, se insere como literatura de gênero fantástico. O processo de hesitação está presente na trama, principalmente quando o protagonista narra os momentos de encontro com outros personagens que possuem elementos fantásticos: o homem carneiro, a menina das orelhas especiais, o amigo Rato e o próprio carneiro.

⁶ SAMBUICHI, Ernesto Atsushi. *Os números em Hitsuji o Meguru Bookken*. Monografia de Conclusão de Curso. Brasília: UnB, 2006. Arquivo pessoal recebida via cópia impressa, em 11 mar. 2018.

A relação do EU e o TU na obra é demasiadamente palpável com o protagonista/narrador, que vive em mundos paralelos, um real e um imaginário, em uma história investigativa que leva o leitor à hesitação, pré-requisito para que uma obra seja considerada literatura fantástica.

Considerações finais

Os elementos da literatura fantástica observadas na obra “*Caçando Carneiros*”, de Haruki Murakami, estão presentes em variados momentos da trama: na figura do homem carneiro, na menina das orelhas especiais, no amigo Rato e no próprio carneiro que possui poderes especiais. Dessa maneira, o protagonista foi capaz de vivenciar e se envolver em uma trama hesitante e sobrenatural.

Na obra é confrontado universo fantástico em paralelo com a realidade que é subitamente apresentado em meio ao rígido cotidiano das grandes metrópoles japonesas. O livro tem a ação ambientada no final dos anos setenta na cidade de Tóquio e também na fria região de Hokkaido, ao norte do Japão, local isolado e inóspito, tradicional pela criação de carneiros.

Esse artigo, apesar de iniciático em relação ao universo da literatura fantástica, poder colaborar com outras pesquisas que busque evidenciar o fantástico na obra de Haruki Murakami, principalmente em “*Caçando Carneiros*”.

Nesse caminho, “*Caçando Carneiros*” apresenta um Japão do século XIX por meio de um jovem publicitário cheio de dúvidas, sonhos e desejos, principalmente a busca de algo que talvez ele sempre tenha tido dentro de si. O romance que fala de família, sexo, amizade, animais sobrenaturais, vida desenfreada, remete a vida dos jovens daquela época que necessitavam ter sonhos e metas e buscar a sua real realização. Nesse emaranhado de ideias, Haruki Murakami construiu a trama certa para a literatura fantástica.

Referências bibliográficas

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. **Contos Fantásticos**. 2003. Editora Z. Trad. Diogo Kaupatez.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEE-MEDD, Jeocaz. **Centauros, Sátiros, Silenos, Faunos: Metade homem, metade animal**. In **Manifesto** Jeocaz Lee-Medd. Disponível em: <<https://jeocaz.wordpress>>.

com/2009/02/11/centauros-satiro-silenos-faunos-metade-homem-metade-animal/>
Acesso em 05 dez. 2018.

MANLOVE, Colin. **Modern Fantasy: Five Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

MURAKAMI, Haruki. **Caçando carneiros**. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

NAGAE, Neide Hissae. **Mistério e encantamento - O fascínio enigmático da literatura de Haruki Murakami – as primeiras obras**. Matéria publicada no Zashi edição 9 - Maio de 2008. Disponível em: <[Http://www.zashi.com.br/artes_letras/09a.php](http://www.zashi.com.br/artes_letras/09a.php)> Acesso em jan. 2019.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAMBUICHI, Ernesto Atsushi. **Os números em Htsuji o Meguru Booken**. Monografia de Conclusão de Curso. Brasília: UnB, 2006. Arquivo pessoal recebida via cópia impressa, em 11 abr. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VAX, Louis. O fantástico. **A Arte e a Literatura Fantásticas**. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

Recebido em 7 de dezembro de 2018.
Aprovado em 29 de dezembro de 2018.

CAÇANDO CARNEIROS: SIMBOLOGIAS DESDOBRÁVEIS

A WILD SHEEP CHASE: UNFOLDING SYMBOLOLOGIES

Linda Midori Tsuji Nishikido¹

RESUMO

Este artigo objetiva investigar, por meio de simbologia, os elementos constituintes na obra *Caçando Carneiros* de Haruki Murakami, a fim de compreender os seus significados e as suas representatividades na construção da narrativa. A existência de objetos e personagens figurativas bem como a presença de números e datas configura-se como justificativa para a escolha da temática. Segundo Jean Chevalier (2008, p. XII), “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam o segredo do inconsciente, conduzem às mais recônditas malas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito.” Assim, as seguintes indagações se apresentam pertinentes: Por que o Carneiro? Qual o enigma em torno do Carneiro? Quais as reflexões buscadas na obra? A fundamenta-

ABSTRACT

This article aims to investigate, through symbolism, the constituent elements in Haruki Murakami's A wild sheep chase, in order to understand its meanings and its representativities in the construction of the narrative. The existence of figurative objects and characters as well as the presence of numbers and dates is a justification for choosing the theme. According to Jean Chevalier (2008, p. XII), “symbols are in the center, they are the core of this imaginative bags of action in life. They reveal the secret of the unconscious, lead to the most hidden bags of action, open the spirit to the unknown and the infinite”. Thus, the following questions are presented: Why the Ram? What is the puzzle around the Ram? What are the reflections sought in the work? The theoretical foundation rests on the thoughts of Friedrich Nietzsche who sees in man a being endowed far beyond reason by

¹ Mestre do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo – USP.

ção teórica repousa sobre os pensamentos de Friedrich Nietzsche que vê no homem um ser dotado muito além da razão opondo as ideias do Iluminismo: “Nós desdenhamos de tudo que pode ser explicado. Alguma estupidez surpreendeu a si mesma e se encontra nua agora diante daquela que a explica” (NIETZSCHE apud HAASE, 2011, p. 16). Desta forma, a pesquisa levanta reflexões transcendentais acerca dos conflitos existenciais do homem na sociedade moderna e pós-moderna.

Palavras-chaves: *Caçando Carneiros*; Haruki Murakami; simbologias; consciente; inconsciente.

opposing the ideas of the Enlightenment: “We disdain everything that can be explained. Some stupidity surprised herself and is now naked before the one who explains it” (NIETZSCHE apud HAASE, 2011, p. 16). In this way, the research raises transcendental reflections about the existential conflicts of the man in the modern and postmodern society.

Keywords: *A Wild Sheep Chase*; Haruki Murakami; Symbolologies; Conscious; Unconscious.

Introdução

Caçando Carneiros, título de uma das primeiras obras de Haruki Murakami, publicada em 1982, mereceu o prêmio *Noma* para novos autores. Internacionalmente consagrado na atualidade, estudou dramaturgia clássica na Universidade de Waseda e, durante o período de 1974 a 1981, chegou a ser proprietário de um bar em Tóquio, onde floresceu toda a sua inspiração de escritor literário. Conquistou diversos prêmios durante a sua trajetória, sendo o primeiro com o *Ouçã o vento cantar*, em 1979, o Prêmio Literário Gunzô. Em 1991, obteve o Tanizaki com *O fervilhante país da maravilha no fim do mundo*. Em 1987, lança *Norwegian Wood*, romance emblemático que o consagrou como um dos grandes escritores do chamado pós-modernismo².

² Fonte: *Caçando Carneiros*, orelha de livro.

Disposta em oito capítulos, *Caçando Carneiros* é uma obra de contorno surrealista e atmosfera de suspense, cujo protagonista é também o narrador, inominado. Nesse sentido, todos os personagens são apresentados sem nomes, identificados geralmente por cognomes, apelidos.

Cabe salientarmos que este artigo nada mais é do que um estudo preliminar, visando a compartilhar conhecimentos com os demais pesquisadores das obras de Haruki Murakami.

A primeira indagação que a obra suscita está relacionada ao próprio título: *Caçando carneiros*. Por que carneiros? Qual seria o enigma em torno desse elemento? A busca pelos significados nos transporta para dentro da obra, cuja complexidade literária possibilita diversas leituras. O estudo das simbologias se apresenta como um desses caminhos, uma vez que a compreensão dos recursos figurativos presentes na obra permite desvendar parte da intrincada narrativa de Murakami. O pênis de baleia, a orelha, as datas, os números, o Rato, o Hotel Golfinho, o Doutor Carneiro, o homem-carneiro, o mar, entre outros, constituem os elementos imaginários que transitam no romance, impelindo o leitor a navegar no mistério que o texto sugere, em um misto de sonho e realidade. Para Chevalier, “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam o segredo do inconsciente, conduzem às mais recônditas malas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (CHEVALIER, 2008, p. 12).

Assim, por meio das simbologias, faz-se possível ampliar o horizonte do saber a partir de reflexões acerca dos aspectos históricos, econômicos, sociais, psicológicos e culturais que perpassam a obra. As críticas ao progresso desenfreado das cidades, o anonimato das pessoas, a insatisfação do homem ante o desenvolvimento econômico, a hibridização da cultura, a vida humana resumida ao acaso, o homossexualismo são algumas das temáticas referendadas na obra, configurando, desse modo, uma visão panorâmica da sociedade japonesa nos anos setenta. Trata-se do período em que praias são aterradas para construção de prédios, além de o mercado das ações anônimas ser o detentor de grande poder e os meios de comunicação atuarem como forma de manipular as informações. Nessa perspectiva, a ocidentalização sobrepuja o cotidiano dos personagens, sobretudo no campo da alimentação, bebidas, cigarros e músicas.

Por outro lado, o encantamento da obra reside no modo como o enredo é desenvolvido, associando à realidade instâncias imaginárias que envolvem cosmologia, mitologia, astrologia, misticismo, fantasia. E essa combinação do mundo real com o universo da abstração se alinha à posição filosófica de Nietzsche, que faz críticas ao pensamento iluminista: “Nós desdenhamos de tudo que pode ser explicado. Alguma estupidez surpreendeu a si mesma e se encontra nua agora diante daquela que a explica” (NIETZSCHE apud HAASE, 2011,

p. 16). Assim, de acordo com o pensamento nietzschiano, não se pode reduzir o homem à primazia do concreto, do que pode ser experimentado, nem às doutrinas monoteístas. Existem dimensões que transcendem a razão humana, forças capazes de superar o homem para o além-homem ou super-homem:

Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizeste para superá-lo? [...] Eu vos imploro, irmãos, *permaneçais fiéis à terra* e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras! São envenenadores, saibam eles ou não (*ibidem*, 2011, pp. 13-14).

A interpretação sobre esse ser não significa a criação de um novo homem, mas o homem que busca a superação. Como explica Trindade: “[...] super-homem não é uma forma superior de homem, mas é aquele que deixa a forma homem para trás, se desfaz desta casca que se tornou demasiadamente apertada” (TRINDADE, 2014): É refletir e não desejar a mesma vida que está levando para uma condição de eternidade, como fórmula Nietzsche em seu entendimento sobre o eterno retorno:

Esta vida, tal como vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inumeráveis vezes e não haverá nela nada de novo, pelo contrário, a menor dor e o menor suspiro, o que há de infinitamente grande e de infinitamente pequeno em tua vida retornará e tudo retornará na mesma ordem - essa aranha também e esse luar entre as árvores e esse instante e eu mesmo! **A eterna ampulheta da vida será invertida sem cessar - e tu com ela, poeiras das poeiras!** (NIETZSCHE, 2018, pp. 201-202, grifo nosso).

Essa passagem está demarcada na obra de Murakami entre o diálogo da esposa com o personagem principal, momento antes da separação definitiva: “– Você tem esse algo indefinível. Como uma ampulheta sabe? Quando a areia acaba de escorrer, sempre surge alguém que a vira de novo” (MURAKAMI, 2001, p. 26). A característica definida pela mulher prespõe o arrependimento do personagem com a vida matrimonial e não a deseja repetir, pois, conforme a teoria do eterno retorno, as ações humanas acabam por se repetir infinitas vezes. Outrossim, o niilismo e a vontade própria atravessam todo o romance, desencadeando a busca de novos valores por meio da liberdade de escolha necessária para se alcançar sentido à vida: “O ser vivo necessita e quer, antes de mais nada e acima de todas as coisas, dar liberdade de ação à sua força, ao seu potencial. A própria vida é vontade de potência” (NIETZSCHE, 2001, p. 33).

Assim, é possível assimilar *Caçando Carneiros* a partir das concepções de Nietzsche, dada a multiplicidade de elementos reais e imaginários entrelaçados em uma enigmática teia de misticismo e magia, conduzindo o leitor a viajar nas distintas esferas da realidade, dos sonhos e das fantasias, provocando inúmeras vias de entendimento.

A narrativa se desenvolve em torno de uma figura comum, um publicitário que possui uma pequena empresa em sociedade com seu amigo, em uma vida pacata e monótona nos anos setenta. Há, no conjunto, inúmeros outros elementos simbólicos, a exemplo de números, cores, datas, mar e objetos em torno do Carneiro e do Rato, que se entrelaçam ao modo de um quebra-cabeça, operando, porém, como pistas ao longo da narrativa, cujo desfecho apresenta-se em aberto para a decisão do leitor, como a própria obra insinua: “por livre e espontânea vontade” (MURAKAMI, 2001, p. 302).

Zilberman, a partir dos princípios de Jauss, defende a história da arte incluindo “[...] a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua” (ZILBERMAN, 2009, p. 32). Nessa perspectiva, indica, efetivamente, a relevância da participação do leitor no processo de recepção, pois o leitor:

[...] é mobilizado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido. Ignorar a experiência aí depositada equivale a negar a literatura enquanto fato social, neutralizando tudo que ela tem condições de proporcionar. (ZILBERMAN, 2009, p. 110).

Assim, no segundo capítulo, intitulado *As pistas preliminares em busca do Carneiro*, foram desenvolvidas as simbologias constantes na primeira parte da obra, as quais conferem sentido ao tema central da trama. Respectivamente, o capítulo aborda a busca em torno do carneiro e, o seguinte, a dimensão simbólica dos números, uma presença marcante em toda a obra, inclusive.

As pistas preliminares em busca do Carneiro

“25/11/1970” titula o primeiro capítulo da obra, assinalando a data na qual a inquietação diante das circunstâncias de uma vida a esmo causa angústia ao protagonista, ao mesmo tempo em que a garota com quem se relacionava vive até aos 25 anos de idade, em profundo estado de melancolia. Aos 26 anos, em julho de 1978, ele recebe a notícia da morte da moça, que se atirou a um caminhão. Em uma análise aprofundada, sabe-se que a data relativa à entrada do capítulo representa um acontecimento especial na literatura japonesa, no qual

o escritor e dramaturgo Yukio Mishima comete suicídio, praticando seppuku³, ante o ato fracassado de golpe de Estado. Segundo John Nathan (1995), autor da biografia de Yukio Mishima, ele já havia planejado a sua morte um ano antes, sendo a tentativa de golpe de Estado apenas um pretexto para praticar o chamado “ato heroico”, isto é, a morte como um *samurai*. Na obra, o fato é apresentado de forma muito sutil:

Caminhamos pelo bosque até o campus da UCI, sentamo-nos como sempre na saleta e mastigamos alguns cachorros-quentes. Eram duas da tarde e fotos de Yukio Mishima surgiam em repetidos flashes na TV da saleta. O controle do som estava quebrado e não conseguíamos ouvir quase nada do que estava sendo dito. De qualquer modo, não nos interessava. (MURAKAMI, 2001, p. 17)

Do mesmo modo, a referida garota, que premeditou a própria morte aos 25, encerra sua vida um ano depois. Assim, esse marco temporal ilustra um episódio marcante na literatura japonesa, em que o mundo se voltou para as obras do suicida, popularizando a sua literatura para o universo ocidental. Pode-se considerar ainda uma homenagem ao escritor Yukio Mishima, na qual a sua morte impele a criação da obra *Caçando Carneiros*, retratando o nascimento e a morte como os dois extremos de uma linha: a linha curva da vida: “Grande no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: o que pode ser amado, no homem, é ser ele uma passagem e um declínio” (NIETZSCHE, 2011, p. 16).

Julho de 1978 é outra data que assume vulto no capítulo seguinte, a qual demarca momentos de separação do personagem principal com a sua esposa, incluindo os *dezesseis passos*, número sujeito a investigação. Na realidade, em julho de 1978 foi alterada a mudança de mão no trânsito em Okinawa da direita para esquerda, readequando as normas de trânsito do Japão. Essa referência pode ser lateralmente observada no capítulo: “Beberiquei o café ouvindo as notícias de trânsito [...] Fui a geladeira, retirei a saladeira azul de Okinawa [...]” (MURAKAMI, 2001, p. 24). Segundo Chevalier (2008, p. 341), uma das simbologias de direita/ esquerda, na tradição cristã da Idade Média, está relacionada ao gênero, isto é, o lado esquerdo representa o lado feminino e o direito, o masculino. Assim, mudança de mão no trânsito da direita (masculino) para esquerda (feminino) vislumbra a temática relativa à homossexualidade presente na obra. Um outro indicativo é flagrado na fala da esposa, que se despede do protagonista com a seguinte fala: “Eu ainda amo você. Mas a questão talvez não seja mais essa, não é verdade? Sei disso muito bem” (MURAKAMI, 2001, p. 27). Além disso, o ano de 1978 imprime à economia japonesa o chamado “milagre econômico”, que desponta no período como a segunda maior potência econômica do mundo.

³ Suicídio, decepando o próprio ventre.

Já o subtítulo desse mesmo capítulo, *A respeito dos dezesseis passos*, comporta uma relação com o discurso de Lísias⁴ acerca do amor em passos, visando a compreendê-lo nas atitudes negativas e positivas, cujo “pano de fundo sobre o amor é o homoerotismo vigente na sociedade grega antiga” (CARDOSO, 2006, p. 81). Percebe-se, assim, esse apelo temático ao trazer, no enredo, os dezesseis passos, dividido em duas partes:

No oitavo passo paro, abro os olhos e inspiro profundamente. Um leve zumbido no ouvido. Como o da brisa marinha assobiando através de uma tela de arame enferrujado. Por falar nisso, faz muito tempo que não vou à praia [...] No décimo sexto passo parei, abri os olhos e me encontrei plantado exatamente diante da maçaneta da minha porta [...]. (MURAKAMI, 2001, p. 22)

Nota-se, no excerto, a divisão entre passado e futuro. O passado remete aos fatos da infância do personagem, em que o marulhar das ondas do mar soa como um zumbido; e o futuro, o fato da sua separação:

Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão e que pode se concluir bem ou mal. (CHEVALIER, 2008, p. 592)

O mar simboliza a fantasia, o momento saudoso da infância como as lembranças do pênis da baleia e da manifestação do inconsciente do personagem. Além de ser o recomeço da vida solitária e incerta, é simultaneamente o fim de um relacionamento. Evidentemente, não existe clarividência com relação à opção sexual do personagem, todavia os dezesseis passos, e que podem ser aludidos ao discurso de Lísias, e o mar possibilitam essa conotação.

Como já mencionado, a obra traz a figura do pênis da baleia no museu, bem como a mulher de três profissões, destacando, sobretudo, o ofício de “modelo de orelhas”. O primeiro elemento remete à fantasia do seu tempo de infância e o florescimento da sexualidade, quando o personagem frequentava o aquário perto de sua casa, no qual havia, no expositor, um pênis de baleia:

[...] passei os anos mais impressionáveis da minha infância contemplando não uma baleia, mas um pênis de baleia. Toda vez que me cansava de perambular pelos frios corredores do aquário, ia para o meu sofá no silêncio estanque da sala

⁴ Orador grego que aparece em *Fedro*, diálogo de Platão.

de exposição de pé-direito alto, e ali permanecia horas a fio contemplando aquele pênis de baleia [...]. Não tinha semelhança alguma com meu pênis, nem com nenhum que eu já tivesse visto. (MURAKAMI, 2001, p. 36)

Observa-se, de modo sutil, que o personagem teria visto outros objetos fálcos. A imagem do pênis reaparece no seu pensamento em ocasião à sua primeira relação aos dezessete anos com uma moça e, posteriormente, com a garota do “par de orelhas perfeitas”.

Quanto às orelhas, entre as inúmeras simbologias existentes, estas possuem a conotação de órgão copular, indicado na obra como a indefinição do personagem quanto a sua sexualidade, pois:

Na África, a orelha simboliza sempre a sexualidade. Para os dogons e os bambans do Mali, a orelha é um duplo símbolo sexual: o pavilhão representando o pênis, e o conduto auditivo, uma vagina [...] Este simbolismo sexual da orelha se encontra até na história dos primeiros tempos do cristianismo: *Um berege chamado Eliano*, escreve Rémy de Gourmont (GOUL,315) foi condenado no Concílio de Nicéia por ter dito: *o Verbo entrou pela orelha de Maria*. (CHEVALIER, 2008, p. 661)

Por outro lado, pode-se configurar como um duto para se comunicar com o mundo espiritual, isto é, a porta de entrada para outra dimensão (ibidem, 2008, p. 662). Assim, a garota das orelhas representa o meio para conduzi-lo à insólita e esperada caça ao carneiro, haja vista a sua intuição quanto ao telefonema e ao assunto: “– Escute, daqui a dez minutos você vai receber um telefonema importante” (MURAKAMI, 2001, p. 53); “– É a respeito do carneiro – disse ela – Um carneiro em meio a muitos” (ibidem, 2001, p. 54).

Percebe-se, até então, que o cotidiano do protagonista é vivido ao acaso, segundo as circunstâncias oferecidas, sem dispor de uma vontade própria em busca de algo específica, uma vida reduzida ao vazio e à monotonia, como o chega a afirmar quando a garota das orelhas pergunta sobre o divórcio: “– Como disse antes, não posso explicar em poucas palavras. Nietzsche, porém, já disse que até os deuses fogem da monotonia. É isso.” (MURAKAMI, 2001, p. 48). A referência pontual a Nietzsche, na verdade, aponta a estreita ligação com a sua obra *Assim falou Zaratustra*, dado que Zaratustra seguiu para as montanhas quando completara 30 anos de idade e, na sua solidão, durante dez anos, obteve uma iluminação reveladora. Desejoso por compartilhar isso com os homens, desceu a montanha.

É possível depreender que Murakami tenha tentado descrever, de modo literário, a lacuna deixada por Nietzsche, já a obra não pormenoriza como de fato transcorreu essa iluminação, iniciando a narrativa com Zaratustra descendo a montanha: “– Assim começou

o declínio de Zaratustra” (NIETZSCHE, 2011, p. 12). Tal suposição se justifica pelo fato de que o personagem principal, também com quase 30 anos, vai em busca do carneiro. Somado a isso, o protagonista deixa transparecer a associação com Zaratustra na seguinte passagem:

– 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).

Dez anos na terra acometido por inquietações viveu o protagonista de Murakami e dez anos Zaratustra viveu no topo da montanha para alcançar a iluminação.

As aventuras em busca do Carneiro: simbologias

O mistério que rodeia o Carneiro deriva do fato de este animal ser especial, distinto de outros, justamente por possuir uma estrela nas costas, o que impele o personagem a sair da vida rotineira por vontade própria, em busca de uma aventura sem precedentes, enleado em jogo de quebra-cabeças. Em princípio, esse Carneiro se encontrava na fotografia enviada por Rato, mas os detalhes do animal aos olhos do protagonista passaram despercebidos, o que levou a publicá-la a pedido do seu amigo. Mal sabia, entretanto, que havia, em meio à paisagem bucólica com inúmeros outros carneiros, um único com estrela e muito cobiçado por uma organização misteriosa. Principia-se daí a aventura rumo à busca do animal, cujas pistas indicam a região das neves.

A garota das orelhas resolve também acompanhar o personagem e, ao chegar em Hokkaido, sugere, entre tantos, o hotel de nome Golfinho. Hospedados, saem em busca do tal carneiro com estrela, porém, durante alguns dias, não encontram indício algum do animal. Entre ida e vindas ao redor da cidade, descobrem que no próprio hotel está o Doutor Carneiro, pai do proprietário do imóvel. Na verdade, o mistério se encontra na combinação golfinho e carneiro, tendo em vista que, de acordo com o Dicionário dos Símbolos, “o signo de capricórnio é representado por um animal fabuloso, metade bode, metade delfim⁵, ou por uma cabra [...]” (CHEVALIER, 2008, p. 185). Enfim, não foi por acaso que resolveram hospedar-se no hotel, no qual o Doutor Carneiro predispõe a contar o passado, fornecendo pistas para se chegar até o lugar proposto: o topo da montanha.

⁵ Sinônimo de golfinho.

Chegando ao cume da montanha, o personagem depara-se com o homem-carneiro, denominação que faz jus ao nome, pois

[...] vestia uma pele de carneiro que o cobria da cabeça aos pés. A vestimenta ajustava-se perfeitamente ao físico atarracado. A pele na região dos braços e das pernas tinha sido costurada posteriormente. O capuz que lhe envolvia a cabeça também era fantasia, mas os chifres espiralados que saíam do alto do crânio eram reais. Duas orelhas achatadas, obviamente estruturada com arame, projetavam-se em sentido horizontal dos lados do capuz. (MURAKAMI, 2001, p. 280)

A descrição faz clara alusão ao deus mitológico Pã, metade homem, metade carneiro. Segundo a lenda, deus Pã vive cercado de gênios do campo e espíritos dos bosques: “é um deus secundário, representado na maioria das vezes, com barba, coberto de pelos negros no corpo, com chifres na cabeça e patas de bode” (LEE-MEDDI, 2009). Dessa forma, o autor transporta o leitor para o mundo da mitologia greco-romana, ornando a passagem e conduzindo o personagem até ao encontro com o seu amigo Rato, que, morto há uma semana, incorpora-se no homem-carneiro para se comunicar. Na verdade, o protagonista estava sozinho. O Rato tinha morrido e o homem-carneiro equivale à criação da mente do personagem, já que, ao olhar para o espelho, não viu ninguém:

O espelho refletia a sala às minhas costas. Ou melhor: às costas do outro eu, havia uma sala. A sala às minhas costas e a sala às costas do outro eu eram idênticas. Sofás, tapete, relógio, quadro, estante, tudo igual. Salas aconchegantes, embora não pudesse afirmar que fossem o supra-sumo do bom gosto. Mas havia alguma coisa diferente. Ou seria impressão minha? [...]

Voltei a olhar para o espelho, a fim de confirmar a imagem do homem-carneiro. Mas ela não estava ali. O espelho mostrava apenas uma sala vazia com o jogo de sofás. No mundo refletido no espelho, eu estava sozinho. Um calafrio vibrante percorreu minha espinha. (MURAKAMI, 2001, p. 304)

Percebe-se, ao longo da leitura, que a viagem do personagem ao cume da montanha à procura de carneiro nada mais é do que o mergulho do personagem em seu inconsciente, cuja fantasia e imaginação são criações próprias, ou seja, tanto Rato, a garota das orelhas, quanto o homem-carneiro representam devaneios, uma busca existencial manifestada no seu reino inconsciente, levando o personagem a dialogar com eles, personagens representativos do seu lado recôndito, a exemplo da profundidade abissal do mar. Tal fato se evidencia no diálogo entre o protagonista e o Rato, posicionados de costas um para o outro:

O Rato riu mansamente. Ele estava sentado atrás de mim. Suas costas contra as minhas, pelo visto.

– Como nos velhos tempos – disse o Rato.

– Só conseguimos conversar francamente um com o outro quando não temos nada para fazer, não é mesmo?

– É o que parece.

O Rato sorriu. Mesmo sentado no escuro e de costas para ele, eu conseguia perceber o seu sorriso. Uma leve agitação no ar e um certo clima eram suficientes para me revelar inúmeras coisas. Afinal, tínhamos sido íntimos um dia. Um dia tão distante no passado que se tornava até difícil lembrar. (MURAKAMI, 2001, p. 308).

Assim, é no diálogo com o seu inconsciente que deixa transparecer a chave do mistério humano, classificada como “fraqueza” pelo seu amigo Rato. E é na fraqueza que o carneiro se apossa do seu corpo:

É como um cadinho que engole tudo [...] Se você deixar seu corpo afundar nesse cadinho, tudo se apaga. Consciência, noção de valor, emoções e sofrimento, tudo desaparece. Assemelha-se ao dinamismo do instante em que a fonte de vida surgia num pequeno ponto do universo. (MURAKAMI, 2001, p. 316)

Para evitar o domínio do carneiro junto a seu corpo, Rato comete suicídio, levando-os à morte. A morte do carneiro e do Rato comporta duas interpretações. Uma delas é a morte do passado do protagonista e, junto, o medo, a fraqueza, os momentos de infância e, ao mesmo tempo, o renascimento de um novo ser, o super-homem preconizado por Nietzsche. Pode-se pensar também na morte de uma entidade guiada por uma cabeça, assim comentada na narrativa: “– O Chefe faleceu há uma semana. Enterro magnífico. Neste momento, Tóquio está em polvorosa, tentando escolher seu sucessor” (MURAKAMI, 2001, p. 326).

Por outro lado, observa-se que as fantasias relativas à esfera da literatura nos levam a imaginar a relação íntima entre o personagem e o seu amigo Rato, conforme a citação acima, configurando o homossexualismo como um dos elementos presentes na obra: “Afinal, tínhamos sido íntimos um dia. Um dia tão distante no passado que se tornava até difícil lembrar” (MURAKAMI, 2001, p. 308).

Vale ressaltar que a narrativa destaca um carneiro específico, com estrela nas costas, vivendo na região montanhosa. Considerando que uma das representatividades do signo de Capricórnio é a cabra, a denominação de carneiro para um capricorniano não se apresenta como adequada, ainda que sejam animais semelhantes. O enigma é desvendado quando se

recorre ao ideograma japonês, no qual a cabra é representada pela combinação de montanha e carneiro 「山羊」, isto é, o ideograma 「山」 ilustra a montanha e 「羊」, o carneiro, tornando compreensível a necessidade de ir até a montanha à procura do carneiro, que, na realidade, é uma cabra.

Contudo, ainda resta a estrela. Por que a estrela nas costas? Qual o mistério em torno dela? Em uma investigação mais aprofundada, o enigma da estrela pode estar inscrito no campo da astrologia ocidental, o qual, como a própria denominação indica, “astro” equivale a estrela e “logia” a estudo. As costas seriam o outro lado do personagem, o lado do inconsciente, impregnado de mistérios. Dessa forma, tanto o Carneiro nas montanhas provido de estrelas quanto o Rato são signos do personagem: “– Nasci em 24 de dezembro de 1948 [...]” (MURAKAMI, 200, p. 46). O carneiro na montanha apresenta-se como o ente da astrologia, representativo do signo de Capricórnio aos nascidos em 22 de dezembro a 20 de janeiro (MARRACINI, 2018). Na obra, habita em uma outra dimensão, o leito do inconsciente, provido de prazeres extremos e obsessão. Na verdade, diz respeito ao jogo de quebra-cabeça minuciosamente composto pelo autor, tal como nas obras de Sherlock Holmes, objetivando provocar o leitor com pistas e armadilhas. Ao mesmo tempo, possibilita remeter a própria existência do povo japonês, dividido entre os pensamentos e práticas ocidentais em contraste a sua cultura tradicional. Há ainda uma relação com Yukio Mishima, já que a sua data de nascimento, 14 de janeiro de 1925, traz os mesmos signos do personagem, tanto no horóscopo chinês⁶ quanto na astrologia ocidental, o que, por conseguinte, infere uma representatividade do conflito existencial do personagem com o do Mishima.

O personagem cumpre o último pedido do seu amigo Rato: a ligação dos fios verde com verde e dos fios vermelho com vermelho, ao relógio. Segundo Chevalier, “o vermelho é uma cor masculina e o verde uma cor feminina o que se apresenta sugestivo de uma união entre os mesmos gêneros” (CHEVALIER, 2008, p. 939).

A simbologia dos números

Os números apresentam-se dispostos como um jogo de quebra-cabeças a ser desvendado. Entre vários, três números aparecem com maior frequência no enredo, conforme explicado a seguir.

⁶ SAGRADO, 2013.

Um deles é o três: “[...] traçou lentamente três linhas retas no chão” (MURAKAMI, 2001, p. 17); “Inalou e expeliu a fumaça três vezes em rápida sucessão e se desfez num acesso de tosse.” (MURAKAMI, 2001, p. 18); “[...] três cabides [...] três álbuns (MURAKAMI, 2001, p. 29); “Certifiquei-me de que o relógio de pulso marcava 9h, puxei os três pesos o relógio [...]” (MURAKAMI, 2001, p. 324); “Passei três vezes mais que o normal [...]” (MURAKAMI, 2001, p. 323).

São estas algumas das citações que reverenciam o três na obra, aparentemente colocados de modo aleatório, mas com significados que exprimem relações com a espiritualidade:

é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmos ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido, neste caso, da união do Céu e da Terra. (CHEVALIER, 2008, p. 899)

É possível ainda associarmos o número três às metamorfoses citadas por Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra*: “Três metamorfoses do espírito menciono para vós: de como o espírito se torna camelo, o camelo se torna leão, por fim, criança” (NIETZSCHE, 2011, p. 27).

Já o número quatro comparece frequentemente na obra, sendo possível compreendê-lo como situações de morte ou de fim de relacionamento, ou mesmo prenúncio de algum evento trágico, indicativo de superstição da cultura nipônica que associa o número a morte: “– E o gato como vai? – Morreu há quatro anos [...]” (MURAKAMI, 2001, p. 102); “por mais que nossa convivência tivesse sido boa nesses últimos quatro anos, isso já não importava” (MURAKAMI, 2001, p. 30).

O número doze é outro comumente utilizado pelo autor, como, por exemplo, a cidade de Junitaki, ou seja, a que tem doze cascatas, No capítulo *A canção chega ao fim*, o personagem principal retorna à sua terra e levanta a crítica ao desenvolvimento da cidade, sobretudo o aterramento do mar para a construção da cidade, comentando que há 12 anos joga latas em direção ao aterro, quando, em uma determinada ocasião, é protestado por um vigilante: “ve-nho fazendo isso há 12 anos” (MURAKAMI, 2001, p. 106). Os doze anos que o personagem joga as latas, na realidade, fazem remissão ao ano de 1966, quando o plano diretor do aeroporto de Narita foi elaborado, iniciando-se um embate entre um grupo de moradores da área e o governo na construção do aeroporto, denunciando, de modo sutil, fatos que assumiram destaque na sociedade japonesa no período. A presença de doze na obra possibilita fazer alusão também aos signos da astrologia ocidental, bem como do horóscopo chinês; “[...] até os

doze anos de idade, você costumava andar com orelhas à mostra. E então um dia as ocultou. E desde esse dia até hoje não as mostrou sequer uma única vez. E, quando tende mostrá-las, há uma ruptura de comunicação entre o seu consciente e as orelhas” (MURAKAMI, 2001, p. 45). Nesse sentido, ocultar orelha comporta uma conotação de descoberta da vida, do real, do consciente.

Igualmente, doze guarda relação com o meio-dia, horário da explosão no topo da montanha, cuja fumaça dissipa a trama da narrativa e, com ela, fecha a cortina do passado:

Havia um trem partindo ao meio-dia em ponto. Não havia viva alma na plataforma, e os passageiros eram apenas quatro, comigo. Ver gente ao meu redor me deu alívio. Cá estava eu, de volta ao mundo dos vivos, apesar de tudo. Podia ser um mundo medíocre, imerso em tédio, mas não tinha importância: era o meu mundo. (MURAKAMI, 2001, p. 329)

Assim como Zaratustra encerra seu apotegma: “[...] ‘Esta é a minha manhã, o meu dia raiou: sobe, então, sobe, ó grande meio-dia!’ – Assim falou Zaratustra, e deixou sua caverna, ardente e forte como o sol matinal que surge por trás de escuras montanhas” (NIETZSCHE, 2011, p. 311).

Considerações finais

A obra *Caçando Carneiros*, de Haruki Murakami, permite-nos enveredar por entre diversas vias de análise e interpretação. O estudo da simbologia dos personagens, dos números e das datas constituem descobertas que possibilitam divagar no mundo da cosmologia, mitologia, astrologia, filosofia, conectando, assim, o leitor ao universo que alterna realismo e surrealismo, conjugando provocações factuais aos reinos da fantasia e do fantástico, em uma original e complexa teia envolta em enigmas diversos.

A busca do Carneiro de estrela nas costas suscita as mais variadas reflexões acerca do homem na vida moderna e pós-moderna: os seus conflitos, o niilismo, a insatisfação recorrente diante das estruturas sociais e políticas pré-determinadas. Enfim, são desafios encampados pela arte literária, que assumem o propósito de nos conduzir rumo a imantados conhecimentos e iniciáticas iluminações.

Referências bibliográficas.

CARDOSO, Delmar. **A alma como centro de filosofar de Platão**: uma leitura concêntrica do Fedro à luz da interpretação de Franco Trabattoni. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

CHEVALIER, Jean. **Dicionários de Símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

LEE-MEDDI, Jeocaz. Centauros, Sátiros, Silenos, Faunos: Metade homem, metade animal. In **Manifesto Jeocaz Lee-Meddi**. Disponível em: <<https://jeocaz.wordpress.com/2009/02/11/centauros-satiros-silenos-faunos-metade-homem-metade-animal/>> Acesso em 03 agosto 2018.

MARRACINI, Graziella. **O seu portal de bem-estar e autoconhecimento**: signo de capricórnio. 2018. Disponível em: <<http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/c.asp?id=00156>> Acesso em 18 outubro. 2018.

MURAKAMI, Haruki. **Caçando carneiros**. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

NATHAN, John. **Mishima a biografia**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**. Tradução: Márcio Pugliesi. Curitiba – PR: Hemus, 2001.

_____, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, s/ano. Disponível em: <<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/05/Nietzsche-Friedrich-A-gaia-ciencia.pdf>> Acesso em: 16 outubro. 2018.

_____, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAGRADO, Sandrah. **Horóscopo chinês**: tabela dos anos e características. 2013. Disponível em: <<https://sandrahsagrado.wordpress.com/2013/01/06/horoscopo-chines-tabela-dos-anos/>> Acesso em 31 outubro. 2018.

TRINDADE, Rafael. Nietzsche: o além do homem ou super-homem. In **Razão inadequada**. 2014. Disponível em: <<http://razaoinadequada.com/2014/03/08/nietzsche-o-alem-do-homem-ou-o-super-homem/>> Acesso em 17 outubro. 2018.

ZILBERMAN. Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: editora ática, 2009.

Recebido em 13 de novembro de 2018.

Aprovado em 30 de dezembro de 2018.

A IMAGEM FULCRAL DA NINFA NO CONTO “O PÁSSARO DE CORDA E AS MULHERES DE TERÇA-FEIRA”, DE HARUKI MURAKAMI

THE NYMPH'S CRUX OF HARUKI MURAKAMI'S TALE THE “THE BIRD OF STRING AND WOMEN OF TUESDAY”

Norival Bottos Júnior¹

Cacio José Ferreira²

RESUMO

Este artigo examina a imagem da Ninfa no conto “Os pássaros de corda e as mulheres de terça-feira”, de Haruki Murakami. O conto é examinado pela perspectiva das imagens sobreviventes, imagens que representam a ruína do passado, e que retornam na forma de um sintoma, produzindo efeitos inesperados e aparentemente desconexos. Como aporte teórico, este artigo se propõe a refletir sobre as contribuições de teóricos da arte como Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Na perspectiva desses autores a arte estaria apta a investigar sobre os problemas culturais que permanecem vivos através de imagens fantasmáticas.

ABSTRACT

This article examine the Nymph's image in the tale “The Bird of string and Women of Tuesday”, by Haruki Murakami. The tale is analyzed by the perspective of surviving images. These Images represent the ruins of the past because they suddenly could return in the form of the symptom, producing unexpected effects and apparently disconnected with themselves. As theoretical support, this article proposed to reflect about the contributions of some art theorists like Aby Warburg, Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben. In the perspective of these authors, the art would be able to investigate the cultural problems that remain alive through certain cultural problems.

¹ Doutor em Letras e Linguística: Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: nonobottos@gmail.com

² Professor de Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail: caciosan@hotmail.com

Palavras-chave: imagens; Ninfa; sintoma; traço perverso.

Keywords: Images; Nymphs; Symptom; Wicked Trace.

Introdução

As imagens que sobrevivem ao tempo foram denominadas pelo historiador Aby Warburg (2015) de *pathosformeln*, ou seja, imagem prática, imagem fruto de uma sobrevivência, fruto de um desejo, de uma paixão que nunca deixou de existir por completo ou que também nunca deixou de repetir-se em outras possibilidades imagéticas semelhantes simbolicamente.

Uma das figuras mais relevantes para o estudo da imagem na literatura que representa a pathosforma warburguiana é a Ninfa, _ imagem ao mesmo tempo presente e ausente na história cultural desde o surgimento da poesia trovadoresca _ nesse sentido, o fantasma da Ninfa pode ser rastreado na história da cultura ocidental a partir da noção de *naschleben*, que significa sobrevivência, ou ainda, o que resta de algo que teve importância em algum momento da história, mas que por algum motivo desapareceu, deixando no caminho os restos ou interstícios no plano cultural e social.

A partir da poesia trovadoresca pode se partir de qualquer caminho para se perceber a reencenação fulcral da ninfa. Tome-se como exemplo meramente expositivo a figura da personagem Ofélia, na peça Hamlet, de William Shakespeare e que ressurgiu como evocação fantasmática na peça Fim de Partida (2010), de Samuel Beckett. Na peça, o protagonista Hamm evoca a partir de sintomas de ausência e presença a estranha emanação que é ainda mais arcaica e que representa outras ninfas como imagens sintomáticas de uma perda desvelada na representação do vazio prenhe de sentido que caracteriza a figura da Ninfa. Para Giorgio Agamben: “[...] não é possível distinguir, no caso da imagem ao mesmo tempo sagrada e profana da Ninfa, porque ela designa um indissociável entrelaçamento de uma carga emotiva e uma forma iconográfica” (AGAMBEN, 2015, pp. 112-113).

Sendo uma fusão de dois polos distintos, não seria exagero afirmar que a história marginal das ninfas na literatura pode ser cartografada - esse é o sentido da iconografia warburguiana - com a própria história social. Esta imagem translúcida, evanescente e que, aparentemente nada tem de sombria, na verdade, ela está mais ligada à ideia de pura leveza, como ela é comumente associada. De todo modo, da Ninfa emana os resíduos do passado histórico

emoldurando-se no presente com todos os seus dilemas e sintomas³ recuperados. A Ninfa simboliza iconograficamente a longa eclipse deixada por personagens que não podem prescindir do encontro entre as ruínas de forma e conteúdo latente de construção estético social.

A Ninfa é a imagem que resta das ruínas do passado em confronto com o presente. É o caso do pintor Frenhofer, protagonista de *A Obra Prima Desconhecida*, (2012), de Honoré de Balzac diante da musa arruinada por sua presença/ausência, também é o caso das musas de Manuel Bandeira, entre outros inúmeros exemplos, ou seja, de Ninfas que permeiam as mais variadas tendências histórico-culturais. O problema da fusão de imagens é na verdade uma questão de sobreposição, entrelaçamento do tempo pagão ao tempo cristão, um emaranhado de imagens que promovem uma cisão de diferentes temporalidades habitando o mesmo objeto.

Tome-se novamente o caso exemplar da peça de Samuel Beckett (2010), Hamm e sua musa ausente. Essa relação parece sugerir mais do que uma ausência, mas antes, um modo de preencher ou de completar o vazio deixado por Ofélia. O caráter ao mesmo tempo pagão e casto de Ofélia causa uma fratura na própria estrutura da peça de Samuel Beckett, impedindo qualquer possibilidade de unidade, portanto, a imagem da Ninfa faz emergir com ela uma pluralidade de outras temporalidades. Hamm reconhece apenas a vida fantasmática e as imagens póstumas. O que foi recalcado, de acordo com a teoria do sintoma freudiano, reemerge se reconfigura a partir da atitude que se Hamm assume diante do presente como uma ausência e um rasgo no tempo.

A imagem da Ninfa, na condição de figura fulcral tem, portanto, a possibilidade de desvelar diversas temporalidades, trata-se de uma espécie de arquitetura fantasmática da presença/ausência do objeto de desejo. Na relação entre a arte clássica, por exemplo, e a arte contemporânea, a Ninfa se manifesta na capacidade de se observar os elementos característicos de épocas muito diversas, além de tornar compreensível e lidar com a essa ausência essencial do cotidiano. A ausência da Ninfa na contemporaneidade trás certas qualidades elementares que se articulam no seu próprio período histórico, ou seja, no momento de seu surgimento, como afirma Giorgio Agamben:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque precisamente as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está oculta no imemorial e no pré-histórico. [...] É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente

³ O termo “sintoma” utilizado neste artigo se refere ao conceito freudiano, e não diz respeito ao sinal de uma doença, e sim, a expressão particular de um conflito psíquico.

a forma de uma arqueologia que não regride, porém, a um passado remoto, mas ao que no presente não podemos de forma alguma viver e, restando não vivido, é incessantemente tragado em direção à origem, sem jamais poder alcançá-la. (AGAMBEN, 2014, p. 31)

Nesse sentido, para ser contemporâneo seria necessário estar ao mesmo tempo no presente e no passado, coabitá-los, em suma, ser extemporâneos. Quando se está devidamente conectado ao contemporâneo não se pode perceber o que de fato significa ser contemporâneo. Seria, seguindo o pensamento de Giorgio Agamben, o caso de fundir a emergência do momento atual, a *agoridade* da presença e a noção de contemporaneidade como acontecimento, que também é um posicionamento de deslocamento, uma fratura, além de um afastamento temporal onde o sujeito só pode se situar de forma extemporânea.

Ainda seguindo o pensamento de Agamben (2013), contemporaneidade não significa fazer parte de uma época, num século definível, mas antes, estar numa relação, fazer parte de uma relação. Essa relação diria respeito ao estabelecimento de uma maneira de se relacionar sem se comprometer com a fixação ou a evocação de um tempo. Não se trataria, portanto, de relacionar o presente ao passado, o anacronismo de Giorgio Agamben envolve também os diversos presentes, do Ocidente, do Oriente, como exemplos possíveis. A contemporaneidade seria então uma extemporaneidade intempestiva, tal premissa segue de perto o pensamento de Walter Benjamin na proposição de temporalidades não lineares, forças capazes de operar cortes transversais e de fazer-se instaurar a necessidade de evocação da Ninfa.

Tanto para Aby Warburg (2015) quanto para seus seguidores como Georges Didi-Huberman (2013) e Giorgio Agamben (2012), a Ninfa resulta na figura da deusa pagã – vale ressaltar que ela tem outro aspecto relevante, o do espírito elementar: nem mulher nem deusa, mas um anjo ou um não-lugar essencial (o negativo do objeto), - a Ninfa é, portanto, parte consubstancial do fantasma, pathosforma, figura fantasmata, dança e memória ou, dito de outro modo, vinculação estreita entre memória, tempo e imaginação. A maneira como a Ninfa permeia o imaginário do pensamento tanto no Ocidente quanto no Oriente e seu modelo, como imagem de algo que resta da constituição na contemporaneidade passa pela historiografia das artes de um modo geral.

A ninfa como moradia do pensamento em Murakami

É digno de nota que a Ninfa permeia todo o conto “*O pássaro de corda e as mulheres de terça-feira*”, de Haruki Murakami, sua presença não é de modo algum circunstancial. Nessa

narrativa, a Ninfa emerge dos restos, daquilo que permanece marginal no ato mais cotidiano. A Ninfa se deixa ver pela via do estranhamento: dá vida às imagens fantasmáticas da mulher misteriosa que conversa com o protagonista pelo telefone, ressurge na esposa que também fala ao telefone, ecoa seu canto sedutor através de um beco abandonado (o não-lugar) e, está presente também no canto invisível dos pássaros e por fim, enquanto procura o gato que está desaparecido, e, finalmente, encontra a encontra a Ninfa, uma jovem que desaparece após um breve diálogo com o protagonista. Essas imagens fantasmáticas interferem na existência de uma continuidade histórica e ao mesmo tempo produz um corte, uma cisão, naquilo que durante toda a narrativa, se mostra impronunciável. Nesse conto restam cenas recortadas e dispersas, restos de narrativas que parecem deslocadas no tempo e que não parecem levar a lugar algum.

No conto de Haruki Murakami a Ninfa está o tempo todo presente na forma de uma latência. Primeiro, na evocação da canção *Gazza Ladra*, de Rossellini, trata-se de uma alusão a uma espécie de pássaro da família dos corvos, mas também um clamor ao canto das musas, das ninfas, das sereias, um desejo de encontro com o espaço da felicidade, como atesta Maurice Blanchot a respeito do verdadeiro objetivo de sedução das musas:

As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começa de fato. Elas não enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p. 3)

O canto da Ninfa se faz presente ao longo da narrativa de Murakami como um chamado para a aventura e ao desconhecido, como um chamado para o autoconhecimento. Logo em seguida, o canto se faz mais incisivo, há um telefonema, trata-se de uma jovem misteriosa e o diálogo é bastante inusitado, quase inverossímil:

A voz não era familiar. Disso eu tinha certeza, pois sempre fui muito bom em reconhecer a voz das pessoas. A dela era suave, baixa e misteriosa.
_ Desculpe, mas com quem gostaria de falar? _ perguntei educadamente.

_ Isso não vem ao caso. Preciso de apenas dez minutos de sua atenção. Acho que isso é o suficiente para a gente se entender _ ela respondeu rapidamente para não ser interrompida.

_ “Para a gente se entender”?

_ É sobre nossos sentimentos _ afirmou categórica. (MURAKAMI, 2018, p. 7)

Algum tempo depois, após conversar com a esposa por telefone, eu também dá mostras de inverossimilhança, a jovem misteriosa liga novamente, a conversa ganha, para a incredulidade do protagonista, um tom extremamente erótico e sedutor:

[...]

Tinham passado quatro minutos.

_ Meus pelos pubianos ainda estão úmidos _ contou _ Não enxuguei direito com a toalha, por isso estão assim, quentes e úmidos. E bem macios. Bem pretos e macios. Pode passar a mão.

_ Desculpe, mas...

_ Embaixo ainda está mais quente e molhado, como manteiga derretida. Bem quente mesmo. Acredite. Consegue imaginar em que posição estou? Com o joelho direito levantado e a perna esquerda estendida para o lado, igual os ponteiros de um relógio marcando dez e cinco.

_ Passe as mãos nos lábios. Bem devagar. Agora abra minha boca. Isso, bem devagar. Acaricie com os dedos. Isso, assim mesmo, continue. Acaricie meu seio esquerdo com a outra mão. Passe com delicadeza a mão embaixo e suba levemente até o mamilo. Agora repita esse movimento várias vezes, até eu *gozar*.

Desliguei o telefone sem dizer nada. Depois, deitei no sofá e fumei um cigarro olhando o teto. O cronômetro marcava cinco minutos e vinte e três segundos. (MURAKAMI, 2018, p. 17)

Numa outra ligação anterior, dessa vez da esposa, a ambiguidade e o estranhamento se unem à dúvida, ela lembra-o que o gato está perdido e que ele deve procurá-lo no beco onde há uma estátua de um pássaro de pedra com as asas abertas, mais uma vez a imagem da Ninfa se mostra como mistura de santa e deusa pagã, envolvendo-o numa outra narrativa, pois a esposa sugere que ela já esteve sozinha no beco abandonado, esse detalhe deixa o protagonista surpreso porque não consegue imaginar como sua esposa pode ter chegado a um lugar tão ermo quanto aquele e, principalmente, o que ela poderia buscar num lugar abandonado; a narrativa prossegue, o protagonista _ que não nos diz seu nome _ resolve sair em busca do gato, conhece a passagem pelo beco e acaba por encontrar a estátua de um pássaro de

pedra e, finalmente, depois de fumar à sombra da estátua, tem o encontro com a Ninfa, uma jovem que vive nas proximidades da casa do protagonista. Há um estranho clima de encanto e sedução que perpassa o diálogo dos dois, ela o convida para tomar sol enquanto bebem um copo de coca:

Fechei os olhos por vinte ou trinta segundos, com os braços cruzados sobre o peito. Ainda de olhos fechados, senti o suor brotar em várias partes do corpo: na testa, embaixo do nariz, no pescoço. Era uma sensação estranha, como se plumas molhadas me tocassem; a camiseta grudando no peito fazia lembrar uma bandeira tremulando em um dia sem vento. A luz do sol, estranhamente pesada, me pressionava. Toda vez que a garota balançava o copo de coca, os cubos de gelo produziam um som parecido com um sino de vaca.

_ Se estiver como sono, pode dormir. Acordo você quando o gato passar _ propões a menina, em voz baixa.

[...]

_ Ei, você dormiu? _ perguntou a garota, em um tom de voz quase inaudível.

_ Não.

_ Posso ficar perto de você? Prefiro conversar baixinho.

_ Pode _ respondi, de olhos fechados.

Aparentemente, ela pegou a espreguiçadeira e a encostou bem ao lado da minha. Ouvei um *barulho seco* de armações se tocando.

Que estranho. Quando ouvia a voz dela com os olhos abertos era diferente de quando estava com os olhos fechados. Era a primeira vez que isso acontecia. (MURAKAMI, 2018, p. 29)

A Ninfa é ao mesmo tempo deusa pagã e santa. A jovem com quem o protagonista mantém a contragosto uma conversa bastante inusitada numa manhã de terça-feira assume o viés de uma deusa pagã, interrogando-o, agora na forma de uma jovem, sobre questões que envolvem a vida e os dilemas do protagonista. A jovem assume o papel de Ninfa porque tenta _ e aparentemente consegue _ seduzi-lo e santa, inocente, porque sua fala está permeada de inocência pueril, trata-se de uma característica marcante da Ninfa, a saber, a junção do sagrado ao profano:

Ela pôs um dedo nos meus lábios, como se os selasse.

_ Não faça perguntas _ disse ela. _ Agora não quero ser questionada. E não abra os olhos. Entendeu?

[...]

_ Adoraria ter um bisturi e fazer uma dissecação. Não de um cadáver. Mas da massa informe da morte. Acho que em algum lugar deve existir algo assim. Tal-

vez seja uma bola de softbol, fosca, macia, um emaranhado de nervos paralisados. Adoraria remover isso de dentro de uma pessoa morta e abrir para ver como é. Sempre penso nisso. Tenho curiosidade de saber como é por dentro. Será que é como uma pasta de dente que endurece e resseca dentro da embalagem? Não acha? Bem, não precisa responder. Em volta é macio, mas, quanto mais perto do centro, mais duro fica. Por isso, a primeira coisa que pretendo fazer é descascar, tirar essa coisa mole de dentro e, com um bisturi e uma espátula, isolar essa coisa. E, á medida que mexo nela, ela vai endurecendo ate se tornar um pequeno e rígido caroço, como uma bola de metal. Não acha? (MURAKAMI, 2018, p. 30)

A jovem misteriosa, nesse momento ela se revela como um espírito elementar _ o terceiro lado da Ninfa _ como junção objetual impossível das duas formas históricas, por isso a referência à esposa que menciona ter conhecido o beco atrás da casa o desconcerta, porque parece uma junção impossível de esposa e “o que uma mulher casada faria sozinha num beco afinal?” E é desse modo que o protagonista busca interpretar os sinais emitidos pelas diversas aparições da Ninfa naquele dia: “Achei estanho minha esposa ter dito que conhecia o beco. Para chegar lá, ela precisaria ter pulado o muro alto do jardim, e eu não via motivo para ela fazer isso.” (MURAKAMI, 2018, p. 12).

A imagem da Ninfa consegue condensar o tempo histórico porque ela é uma representação narrativa de várias temporalidades, ela é o objeto fulcral. O fato de o conto ser ambientado numa terça-feira é uma entrada para o rizoma, não há início nem fim numa narrativa rizomática, qualquer passagem se conecta a outro sistema de passagens, mas o importante talvez seja a carga de fantasia engendrada nessa possibilidade rizomática de se dar a ver algo para além do objeto, pois a fantasia substitui aquilo que não pode ser dito por outra coisa análoga, algo que se ofereça como imagem substitutiva, a fantasia cria múltiplos caminhos e sistemas de passagens aleatórias, a Ninfa pode ser uma representação desse caminho.

A questão primordial nesse sentido é pensar qual seria o destino da representação que Haruki Murakami faz do espaço como questão essencial para se pensar o ser do personagem no instante da sedução que inclui a linguagem. De acordo como Georges Didi-Huberman (2010), quando discute sobre o tema do adro _ ou beco, no caso do conto de Haruki Murakami _ a ninfa pode ser interpretado como um acoplamento e uma passagem para a moradia do pensamento:

De que gênero são esses lugares? Que destino dão a nossa representação de espaço? Toda a questão está aqui. Talvez para melhor apreender o desafio, deveríamos convocar a palavra anacrônica do *adro*, que tem em francês a particularidade fonética de envolver uma noção do *lugar* sobre a questão do *ser*. Esta palavra

significava anteriormente um lugar aberto, um portal, uma passagem, um pórtico externo (a etimologia evoca o latim: exfera); é empregada igualmente para designar um terreno livre que se presta ao uso de charneira ou de cemitério; é utilizada também para nomear a disposição interna das várias partes da habitação; finalmente designa a intimidade de um ser, seu foro interior, o abismo mesmo de seu pensamento, [...] moradias do pensamento e estado de nascimento da língua, do pensamento, essa singularidade que o poema, a obra de arte enunciam a cada leitura. (DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 43-44)

Estas imagens são invisíveis, pois somente se tornam visíveis através do efeito que produzem, por isso são restos de imagens, trata-se do invisível que está no visível, é o legível que está no ilegível. O fantasma é o efeito que atravessa, o furo na imagem, é o invisível que atravessa a imagem, não está oculto, porém, não se torna visível mesmo sendo imagético, portanto trata-se de investigar as qualidades de cenas fantasmas. Nesse sentido, toda a narrativa no conto de Murakami é movida pelo encontro do protagonista com o fantasma da Ninfa, que é o visível do invisível, é do invisível que vem todas as ordens, os traços e os atos que o protagonista segue, como por exemplo, procurar pelo gato no beco, fazer compras, passar as camisas, entre outros afazeres cotidianos. Os momentos de gozo proporcionados pelas súbitas aparições da Ninfa residem na ideia de que as palavras emergem como atividade avessa ao desejo:

Passsei três camisas desfrutando o vapor do ferro de passar e o aroma típico do algodão quente e, depois de verificar que não tinha deixado nenhum amassado, as pendurei no cabide. Desliguei o ferro e, ao guardá-lo junto com a tábua no armário embutido, senti que a minha mente tinha clareado um pouco. (MURAKAMI, 2018, p. 9)

É interessante ressaltar que nesse conto, o procedimento do artista parece residir na ideia de fazer com que as imagens configurem cenas em busca de um novo lugar para o ser do protagonista tendo como imagem primordial a constituição de vários devaneios, algo como um entre-lugar do desejo, um entre-lugar existencial, à espera que a musa inspiradora surja e lhe devolva o caminho para a salvação. Ainda segundo Georges Didi-Huberman:

Nada saber disso, desse lugar. Mas como ele tem pressa sobre nós, como o alcançamos, como nos toca? Os artistas sem dúvida não resolvem nenhuma das questões desse tipo. Pelo menos, deslocando os pontos de vista, revirando os espaços, inventando novas relações, novos contatos, sabem encarnar questões mais

essenciais, o que é bem melhor acreditar responder a elas. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 36)

Como seguidor de Sigmund Freud, Georges Didi_Huberman (2013) entende que as questões essenciais são expressas a partir de uma narrativa, geralmente muito simples, porém capazes de desvelar uma riqueza muito grande de cenas obliteradas. Segundo Sigmund Freud (1996), fábula (narrativa) não remete ao real, mas a uma construção imaginária do modo como aquele sujeito ao se constituir nas suas relações, recalca certas possibilidades de relacionamento e transforma isso na ordem fantasiosa (fantasmática). A teoria freudiana percebe que as histórias podem ser muito fantasiosas porque são dotadas de uma cena muito rica.

A sedução fantasiada, que corresponde à segunda tese de Sigmund Freud (1996b), é o terreno onde aparece a primeira ideia da fantasia. A estrutura sintomal da narrativa, por mais estranhas que possa parecer sempre dizem respeito às coisas que produzem efeito no real; já o sintoma não provém apenas da fantasia, ambas se integram e fazem, no evento traumático o objeto de gozo, pois o prazer repete-se para constituir-se. Essa relação fantasiosa, a relação fantasmal, não precisa ter uma relação direta com o real dela, mas a partir dela faz gerar o efeito do real no corpo dela, é o que Sigmund Freud denomina de lugar sintomal (1996, p. 154), é, em outras palavras, a manifestação da Ninfa, que no conto de Haruki Murakami torna ausente aquilo que está escondido ou obscurecido no objeto de desejo:

Fiquei com sede e fui à cozinha para beber água, quando o telefone voltou a tocar. Não é possível, pensei e, por instantes, hesitei em atender, mas acabei optando por voltar à sala. Se fosse aquela mulher de novo, era só dizer que estava passando roupa e desligaria. (MURAKAMI, 2018, p. 9)

Toda ficção, segundo Jacques Lacan (2001), tem uma estrutura de verdade. A fantasia é uma forma de entender, no campo político, social e histórico, como as subjetividades se relacionam com o modo em que se opera a pulsionalidade com o desejo, como as forças se integram.

A fantasia na estrutura neurótica freudiana se relaciona com as formas de imagens em Georges Didi-Huberman (2013), ou seja, o modo como os sujeitos se estruturam normalizados. Também seguindo a teoria freudiana em vários momentos, Jacques Derrida (2005) trata a noção de desejo fantasmático como “traço”, algo como uma cicatriz que permanece.

O traço perverso pode-se esconder no recalque. No plano social é um traço de perversidade que se desloca, se condensa, se metaforiza e fica ocultado em alguma coisa e em algum momento é compelido a se manifestar, Freud chama de retorno do recalcado. No conto de

Murakami, a frieza do narrador em relação ao sumiço do gato é uma espécie de gatilho para algo muito maior, mas que ainda está ausente:

A imagem sobrevivente em “O pássaro de corda e as mulheres de terça-feira”

Em a “*Imagem Sobrevivente*”, Georges Didi-Huberman (2013) trabalha a relação entre as imagens e a estrutura do recalque, reportando também à teoria de Aby Warburg (2015) que traça um paralelo entre o elemento do recalque e a historiografia da arte. Segundo esses dois autores, para se estudar o recalque seria importante analisar os movimentos sociais e a lógica dos movimentos políticos como elementos que retornam do recalque e revelam uma estrutura que havia sido revelada anteriormente. Há outro mecanismo desse traço perverso que vai se constituir na produção da obra de arte, que é a sublimação. A sublimação busca tornar aparente como as coisas sujeitadas podem se transformar em objeto de prazer, objeto reconhecido esteticamente, pois o que se estetiza é aquilo que causa horror, agonia, angústia que é motivo de uma rejeição, ele é sublimado.

Como se forma, a partir do traço, a fantasia? A questão se dá no modo como se constitui a relação do sujeito com o objeto, processo de como o sujeito se singulariza e vai construindo e articulando as relações de prazer e desprazer. Para Freud (1996b), uma parcela desses elementos, desses traços, ganham um conteúdo imagético. O traço não tem conteúdo, é um significante puro. O traço significante se desloca e vira recalque, e, posteriormente, o sintoma se desloca e vira obra de arte. Mas nesse momento, o sujeito faz uma imagem, e essa imagem se desloca da resistência e lugar de subsistência de algo que fica deslocado do seu conteúdo original. Desse modo, a imagem é sempre ato, encenação, dinâmica, é um significante que flutua para além do significante, é algo que diz respeito ao sujeito, porém, permanecendo como estranhamento. A cena fica, permanece, mas o sujeito não consegue ligá-la a nada, fica a imagem, por isso a cena da fantasia, para Freud (1996) “a inquietante estranheza”, ou “estranho familiar”. O elemento que o familiar torna estranho permeia todo o conto de Haruki Murakami, como no trecho abaixo:

[...] O que aconteceu de lá pra cá?

Coloquei os cotovelos sobre a mesa da cozinha e, com as mãos apoiando o queixo, parei para refletir sobre quando e onde minha vida havia tomado outro rumo. Mas eu não tinha respostas. Não conseguia me lembrar. Não fui um ativista político frustrado, não me decepcionei com a vida acadêmica, tampouco perdi a

cabeça por alguma mulher. À minha maneira, sempre levei uma vida completamente normal. Mas certo dia, quando estava para me formar na faculdade, me dei conta, de repente, de que eu já não era mais o mesmo. (MURAKAMI, 2018, p. 13)

O lugar da imagem na estrutura da fantasia começa a se distanciar infinitamente da busca do protagonista por uma vida comum e sem sobressaltos, a imagem faz emergir uma estrutura na cadeia dos significantes que não parece manter nenhuma relação com o material vivido, essa cisão causa o estranhamento familiar dito acima. Para Freud (1996) não se pode descobrir conteúdos e significados a partir do processo de colagem dessas imagens-sintomas. No trecho seguinte o protagonista continua:

Acho que, no início, esse desvio era tão insignificante que eu não conseguia nem percebê-lo. Mas, com o tempo, foi se tornando cada vez maior, até me sentir transportado a um lugar onde minha imagem original se desvirtuava. Em um paralelo com o sistema solar, eu estaria em algum ponto entre Saturno e Urano. Um pouco mais e eu veria Plutão, e então eu poderia pensar o que tem depois dele. No início de fevereiro, pedi demissão do escritório de advocacia onde trabalhei durante muitos anos. [...] (MURAKAMI, 2018, p. 13)

Na estrutura do relato o protagonista parece sugerir que o mecanismo adotado por ele é o de espera, sem conseguir, no entanto, evitar que seus demônios pessoais, ou fantasmas, de aflorar com a intensidade que cabe à estranheza. O estranhamento pode ser o gatilho, talvez até mesmo o único caminho para se chegar à verdade daquilo que se perdeu em algum momento no passado, o protagonista parece inclusive ter uma vaga consciência do fato, pois não ignora o emaranhado de acontecimentos incomuns naquela terça-feira repleta de acontecimentos fortuitos. No entanto, o sentido desses acontecimentos, ou seja, o lugar que cabe a cada uma dessas imagens forma a cena fantasmática do deserto íntimo do protagonista.

Dito de outro modo, na cadeia dos significantes, as cenas que perturbam o protagonista são justamente as imagens descolada da cadeia de significantes, desalojadas e sem que seja possível agrupá-las. A colagem é o princípio utilizado nesse projeto pessoal do narrador, que busca a significação não através de conteúdos e significados, mas através da descoberta de uma produção de uma cadeia de sentidos na articulação dos significantes. O que significa dizer que esse homem, desempregado, casado e imerso numa vida absolutamente cotidiano não esteja em busca de conteúdos, de um sentido pra vida, mas antes, de estruturas de fantasias.

Considerações finais

Ao longo da narrativa, o protagonista passa a discutir o esforço do ato de narrar um procedimento linguístico que diz respeito ao indizível, que deveria permanecer obliterado pelo lugar que as imagens deslocadas do cotidiano ocupam na história dele e que esse narrador vai tentar fazer uma interpretação, e quando as interpreta, se autoengana, porque a necessidade de entender como encontrar a imagem na cadeia de significação do que é dito esbarra naquilo que Gilles Deleuze chama de “Tempestade no interior de um abismo aberto no sujeito, [...] de maneira a formar acordos/acordes essencialmente dissonantes.” (DELEUZE, 2011, p. 49). Quando o protagonista contempla a imagem que faz de si mesmo ele já não é mais o que vê, mas o próprio olhar daquilo que vê, que é a posição para além do voyeurismo, seu prazer não é apenas a função escópica do olhar, pode-se dizer que ele já é o olhar, o protagonista transita para a esfera do objeto, reino puro da fantasia, e nesse instante ele vira um olhar, um ponto cego: “Ponto cego, pensei. Acho que ela tem mesmo razão. Em algum lugar do meu cérebro, do meu corpo, do meu ser deve existir um recôndito perdido e profundo, eu faz com que minha vida seja delicadamente ensandecida” (MURAKAMI, 2018, p. 16).

Tanto Georges Didi-Huberman quanto Giorgio Agamben trazem de volta os filmes muito políticos do Pier-Paolo Pasolini para pensar o lugar desse olhar, desse gozo absoluto que se instala sadicamente e que ultrapassa a culpa neurótica, pois quando a perversão vence, não há culpa, pois ela se transforma no objeto, o olhar que contempla as coisas é como se fosse uma instância divina. O sintoma, para Georges Didi-Huberman (2014) é o momento em que o sujeito, revelado pela sua estrutura da fantasia, faz algum tipo de gozo material, silenciosamente: processo do ato, lugar do fantasma, outro de mim do qual eu sou o fantasma. (2013). Toda fantasia é mecanismo alucinatório, é produção do irreal.

Giorgio Agamben, em várias de suas obras, busca revelar o trajeto histórico do termo fantasma porque esse termo pode assumir um caráter e uma positividade de elucidação. Ele fala da potência divinatória e do lugar da estrutura da ficção com a estrutura da verdade em sociedades arcaicas. Ele mostra como as imagens e o campo onírico, o status que o onírico ocupou em outras civilizações e deixou de ocupar no mundo moderno se tornou o espaço fantasmático do homem contemporâneo. Para o filósofo italiano, isso ocorre porque o fantasma se opõe à teoria da prova, porque tudo que é fantasmático existe apenas pela égide do improvável, que é exatamente a estrutura de acontecimentos no conto de Haruki Murakami.

Na passagem de uma terça-feira qualquer, a ligação do sujeito da experiência com o sujeito, do desejo, ou seja, aquilo que havia sido separado no pensamento moderno, pela ideia da experiência, se afasta do próprio desejo e da experiência, o desejo fazia parte da estrutura

das imagens residuais já enumeradas acima, todas dotadas de certo caráter alucinatório. Imagens que não parecem confiáveis, inautênticas desde o início, o próprio protagonista parece ter sempre consciência de que o regime das imagens não é autêntico, ele as barra porque a passagem do sensível ao inteligível, a imaginação mão torna cognoscível o mundo: “[...] Fui ao banheiro jogar a toalha no cesto de roupa suja, depois fui para a cozinha e peguei uma cerveja na geladeira. Fora um dia absurdo. Um dia absurdo de um mês absurdo de um ano absurdo” (MURAKAMI, 2018, p. 34).

Nesse conto o objeto referente é vazio, ou seja, se constrói uma série enorme de referências sobre aquilo que não existe, o objeto primeiro nunca existiu, é esse vazio inicial que se tenta apagar desesperadamente, criando, assim, um princípio de acumulação de fatos desconexos ou absurdos, a cadeia de significação que é gerada a partir desses referentes é sempre um lugar vazio, como as ligações da jovem misteriosa, a ligação da esposa, o passeio pelo beco, a conversa inusitada com uma jovem tomando sol, são todos entre-lugares.

A imagem fantasmática tem uma função fulcral no conto de Haruki Murakami porque ela expõe o narrador ao perigo. Ao mesmo tempo que esses fantasmas podem representar uma solução para a estrutura do desejo, eles também o posicionam diante de um perigo que é como uma zona do gozo. Georges Didi-Huberman (2014) coloca em questão o que, de fato, se pode ver com essa imagem. Uma das respostas possíveis seriam os vestígios de estados já desaparecidos. O que o fantasma traz é um elemento vestigial, residual, um resto de algo que já está desaparecido.

No caso do protagonista não é um estado psíquico, mas antes, um conjunto de imagens que se sedimentam esses elementos de uma forma fragmentária. São cenas de fragmentos, não é uma narração completa, mas uma estrutura. Talvez seja possível afirmar que se trata de uma história de sobrevivências. A resposta é que essas imagens revelam a impotência. Ela é a revelação da falha do sujeito, não é revelação da potência da imagem, mas a revelação da impotência de coisas que viveram plenamente em sua época, e elas só sobrevivem como resíduos, são as coisas que não se pode compreender, aquilo que não se viveu direito, o não elaborado, aquilo que se desloca no tempo como uma fissura: um quantum de energia fantasmal recolhida, esperando o momento de vir à tona. Essas imagens haviam sido destinadas ao desaparecimento, mas retornaram de algum modo a partir de uma certa coerência imagética. Os fantasmas, nessa narrativa, não são se apresentam como imagens potentes de um dia qualquer, são as imagens que desapareceram em sua própria época, que não tiveram força quase nenhuma e que emergem inesperadamente, assombrando o protagonista que não estava à espera de que algo desconcertante pudesse lhe acontecer.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. **A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- BALZAC, Honoré de. **A obra-prima desconhecida**. Trad. Márcio Castelli. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogerio Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 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. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na civilização e outros trabalhos**. Trad. de Jayme Salomão. V. XXI. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e outros trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. V. XIX. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

LACAN, Jacques. **Seminário 27. O outro falta**. Trad. Carlos Alberto Behrings. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para gente grande**. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em 10 de fevereiro de 2019.

Aprovado em 2 março de 2019.

O INTERTEXTO EM “SONO”: “ANNA KARENINA” E A LEITURA COMO LEMBRETE DE UMA VIDA NÃO VIVIDA

INTERLUDE IN “SLEEPING”: ANNA KARENINA AND READING AS A REMINDER OF AN UNLIVED LIFE

Adriana Falqueto Lemos¹

Rossanna dos Santos Santana Rubim²

RESUMO

Apresenta um estudo da obra *Sono*, de Haruki Murakami, em contraponto com *Anna Karenina*, de Liev Tolstói, com o objetivo de identificar como essas obras se relacionam a partir de claros indícios de intertextualidade e de identificação psicológica entre as protagonistas de cada narrativa. A análise do intertexto em *Sono* se dá a partir da observação de marcas materiais na obra, que remetem ao romance russo, e, posteriormente, por meio do cotejo entre os pontos de interseção nas narrativas, referentes aos dramas vividos e às escolhas feitas pelas personagens, com o intuito de compreender os anseios da mulher insone retratada por Murakami. Culmina com o entendimento

ABSTRACT

It presents a study of “Sleeping”, by Haruki Murakami, in counterpoint with Anna Karenina, by Leo Tolstoy, in order to identify how these works relate based on clear evidence of intertextuality and psychological identification between the protagonists of each narrative. The analysis of the intertext in Sleeping is done from the observation of material marks in the work, which refer to the Russian novel, and, later, through the comparison between the points of intersection in the narratives, referring to the lived dramas and the choices made by the characters, in order to understand the aspirations of the sleepless woman portrayed by Murakami. It culminates with the understanding that the tale is strongly tied to the narrative of Anna Karenina,

¹ Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES (2018). Professora do Instituto Federal do Espírito Santo. E-mail: adriana.lemos@ifes.edu.br

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: rossanna@ifes.edu.br

de que o conto está fortemente atrelado à narrativa de *Anna Karenina*, e que sua correta interpretação está condicionada ao conhecimento do clássico literário. Também discorre sobre as protagonistas como leitoras e sobre como elas lançam mão da leitura como um importante exercício de alteridade.

Palavras-chave: Intertexto; Alteridade; Mulheres na literatura.

and that its correct interpretation is conditioned to the knowledge of the literary russian classic. It also discusses the protagonists as readers, and how they use reading as an important exercise of otherness.

Keywords: *Interlude; Otherness; Women on Literature.*

Introdução

Publicado no Brasil pela Alfaguara, desde 2008, Haruki Murakami vem se consolidando como um dos escritores mais lido no Brasil. Ele é considerado um dos grandes expoentes da literatura japonesa, com obras traduzidas para mais de quarenta idiomas e com premiações como o Yomiuri, o Franz Kafka Prize e o aclamado Hans Christian Andersen Literature Award, em 2016.

O título *Sono* foi publicado, em 2015, e vem sendo matéria de estudos e publicações, como o trabalho de conclusão de curso de Louise Shizue Kanefuku (2015), intitulado *A água, o sonho e a insônia: possibilidades poéticas no desenho*, e os artigos *Lendo o silêncio: o incolor Tsukuru Tazaki e Sono de Haruki Murakami*, escrito por Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa e Patrícia Trindade Nakagome (2017), e *A biopolítica do corpo que dorme*, de André Brayner de Farias (2017).

Apesar da publicação ser recente e de sua extensão ser limitada (já que se trata de um conto), a obra tem demonstrado fôlego e suscitado leituras atentas. Além disso, o trabalho gráfico seduz de pronto o leitor. A encadernação, a qualidade das ilustrações e o trabalho minucioso de diagramação, que se encerram sob uma capa dura finalizada com guardas, com projeto de arte ousado, são capazes de incitar a curiosidade de leitores de variadas faixas etárias. São apenas cem páginas entremeadas com ilustrações impactantes, o que certamente pode servir de estímulo à leitura daquele jovem estudante que se mantém decidido na resolução “não gosto de ler”.

A leitura é fluida, é possível lê-lo de uma só vez. Mas, sendo assim, seriam perdidos aqueles momentos de pausa necessários para se refletir sobre o que o escritor quis deixar a ver ou o que o narrador está realmente querendo dizer. Isso porque, escrito em primeira pessoa, o conto trata da história de uma mulher de trinta anos, cujo nome não é mencionado, que não dorme há dezessete dias. Ela tem uma vida confortável e estável, casamento tranquilo, um filho e uma rotina amena. A partir da experiência insone aliada à leitura de Anna Karenina, do escritor russo Liev Tolstói, a mulher passa a viver uma vida descolada da cotidianidade de seu âmbito familiar. Ela trafega como que flutuando entre os afazeres diários, atravessando, incólume, noites e noites consigo própria, no silêncio da madrugada.

O desabrigo que se sente durante a leitura se escancara ao final dela, e é como se algo houvesse se perdido, como se parte do texto tivesse sido retirado do volume e algo ficasse para trás. De acordo com Sousa e Nakagome (2017, p. 90), a experiência do cotidiano da personagem é a própria existência da personagem, repleta de repetições que chegam a perder o sentido em si mesmas. Para as autoras, “a impossibilidade de dormir modifica a rotina, a relação com o tempo, o olhar para si e para o outro. Isso porque, cercada de silêncio, a personagem deve se encontrar consigo mesma, a única desperta enquanto todos repousam” (SOUSA; NAKAGOME, 2017, p. 91).

É a partir da insônia que a protagonista parece rebelar-se contra o status quo das amenidades cotidianas repletas de repetições sem sentido.

As poucas breves cochiladas eram acompanhadas de uma nítida impressão de que minha consciência, sempre vigilante, observava-me atentamente do quarto ao lado, separada por uma fina parede. O meu corpo pairava relutante na penumbra, sentindo na pele sua respiração e seu olhar. Da mesma forma que o meu corpo desejava dormir, minha consciência queria igualmente me manter alerta. (MURAKAMI, 2015, pp. 6-7)

A protagonista percebe, nesses episódios de insônia, oportunidade para se descolar da sua realidade presente e mergulhar num mundo particular, envernizado pelo que ela acredita que seja sua libertação, seu encontro consigo mesma. E vai, aos poucos, notando-se e percebendo-se em frente ao espelho: “Não havia me enganado. Eu realmente estava bonita” (MURAKAMI, 2015, p. 77).

Mesmo privada de sono, a personagem não parece sofrer fisicamente: o tempo que tem para si mesma parece permitir que ela se redescubra. A protagonista de Sono aproveitava-se das horas particulares e insones para permitir-se certos prazeres, tais como a leitura do grosso volume de Anna Karenina, ora acompanhada por uma dose de conhaque, ora por um

chocolate. Essa mulher “[...] sente pouco a pouco seu corpo ser invadido por uma vitalidade inteiramente nova, que vai atingir obviamente sua mente e sua consciência” (FARIAS, 2017, p. 118).

A leitura de “*Sono*” termina num beco sem saída. Desafiando avisos da polícia, a protagonista de Murakami estaciona o carro num porto, um lugar ermo e que já foi palco de assaltos e tentativas de estupro. Alheia a tudo que faz parte do mundo dos “dormentes”, ela ignora os alertas e estaciona o carro sob a luz de um poste, solitária, na escuridão da madrugada. Quando criminosos se aproximam, pouco falta para que a leitura do conto se finde. As páginas se vão, o conto se encerra e o leitor se depara com um *cliffhanger*: o que aconteceu com essa esposa e mãe de trinta anos?

A impressão é de que algo na leitura se perdeu, pois não há indícios que apontem para uma resolução concreta que parta do texto em si. Com isso em mente, buscamos a leitura do romance de Tolstoy, já que “[...] as fortes referências com *Anna Karenina* (1878) na história de Murakami forçam o leitor atento a ver a óbvia conexão com o texto russo”³ (WILLIAMS, 2015, p. 30, **tradução nossa**).

Para Koch e Elias, “a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito prévio a todo dizer” (KOCH & ELIAS, 2007, p. 86). Assim, poderíamos dizer que, ao explicitar de forma tão contundente a conexão de seu texto com o de Tolstói, Murakami nos convida a ler *Anna Karenina*, quase que como uma chave de leitura para *Sono*. Isso ocorre, principalmente, porque

O autor, ao produzir seu texto recorrendo implicitamente a outro(s) texto(s), espera que o leitor não só identifique o texto-origem como também - e principalmente – perceba o efeito de sentido provocado pelo deslocamento ou transformações de “velhos” textos e o propósito comunicacional dos novos textos constituídos. (KOCH; ELIAS, 2007, p. 95, destaque do autor)

É a partir dessa conexão explícita que propomos uma discussão desse conto de Murakami, compreendendo que a crítica intertextualizada da obra produzirá uma leitura que pode preencher as lacunas propositalmente deixadas pelo autor. A leitura intertextual com *Anna Karenina*, proposta por Murakami, pode provocar reflexões que fogem ao texto base, *Sono*, e que só poderiam se concretizar comparativa e dialogicamente. Com isso em mente, na próxima seção, discutimos brevemente a respeito do conceito de intertextualidade e seus

³ “The strong references to *Anna Karenina* (1878) in Murakami’s story forces the discerning reader to see obvious connection with the Russian text”.

estudos, a fim de que construir subsídios para as análises que serão empreendidas na terceira seção deste texto.

A materialidade como texto

Importa-nos pensar sobre os aspectos materiais de “*Sono*”, e não apenas na narrativa, pois coadunamos com o postulado por Chartier no que diz respeito à indivisibilidade entre o texto e a forma na qual ele se apresenta, quando este diz que

[...] As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos ordinários, de linguagens, de práticas rituais ou cotidianas [...]. Referem-se, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, amarradas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. [...]. (CHARTIER, 2010, p. 40)

A configuração material da apresentação de “*Sono*”, no formato da publicação da Alfabeta, possibilita que um tipo de narrativa curta – uma característica do conto –, habitualmente publicada em coletâneas, chegue às mãos do leitor como exemplar bibliográfico de porte médio, com tratamento editorial diferenciado. Nesse esteio, algumas características materiais chamam a atenção:

- o exemplar é impresso em papel couche fosco, com 150 g/m² de gramatura, diferenciando-se das impressões mais corriqueiras e contribuindo para apresentação mais “encorpada” do livro, considerando a maior espessura das folhas;
- o miolo é coberto por uma capa dura azul marinho, apresentando guardas como acabamento, as quais também são ilustradas. Para a ilustração e fontes da capa são utilizadas a cor branco e a prateada;
- a diagramação textual deixa margens largas, tanto superiores quanto laterais, com espaçamento entre linhas aparentemente de 1,5 pontos, sendo que as fontes são impressas não em preto, mas em azul marinho;
- das 115 páginas que compõem o livro, 20 trazem ilustrações feitas por Kat Menschik, ilustradora alemã, e que evocam o sentido de alteridade desejado pelo autor (MURAKAMI, 2015, p. 214). Tais ilustrações guardam o mesmo esquema de cores do restante do livro: azul, branco e prateado.

Essa apresentação, que denota projeto de arte cuidadoso, convida e impulsiona o leitor a conhecer a narrativa e faz com que o conto, por si só, tenha *status* de obra literária, em

decorrência da apresentação material que o individualiza e lhe confere uma presença que um folheto de poucas páginas não teria. Esses detalhes configuram-se como inerentes aos protocolos de leitura editoriais dos quais fala Chartier (1996), que nada mais são do que os procedimentos inerentes ao processo de produção dos livros e que colaboram com a forma que os leitores receberão os textos. Em certa medida, consideramos que trabalho editorial ora posto em evidência, desperta a atenção de leitores atentos a detalhes e que, na nossa concepção, estarão mais propensos e sensíveis aos indícios do intertexto em *Sono*. Vestígios esses que levam o leitor, ao fim da leitura do texto de Murakami, a sentir falta de algo, como se o fio narrativo simplesmente se esgarçasse e se partisse, sem aviso prévio; como se fosse preciso, de alguma forma, algum complemento.

As imagens que ilustram o texto nem sempre correspondem exatamente ao próprio *Sono* – e tampouco se bastam apenas em diálogo com essa obra de Murakami. Dessas, três trazem importantes implicações de *Anna Karenina* para o leitor, sendo que duas dizem da materialidade da obra em intertexto e a terceira diz de componente dessa narrativa.

A primeira ilustração nos mostra um volume do romance *Anna Karenina*, nas mãos da leitora protagonista de *Sono*. Ele parece estar sendo removido de um corpo d'água flutuante, como se, até aquele momento, ele estivesse submerso e longe do alcance e dos olhos da personagem. Isso pode ser inferido pelo fato de que a ilustração ocorre logo após a personagem anunciar, no texto, que retirou o livro da estante com a clara intenção de reler especificamente aquela obra:

[...] Escolhi *Anna Karenina*. Minha intenção era ler um **romance longo** de um escritor russo. Fazia muito tempo que eu tinha lido aquele livro. Se não me engano, estava no ensino médio. Não me lembro exatamente do enredo. Os únicos trechos dos quais me lembro são o início e o fim, quando a protagonista se suicida na linha de trem [...]. E, logo no começo, havia uma cena que sugeria o posterior suicídio da protagonista, a heroína do romance. Ou será que isso era de um outro livro? (MURAKAMI, 2015, p. 44, grifo nosso)

Na segunda ilustração que traz o livro *Anna Karenina*, inserida na página 79, vemos a personagem de *Sono* concentrada na leitura de grosso volume, enquanto o que pensamos ser a figura do “espírito” que a visitou, em sua primeira noite insone, se avizinha, como uma memória pulsante, que não se deixa esquecer. A imagem vai ao encontro da necessidade de imersão pela leitura, mencionada em trecho anterior, pela protagonista: “[...] O que eu quero é apenas ficar sozinha e ler tranquilamente um livro” (MURAKAMI, 2015, p. 78). É possível, além disso, que a menção reiterada do tamanho do volume de *Anna Karenina* seja indicativa

da propensão que esse tipo de leitura, pela sua materialidade, tem de transportar o leitor para um universo particular, ao mesmo tempo em que o apreende num casulo de papel. Podemos relacionar, aqui, a fala da protagonista de *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector, que declara que estava apaixonada por aquele que “era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (LISPECTOR, 1991, p. 16).

Essa ligação física com a materialidade de livros extensos se justifica pela imersão e o engajamento⁴ do leitor, já que esse reconhece repetidamente padrões de esquemas narrativos encadeados que produzem efeitos de familiaridade. Livros difíceis também podem parecer desafiadores e, portanto, engajadores (DOUGLAS; HARGADON, 2000). Outro efeito físico é o prazer de ler, que em *Somo* se funde a apreciação do chocolate; neste sentido, a leitura é prazerosa como declara Barthes: “na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, mescladas, enroladas: o fascínio, a vacância, a dor, a volúpia [...]” (BARTHES, 1984, p. 35).

Essas duas ilustrações, que apresentam livros de grande porte, e a menção feita pela mulher, cujo nome não se informa, da necessidade de se ler um livro longo, evocam a importância da presença material do livro, que incomoda e que, ao fim, insinua-se num processo de mediação de leitura, o qual, em tempos de proliferação de leituras eletrônicas, ocorre de maneira bem mais eficiente com os materiais impressos. Tal premissa encontra sentido nos achados de Naomi S. Baron (2015), que ao estudar práticas de leitura de jovens universitários em diferentes países, identifica, dentre outras coisas, como os aspectos físicos do livro impresso são determinantes. A autora afirma que

A tangibilidade de um livro [impresso] também permite usá-lo de maneiras específicas. Você pode colocar três dedos em partes diferentes do volume e avançar e voltar facilmente o texto. Você pode encontrar o caminho de volta para uma passagem, lembrando que ela está cerca de um quarto do caminho, na parte superior esquerda, pouco antes do final do capítulo. Você pode deixá-lo sobre sua mesa de cabeceira, onde ver a capa pode motivá-lo a ficar acordado até tarde para descobrir como a história termina⁵. (BARON, 2015, p. 131, tradução nossa)

A última figura trata-se de uma representação de cena que evoca o desfecho do romance *Anna Karenina*, quando a personagem comete suicídio, jogando-se nos trilhos de um trem.

⁴ Não adentramos essa seara, neste artigo, pois o curto espaço disposto para o tratamento do tema intertextualidade não nos permite outras considerações igualmente importantes. Para maiores considerações acerca do tema de engajamento em leitura, recomendamos o artigo de Douglas e Hargadon (2000).

⁵ “A book’s tangibility also lets you use it in particular ways. You can stick three fingers into different parts of the volume to easily shuttle back and forth in the text. You can find your way back to a passage by remembering it’s about a quarter way through, on the upper left-hand side, just before the end of a chapter. You can leave it on your bedside table, where seeing the cover might entice you into staying up late to discover how the story ends”.

A ilustradora produz uma imagem composta de dois planos. Ao fundo, vemos um rosto feminino, com uma expressão de pavor, e, em primeiro plano, detalhes de uma locomotiva que se move na direção do rosto. A imagem está disposta logo depois da primeira ilustração que mencionamos, acentuando a única lembrança da personagem de Sono a respeito do enredo do romance russo, antes de relê-lo.

Para além das questões de materialidade inerentes à forma do livro e às ilustrações nele inseridas, destacamos também os protocolos de leitura depositados pelo autor (CHARTIER, 1996), a fim de produzir determinada leitura, ou seja, “senhas” inseridas por Murakami para solidificar a ligação entre o seu conto e *Anna Karenina*. Nesse caso, observamos que, não bastasse ter dito que a protagonista lia o romance russo, o título dele é mencionado 14 vezes no decorrer da narrativa. Entendemos essa repetição como um demarcador da presença do romance e da importância a ele reservada no teor da narrativa, devendo ser levado em consideração para correta compreensão dos desdobramentos das ações da personagem que nos conta dos seus dias e noites insones.

Tendo destacado as questões materiais que permeiam as possibilidades de construção de sentido, quando do ato da leitura, na seção seguinte nos atemos à identificação de relações intertextuais a partir de leitura de *Sono*, em cotejo com *Anna Karenina*.

Narrativas entrelaçadas

Expoente do Realismo literário, *Anna Karenina*⁶ foi publicado em sua totalidade, pela primeira vez, em 1878. Antes, foi publicado em partes, de 1873 a 1877, em periódico russo intitulado Mensageiro Russo, cujo editor recusou-se a publicar os capítulos finais do romance, devido a discordâncias de cunho nacionalista, como informa Figueiredo (2017). Essa narrativa apresenta-nos nuances da sociedade aristocrata da Rússia czarista a partir da descrição dos caminhos percorridos por dois protagonistas que se encontram apenas uma vez no decorrer de toda longa narrativa: Anna Karenina e Konstantin Levin. Tolstói constrói a trama de forma paralela, alternando o foco entre o universo de cada um dos dois personagens, com notada atenção à hipocrisia das relações familiares.

Embora o romance leve o nome da protagonista feminina, ela surge em importância apenas no capítulo XVIII, da primeira parte. Antes, o nome dela aparece de maneira inciden-

⁶ A edição mais recente em Língua Portuguesa é uma tradução revisada do original russo, inicialmente publicada pela Cosac Naify, em 2010, e pela Companhia das Letras, em 2017, com mesmíssimo projeto editorial (em decorrência do encerramento das atividades daquela editora), a qual tivemos acesso para leitura, tem como título traduzido: Anna Karenina.

tal nas conversas entre familiares, sem que o foco seja a personagem em si. Curiosamente, a aparição de Anna, descrita pelo olhar de Vrónski, que viria a ser o seu amante, é um dos raros momentos românticos da narrativa, como verificamos no excerto a seguir, o que inferimos ser um recurso utilizado por Tolstói para justificar o desenrolar do relacionamento entre eles:

[...] Nesse breve olhar, Vrónski teve tempo de perceber uma vivacidade contida, que ardia em seu rosto e esvoaçava entre os olhos brilhantes, e o sorriso quase imperceptível, que arqueava os lábios rosados. Parecia que o excesso de alguma coisa inundava seu ser e, a despeito da vontade dela, se expressava, ora no brilho do olhar, ora no sorriso. Intencionalmente, a mulher apagou a luz dos olhos, mas essa mesma luz cintilou, à sua revelia, no sorriso quase imperceptível. (TOLSTÓI, 2017, p. 72)

Na medida da abordagem paralela da narrativa, assim que ocorre o suicídio de Anna, o romance não se finda, pelo contrário, a oitava e última parte do romance se desenrola, sendo ela concluída com foco em Konstantin Levin. Seja pela escolha do título ou pelo drama vivido pela personagem Anna, é sobre ela que residem os interesses de leitores no decorrer dos anos que seguiram a primeira publicação de tal clássico. Interessa, assim, ao leitor: a vida, o drama, as dúvidas, as insatisfações, a infidelidade e o fim de Anna Karenina. E é, principalmente, no prisma de dúvidas e insatisfações que percebemos possíveis cotejos com a personagem de *Sono* e consequente delineamento de indícios de intertexto com a narrativa russa.

Mulheres insatisfeitas e o despertar de desejos

Eu caminhava, me alimentava e conversava em permanente estado de sonolência. Mas o estranho é que as pessoas ao meu redor não pareciam notar meu estado crítico. Em um mês emagreci seis quilos. E, apesar disso, ninguém - da família ou entre os amigos - notou a diferença. Ninguém percebeu que eu estava vivendo em estado de sonolência. (MURAKAMI, 2015, p. 8)

A mulher insone abre-se para o leitor, dizendo de insatisfações e dúvidas do seu viver, mas não de maneira flagrante. É no descrever do seu dia a dia e das coisas que dão (ou não) significado à sua existência, que ela se apresenta insatisfeita e adormecida, desprovida de sentimentos positivos, “[...] como um corpo afogado” (MURAKAMI, 2015, p. 8). Sua rotina parece mecânica, nem ao menos memoriza a face do homem com quem vive, há anos; seus

interesses são os do marido e do filho; não há evidências de prazer e de autorrealização. Parece ela resignada, nada resolvida em relação aos seus quereres, possivelmente dormentes.

A solidão da personagem também é demarcada pela sua fala, principalmente quando ela aponta para o fato de que ninguém a nota, mesmo estando em evidente estado de sofrimento, e quando ela afirma que “eles não sabem de nada” (MURAKAMI, 2015, p. 13) a respeito das dezessete noites sem sono.

Os sentimentos que percebemos na mulher insone estão latentes também em Anna Karenina, que parece despertar de um estado de sonolência a partir do momento que se encontra com Vrónski, passando a externar e perceber detalhes de sua vida cotidiana que dão conta da incompletude de seu viver, como a insatisfação consigo mesma experimentada ao encontrar o marido. “[...] Tratava-se de um sentimento antigo, conhecido, semelhante à condição de hipocrisia que Anna experimentava nas relações com o marido; mas, se antes ela não se dera conta desse sentimento, agora o percebia de forma clara e dolorosa” (TOLSTÓI, 2017, p. 113).

No discurso de Anna Karenina também está evidente seu enfado e descrença nas relações sociais corriqueiras da aristocracia, chegando ela a afirmar, frente à empolgação de uma jovem, que para ela já não existiam bailes onde se sentisse alegre: “Para mim há bailes menos árduos e enfadonhos...” (TOLSTÓI, 2017, p. 83).

Nas relações das duas personagens ora em evidência, Anna e a mulher insone, notamos que estão presentes: o sentimento de enfado, a insatisfação, o relacionamento destituído de cumplicidade real com um marido que parece ser distante e absorto em seus próprios interesses. Contudo, ambas personagens experimentam, em determinado ponto, um despertar para desejos próprios.

Enquanto Anna Karenina percebe-se envolvida com outro homem, pelo qual realmente se interessa, a ponto de abdicar da convivência com o filho; a mulher insone descobre-se absorta com horas de prazer próprio, realizando pequenas atividades que a satisfazem: relendo vorazmente o romance de Tolstói, que fala de alguém insatisfeita também como ela; sorvendo, desacompanhada, um conhaque esquecido no armário; comendo chocolates, em atendimento a um desejo incontrolável despertado a partir da identificação de resquícios do doce no exemplar do livro que havia lido quando ainda estava no ensino médio. A intensidade de tal desejo é retratada no seguinte trecho: “Todas as células do meu corpo **desejavam ardentemente** comer esse doce, a ponto de eu sentir a respiração curta e os músculos retesados” (MURAKAMI, 2015, p. 57, grifo nosso). A partir da manifestação desse desejo, poderíamos inferir que há uma relação metafórica da necessidade de satisfação sexual por parte da mulher insone, satisfação essa que talvez Anna Karenina tivesse alcançado ao se relacionar

com o seu amante, Wrónski. A apreciação do chocolate, funde-se ao prazer da leitura, sendo ela prazerosa, indo ao encontro do proposto por Barthes, que afirma: “na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, mescladas, enroladas: o fascínio, a vacância, a dor, a volúpia [...]” (BARTHES, 1984, p. 35).

Ao mesmo tempo, temos a inserção da água como meio pelo qual os corpos perdem seu peso. O trabalho de Kanefuku (2015, p. 11) nos fala sobre a suspensão do corpo no sono, mas “está firmado no imaginário popular que o sono é para os justos, logo, perder o sono traduz a falta de tranquilidade, a dívida, a ansiedade”. As reflexões da artista parecem coadunar com a forma como Murakami aborda o sono em seu texto, já que Kanefuku entende que

[...] o sono não deixa de ser um momento em que o peso da existência se encontra em suspensão. Na obra *O mundo como vontade e representação* Schopenhauer desenvolve a tese de que a existência é extremamente dolorosa e nós estamos condenados a essa dor e ao fardo de sermos nós mesmos até o fim das nossas vidas. (KANEFUKU, 2015, p. 20)

Kanefuku (2015) relaciona a água a uma melancolia cotidiana, que corrói o ser insone. A água materializa a suspensão corpórea do sono, libertando a mente para flutuar, deixando a materialidade do físico distante, impalpável.

Se a protagonista de “*Sono*” fica confortável com sua falta de sono, enxergando nisso a possibilidade de uma vida mais livre, a vida de Anna se torna cada vez mais difícil à medida em que o romance avança, recorrendo ela à morfina para que possa dormir, incapaz de lidar com os conflitos inerentes ao término de seu casamento e ao início de vida com o amante.

[...] Não há um dia, uma hora em que eu não pense e não me censure pelo que penso... porque tais pensamentos podem enlouquecer. Enlouquecer - repetiu - repetiu. - Quando penso nisso, não consigo dormir sem morfina. Mas está bem. Vamos conversar com calma. Dizem-me: o divórcio. Em primeiro lugar, ele não me concederá o divórcio [...]. (TOLSTÓI, 2017, p. 642)

O sono, em ambos os textos, apresenta-se como uma impossibilidade para essas duas mulheres, visto que parece não haver paz para nenhuma delas.

Assim, assumimos que o intertexto de *Anna Karenina* em *Sono*, no que se refere à insatisfação da vida de casada e do despertar de seus desejos, se dá no campo da identificação das minúcias sobre o modo de ver a vida das personagens. Mas a percepção desses detalhes somente é possível a partir do momento em que verificamos os protocolos autorais pensados

por Murakami, como pistas para a associação da sua narrativa com a de Tolstói, seja na presença marcante da imagem do livro impresso, na constante repetição do título do romance, ou mesmo na escolha pela repetição de outras palavras (tal como “dormir”) no decorrer de pequenos trechos, artifício este que também era comumente utilizado pelo autor russo como um “[...] esforço geral de alcançar um tipo especial de coesão: uma coesão que não esteja subordinada, necessariamente, a uma simetria ou a uma trama” (FIGUEIREDO, 2017, pp. 10-11).

A morte circundante e o arrependimento tardio

[...] Nesse exato momento, tive a impressão de ter visto alguma coisa no pé da cama. Parecia uma sombra negra e indistinta. Contive a respiração. Por instantes, meu coração, meus pulmões, enfim, todos os órgãos do meu corpo pareciam congelados. Forcei os olhos para tentar enxergar aquela sombra. [...] 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 em pé, parado, na beira da cama. Fitava-me em silêncio com um olhar penetrante. Seus olhos eram grandes e com os vasos sanguíneos vermelhos e dilatados. Seu rosto, porém, era desprovido de expressão. Ele não se dignava a falar comigo. Era vazio como um buraco. (MURAKAMI, 2017, pp. 33-34)

O conto de Murakami traz à tona um imaginário sobrenatural, no formato de um espírito que aparece à mulher insone, no decorrer da primeira das dezessete noites não dormidas dela. Um velho magro, com as faces encovadas e vestido de preto, poderia facilmente ser relacionado à morte, que circunda a narrativa de Sono, e é indiretamente prenunciada quando do desfecho dela.

O velho silencioso traz consigo um antigo regador de cerâmica e despeja sobre a mulher assustada, em estado de semiconsciência e tomada pelo medo, a água nele contida, deixando-o encharcada e temerosa de que seus membros pudessem apodrecer. No ápice do terror daquele momento, depois de um grito dilacerante, a personagem chega a dizer: “[...] Alguma coisa dentro de mim havia morrido. Como a onda que se segue à explosão, esse grito silencioso queimou muitas coisas relacionadas à minha existência, arrancando-as abruptamente pela raiz” (MURAKAMI, 2017, p. 37).

Nesse ponto, identificamos clara relação intertextual com Anna Karenina, cuja heroína também tem uma experiência com uma visão, no privado do seu quarto de dormir, de uma

figura assustadora. Isso ocorre em momento entre o sono e um despertar semiconsciente, como podemos ver no excerto a seguir:

[...] Tive um sonho já faz muito tempo. Vi que eu corria para dentro do meu quarto de dormir, que eu precisava pegar alguma coisa lá, descobrir alguma coisa; você sabe como são os sonhos – disse, arregalando os olhos com pavor. - E no quarto, num canto, havia uma coisa. [...] – E essa coisa virou-se e eu vi que era um mujique, com a barba desgrenhada, pequeno e horrendo. Eu quis correr, mas ele curvou-se sobre um saco e, com as mãos, remexeu algo lá dentro... [...] E eu, de medo, quis acordar, acordei... mas acordei só no sonho. E passei a me perguntar o que aquilo significava. E Korniei me disse: “No parto, no parto a senhora vai morrer, mãezinha...[...]. (TOLSTÓI, 2017, p. 368)

Anna narra um encontro com um homem, ao qual chama de “coisa”, com aparência horrenda, identificando-o como um mujique, trabalhadores do campo do período histórico russo retratado no romance de Tolstói. Ela também não consegue se mover, diz que quis correr, mas parece paralisada ao ver o homem remexer algo dentro do saco que carrega.

No sonho de Anna a morte é claramente anunciada, sem subterfúgios, e ela se apodera do sentimento desse final anunciado: “– Você perguntou quando? Em breve. E eu não sobreviverei a isso. Não interrompa! – E Anna apressou-se a falar. – Eu sei disso, sei com certeza. Vou morrer, **e fico muito feliz de morrer, e, assim, libertar a mim e a vocês**” (TOLSTÓI, 2017, p. 367, grifo nosso). Ela vê a morte como a única possibilidade de encerramento de suas dúvidas e angústias, do sofrimento inerente às suas escolhas, já que não consegue lidar com o fluxo de sentimentos inerentes ao despertar de quererem pessoais e consequentes insatisfações. Tanto o faz que, repetidamente, diz da iminência do seu próprio fim, no decorrer de todo o romance.

Outro aspecto comum entre as narrativas, no que tange à morte circundante, é a presença do elemento inspirador. Em *Sono*, tal elemento é sutil, pois a personagem que sai a esmo em seu carro, em suas noites sem dormir, é “inspirada” em relação ao seu ato final (pelo menos o último descrito na narrativa), quando é informada por um policial que a área onde ela estava – um estacionamento nas proximidades do porto – foi palco de um homicídio, no mês anterior. Mesmo avisada do perigo inerente ao local, algumas noites depois, a mulher insone dirige-se ao mesmo lugar, como que para ir ao encontro morte, ou mesmo para facilitar que aquela a encontrasse.

Sigo até o porto ouvindo música no rádio [...]. Para o carro num parque, no estacionamento amplo desmarcado com linhas brancas, e desligo o motor. Escolho

um lugar bem iluminado, debaixo de um poste. No parque há um único carro estacionado. (MURAKAMI, 2015, pp. 104-105)

Naquele estacionamento, ocorre um reencontro com a morte simbolicamente anunciada em seu sonho de outrora. Dessa vez, não mais um velho em vestes pretas, mas sombras negras, cujos rostos a mulher não consegue ver, e que se aproximam do seu carro, tentando abri-lo, sacudindo-o, como uma ameaça à vida dela.

Meus dedos tremem. Fecho os olhos e, tentando manter a calma, giro novamente a chave. Não adianta. O único som que se ouve é um rangido, como unhas arranhando uma parede gigante. O motor gira sem pegar. Gira sem pegar. Os homens ou as sombras continuam a balançar o carro. Eles balançam cada vez mais forte. Devem estar tentando virar o carro [...]. 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, pp. 109-110)

Já em *Anna Karenina*, a protagonista encontra a inspiração para o ato suicida em um evento que ocorre quando de sua primeira aparição no romance, ao chegar na estação de trem: “E de repente, ao lembrar do homem que fora esmagado pelo trem no dia do seu primeiro encontro com Vrónski, Anna compreendeu o que tinha de fazer [...]” (TOLSTÓI, 2017, p. 767). Com isso, ela toma a última decisão de sua vida, voltando a ser visitada por um pequeno mujique, quando enfim se apaga a última vela:

[...] E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato instante, **horrorizou-se com o que fazia**. “Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?” Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. “Deus, perdoe-me tudo!”, disse, percebendo que era impossível lutar. Um pequeno mujique trabalhava num ferro, enquanto falava alguma coisa. E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre. (TOLSTÓI, 2017, p. 768)

Não obstante, notamos nas duas narrativas uma nota de arrependimento, tardio, incontornável. No conto, ele é sutil, mostra-se no tremor e lágrimas da mulher presa no carro; no romance, é enunciado claramente diante da percepção de Anna da característica horrível do seu ato. Considerando que a culminância dos dois enredos é precedida de sentimentos complexos, por vezes intensos, que têm lugar no âmbito de mulheres inquietas e insatisfeitas consigo mesmas e com suas vidas, é possível inferir que o arrependimento que experimentaram, cada qual em seu tempo e espaço, não teria sido menos importante. É como se ambas estivessem, em seus momentos de vida, frustradas com as opções que fizeram e que as trouxeram à uma sensação de infundável falta de identificação com suas rotinas e com as pessoas que as cercam.

A protagonista de Murakami não se comporta mais como uma pessoa que se importa com sua família ou consigo própria, há um automatismo engessado pela rotina massacrante. Na vida diária, ela se lembra de que o estado atual das coisas foi possibilitado pelas escolhas anteriormente feitas, a clínica do marido, o filho, a escolha por não trabalhar para cuidar da casa. É como se essa mulher não pudesse dizer que gostaria que tudo fosse diferente, afinal, ela também optou por essa vida. Ao mesmo tempo, a insatisfação é perene, e ela duvida que essa seja a existência a qual estava destinada. O seu corpo e a sua consciência vivem desassociados, ela está fisicamente presente mas mentalmente ausente (MURAKAMI, 2015) e afirma: “naqueles momentos o que eu mais desejava era ficar ali, prostrada no chão, dormindo profundamente. Mas não. Minha consciência estava sempre ao meu lado. Eu sentia a presença dessa gélida e indiferente sombra. Minha própria sombra” (MURAKAMI, 2015, p. 8).

A exposição das frustrações vividas por ambas as personagens permite ao leitor, por empatia ou por solidariedade (num sentido de alteridade) uma vontade de resgate, uma possibilidade de continuidade de narrativa que desse conta de uma mulher insone que finalmente desperta e percebe que viveu um sonho e, agora, está na segurança do seu quarto; ou de uma delirante Anna, que acorda de um tenebroso e doloroso torpor, permeado de dúvidas e de angústias. Mas, paradoxalmente, se o assim o fosse, provavelmente elas retornassem à sonolência da vida cotidiana e das relações hipócritas e insuficientes das quais gozavam, com os seus sentidos, de novo, adormecidos. Elas precisam chegar ao limite para encontrar o sentido que buscam.

Lembrete de uma vida não vivida

Temos, então, um cenário incontestado de relação intertextual de Sono com *Anna Karenina*, no qual o leitor prévio do clássico do realismo por certo será capaz de se enveredar,

dando conta do cerzido tão harmoniosamente feito na narrativa contemporânea, identificando aqui e ali os pontos de intersecção que ora destacamos, em diferentes tensões. Contudo, além dos protocolos inseridos por Murakami, que dão a ver nuances da narrativa de Tolstói, estão delineadas não somente mulheres, em seus mundos particulares, mas também mulheres que são leitoras e que compreendem como tais leituras permitem enxergar a partir dos olhos de outros, em diferentes níveis de experiência.

Entendemos que a mulher insone se identifica com a personagem de *Anna Karenina* por compreendê-la como uma cúmplice leitora, que entende dos conflitos inerentes à vida de uma mulher casada e que goza de certo status e conforto na sociedade, ao passo que Anna confere o ritmo e o sentido da leitura para a mulher do conto de Murakami.

Anna Arcádievna lia e compreendia, mas não tinha gosto em ler, ou seja, em seguir o reflexo da vida de outras pessoas. Sentia uma desmedida vontade de viver por si mesma. Se lia como a heroína do romance cuidava de um doente, tinha vontade de entrar, com passos inaudíveis, no quarto do doente; se lia como um membro do parlamento discursava, sentia vontade de fazer ela mesma o discurso; se lia como Lady Mary saía a cavalo atrás da matilha numa caçada, como provocada a cunhada e surpreendia a todos com a sua coragem, Anna **sentia vontade de fazer tudo isso ela mesma**. Mas nada havia para ela fazer e Anna, revirando a espátula lisa em suas mãos pequeninas, redobrava o esforço para ler. (TOLSTÓI, 2017, p. 109, grifo nosso)

Consideramos que, ao descrever como se dava a leitura inquieta de Anna, Tolstói queria dizer da ciência da sua personagem do potencial de alteridade inerente à prática da leitura, esta que pode tanto proporcionar momentos de fruição, quanto inquietar aos que não estão satisfeitos com o que realidade pode proporcionar. Manguel (2017, posição 1755) corrobora essa premissa ao afirmar que “Anna Karenina não vê na ficção que lê nem personagens ideais nem ideais de conduta, mas simplesmente vidas imaginárias que zombam dela e a atormentam com a vida que ela própria está vivendo”. Nem tampouco a insone de Murakami é ideal; nem seu marido e nem seu filho o são e, portanto, com eles nos identificamos.

A mulher insone, mãe, esposa do dentista, protagonista sem nome de Sono, com sua leitura contumaz do romance russo parece querer buscar uma identidade que a faça ser lembrada, já que repete alguma vezes que os que estão ao seu redor parecem não notá-la, não percebem que ela sofre. Ao mesmo tempo, sabe que sua ansiedade e melancolia são inerentemente suas e que é ela mesma quem precisa resolver (MURAKAMI, 2015, p. 13). Assim o faz, assumindo primeiramente o papel de leitora, e como Anna, parece empreender

esforço maior na leitura, sentindo “**vontade de fazer tudo isso ela mesma**”, a partir de uma abertura de consciência sobre suas insatisfações pessoais e sobre o que ela poderia fazer em relação a si mesma.

Nesse prisma, assumimos que a leitura feita pela mulher insone é um ato de replicação, trazendo à tona a perspectiva da leitura como um lembrete de uma vida não vivida que a observa e a incomoda, fazendo surgir vontades e fortalecendo decisões, implicando até mesmo num certo bovarismo, e favorecendo a permanência da clássica figura de Anna Karenina no imaginário contemporâneo.

Referências bibliográficas

BARON, Naomy S. **Words onscreen: the fate of reading in a digital world**. New York, NY: Oxford University Press, 2015.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução Cristina Antunes. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Ensaio geral).

_____. Do livro à leitura. In: _____ (Org.). **Práticas de leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 77-105.

DOUGLAS, Yellowlees; HARGADON, Andrew. The Pleasure Principle: Immersion, Engagement, Flow. **Hypertext**, San Antonio, TX, 2000. Disponível em: <ftp://ftp.cse.buffalo.edu/users/azhang/disc/disc01/cd1/out/papers/hypertext/p153-douglas.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2018.

FARIAS, André Brayner de. A biopolítica do corpo que dorme. **Kalagatos**, Fortaleza, v. 14, n. 2, maio-ago, p. 109-120, 2017.

FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação. In: TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução revista e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 6-11.

KANEFUKU, Louise Shizue. **A água, o sonho e a insônia**: possibilidades poéticas no desenho. 2015. 47 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender os sentidos do texto**. 2.ed. Contexto: São Paulo, 2007.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: _____. **Felicidade clandestina**. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 15-18.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora**: o viajante, a torre e a traça. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc, 2017. E-book.

MURAKAMI, Haruki. **Sono**. Tradução do japonês: Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara [Objetiva], 2015.

SOUSA, Regina Claudia Garcia Oliveira de; NAKAGOME, Patrícia Trindade. Lendo o silêncio: O Incolor Tsukuru Tazaki e Sono de Haruki Murakami, **Revista Cerrados**, n. 44, ano 26, p. 80-96, 2017.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução revista e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WILLIAMS, Mukesh. Representations of Self-Actualizing Women in Haruki Murakami and Leo Tolstoy. **Studies in the English Language & Literature**, No. 77, p. 29-51, 2015.

Recebido em 14 de novembro de 2018.
Aprovado em 30 de dezembro de 2018.

TEMA LIVRE

YŌGA E NIHONGA: A ARTE JAPONESA E A IDENTIDADE NACIONAL

YŌGA AND NIHONGA: JAPANESE ART AND NATIONAL IDENTITY

Leonardo Souza Alves¹

RESUMO

O presente trabalho analisa a arte e a cultura japonesa após a restauração Meiji, relacionando as questões políticas e a crise de identidade nacional e sua repercussão no cenário artístico japonês. Analisa ainda os contatos entre a arte japonesa e arte ocidental, assim como suas repercussões. O trabalho também enfatiza as vanguardas defensoras do *Yōga* (pinturas de estilo ocidental) e *Nihonga* (pinturas de estilo japonês).

Palavras-chave: Japão; arte; nacionalismo; vanguarda.

ABSTRACT

The present work analyzes Japanese art and culture after the Meiji restoration, relating the political issues and the crisis of national identity and its repercussion in the Japanese art scene. It also analyzes the contacts between Japanese art and Western art, as well as its repercussions. The work also emphasizes the avant-gardes defenders of the Yōga (paintings of western style) and Nihonga (paintings of Japanese style).

Keywords: Japan; Art; Nationalism; Vanguard.

¹ Graduado em História pela UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Franca, São Paulo. E-mail: souza_leo@outlook.com

Introdução

O termo *Nihonga* (pinturas de estilo japonês) é geralmente utilizado em oposição ao termo *Yōga* (pinturas de estilo ocidental). Enquanto o último é caracterizado pelo uso da pintura a óleo e aquarela, incorporando elementos da arte europeia e elementos vanguardistas do século XIX e início do XX, o termo *Nihonga* é um termo guarda-chuva, utilizado para representar os estilos de pintura de escolas tradicionais japonesas, principalmente as de Tosa, Kano, Maruyama e Shijo, bem como a utilização conjunta de diferentes estilos japoneses por meio de materiais e pigmentos tradicionais nipônicos que retratam locais, histórias, mitos, religião ou belezas da natureza (*kacho fugetsu*).

Influenciados por movimentos europeus, e também com a vinda dos artistas expoentes ao Japão, renomadas figuras dos movimentos artísticos japoneses também trouxeram consigo a influência da arte adquirida no exterior. Nos seus respectivos retornos ao Japão, os artistas introduziram elementos de vanguardas europeias na arte japonesa, assim como reflexões acerca dos traços acidentais e nos ideais pelos quais a arte japonesa deveria se pautar.

A influência da arte europeia na arte japonesa, apesar de não ser exclusiva do século XIX, combinada com a rápida modernização do país, é frequentemente associada a uma ocidentalização, proporcionada pelo período *Meiji* (1868-1912). É motivo de desconforto e discussão acerca da identidade e cultura japonesas. Com a inserção do pensamento, estruturas e tecnologias ocidentais, é visível uma divisão entre os artistas japoneses que gostariam de adaptar-se ao estilo ocidental, de forma a não serem colocados em um patamar inferior por meio da geopolítica mundial como a China, e aqueles que observaram antes de tudo, um grande patrimônio cultural sendo perdido por causa da ocidentalização. O contato intenso com o ocidente que o Japão fez teve o intuito, primeiramente de aprendizado, enviando representantes para países como a Europa e os Estados Unidos, e convidando professores para lecionar em institutos e universidades criadas pelo governo japonês, almejando um rápido progresso para o país.

Com o decurso do tempo, porém, houve um diálogo entre os dois estilos destacados anteriormente, a ponto de não ser possível realizar uma distinção concreta de ambos. O *Nihonga* passou a introduzir elementos da arte ocidental como *Chiaroscuro*² e perspectiva, assim como o *Yōga* passou a utilizar materiais japoneses, reafirmando os ideais japoneses.

² Técnica inovadora da pintura renascentista do século XV.

A influência da arte ocidental no Japão anterior à restauração *Meiji*

Pinturas religiosas, com o objetivo de introduzir ao público japonês o cristianismo, chegaram com missionários católicos. Quando Francisco Xavier (1506-1552) chegou ao Japão, Shimazu Takahisa (1514-1571), lorde do Clã Shimazu, teve contato com uma pintura a óleo da Virgem Maria, a qual foi recebida com grande surpresa, devido à diferença entre as pinturas ocidental e asiática.

Os japoneses com certeza devem ter visto a pintura maravilhados, pois estavam realizando o primeiro contato com a pintura europeia. Existia uma grande diferença entre a pintura a óleo europeia e a pintura com tinta Indiana que era tão popular em Kagoshima naquela época entre os seguidores da escola Sesshu Toyo. Uma das cartas de Xavier dizia que quando Takahisa admirava as pinturas e sua mãe queria cópias da mesma, não havia ninguém capaz de reproduzir. (MIKI, 1964, p. 380)

Após o início do comércio entre os portugueses em portos onde o *Daimyo* (大名), poderoso senhor de terras, era favorável à presença cristã, uma demanda de obras acerca do cristianismo surge. A presença do dogma cristão se propaga em capelas, escolas, hospitais e vilarejos. Dessa forma, as pinturas, além de adornar os templos locais construídos pelos jesuítas, eram exibidas para lordes locais. Essa crescente demanda fez brotar o ensino da pintura ocidental no Japão, fazendo com que muitos pintores japoneses engajassem na reprodução de obras europeias, atendendo a solicitação do *Daimyo* e outros nobres da região.

O aprendizado da arte ocidental era diretamente atrelado ao ensino religioso cristão. Centros culturais fundados pelos jesuítas ensinavam além da arte, elementos da língua portuguesa e dogmas do cristianismo. Ainda, os japoneses enviados para a Europa, ao retornarem ao Japão, em demonstração de respeito ao papa Gregório XIII, também traziam diversos objetos e novas pinturas do ocidente, ampliando ainda mais o interesse de cristãos ou não pela arte europeia.

Com a unificação do governo japonês e do país no período Edo, sob o domínio de Tokugawa, houve a expulsão dos jesuítas e a proibição do cristianismo no Japão. O contato com estrangeiros que insistiam em propagar e ensinar a fé cristã foi proibido. O xogunato também ordenou que os japoneses não viajassem para o oeste da Coreia ou ao sul das Ilhas Ryukyu (Okinawa), evitando assim, qualquer contato com os ensinamentos cristãos.

De forma geral, do século XVII até meados do século XIX, o Japão preferiu o isolamento em relação ao ocidente. O xogunato preferiu cultivar relações diplomáticas dentro da

Ásia, tendo mínimas relações com o ocidente. Nesse sentido, as relações comerciais com a Coreia floresceram, contando com embaixadas e representantes coreanos e japoneses, tendo o comércio intermediado na Ilha de Tsushima, posicionada entre o Japão e a Coreia. No entanto, o governo Tokugawa não estabeleceu relações formais com a China, pois o xogunato recusou-se em reconhecer a superioridade chinesa, como era desejado pela China.

Com a saída dos ingleses (que já haviam abandonado o comércio com o Japão em 1623), espanhóis e portugueses, apenas os holandeses foram permitidos a negociar com o Japão, desde que não propagassem nenhuma religião, focando apenas no comércio. Assim, foi concedida uma pequena ilha artificial na baía de Nagasaki, Dejima, como local ideal para o intercâmbio comercial. Devido a isso, tal baía tornou-se o principal local de comércio e estudo sobre o ocidente (*Yogakui*). Os estudantes japoneses buscavam aprender o ofício de tradutores e intérpretes com os holandeses, além do aperfeiçoamento da pintura, registrando o cotidiano da vida dos holandeses em Dejima. Tais estudantes também traduziram livros científicos e compraram objetos oriundos do ocidente, introduzido na arte, no esporte, na ciência e na medicina diversos elementos ocidentais. Com notícias da expansão ocidental sobre o oriente, o governo japonês incentivou ainda mais os estudos acerca do mundo ocidental.

O fim da exclusividade comercial holandesa com o Japão ocorre quando o Comodoro Matthew Perry entra na baía de Nagasaki e ameaça o Japão com o poderio militar estadunidense, forçando a abertura política e comercial. A partir desse evento, o Japão retoma os intercâmbios culturais com o ocidente. Há rápida expansão do comércio exterior e uma industrialização vigorosa, devidos aos tratados comerciais desiguais com as nações asiáticas propostos pelas potências ocidentais.

A restauração *Meiji*: transformações sociais e culturais

As três primeiras décadas do período *Meiji* (1868-1912) geraram um crescimento econômico visível no Japão. A rápida modernização, adaptações políticas e culturais da nação impactaram todos os setores da sociedade japonesa. A industrialização gerou considerável fluxo de emigração do povo japonês. As mudanças sociais e políticas influenciaram o pensamento filosófico e, de certa forma, valores ocidentais foram incorporados à cultura e à sociedade japonesas. Tais transformações fizeram a nação japonesa atuar em dois polos: aqueles favoráveis às novas mudanças e aqueles procuravam manter tradicional identidade japonesa.

A mesma visão dicotômica também pode ser aplicada às transformações culturais do período. Diversos artistas japoneses abraçaram as novas novidades em relação à escrita e à pintura, ainda que a manutenção dos estilos tradicionais tivessem seus espaços garantidos.

A preocupação com a ocidentalização do país começou a surgir com intensidade nas duas últimas décadas do século XIX. Tal processo fez com que intelectuais japoneses, preocupados com o senso de ordem e desafios políticos, pensassem em um novo conceito de tradição. Inazo Nitobe (1862-1933) e Kakuzô Okakura (1862-1913) foram expoentes que valiosos na guarda da cultura japonesa. Nitobe, por exemplo, mantinha em seu discurso um posicionamento conservador, expressando de certa forma um saudosismo da extinta casta samurai, que exerceu grande influência e poder em época posterior. Havia uma busca de valores nobres nessa casta de guerreiros e líderes. O samurai, na visão conservadora da época, exercia um papel de herói e exemplo máximo de vida ética. Assim, o lado tradicional da nação japonesa fez uso da imagem positiva dos samurais, buscando a criação de uma unidade e identidade nacional por meio de um suposto “respaldo histórico”. Difundia a ideia universal de educação, honra, dedicação e polidez geral do povo japonês.

Os líderes *Meiji* mesclaram passado e futuro na estratégia de construção da modernidade japonesa. Em torno da concepção do Império do Grande Japão, sedimentaram-se ideologicamente os interesses da nação em formação em conformidade com os outros do Estado. Houve uma “capitalização do passado”, como diz Lévi-Strauss, no sentido de glorificar a história do povo japonês para fomentar o orgulho nacional. O alicerce da argumentação baseava-se na ideia da *uniqueness*, exclusividade, da cultura japonesa e a história foi amplamente usada para justificá-la. (SAKURAI, 2008, p. 147)

Ao mesmo tempo em que os líderes revolucionários do período *Meiji* conseguiram a proeza da gradual superação do modelo do Xogunato Tokugawa, a preocupação em relação às ideias estrangeiras tomava forma. Paradoxalmente à adoção do samurai como figura máxima da ética, os primeiros passos do governo Meiji foram: abolição dos domínios e hierarquias do xogunato e a extinção dos samurais. A eliminação do privilégio desses clãs permitiu ao governo a realocação de recursos financeiros e humanos para moldar a nova sociedade baseada no mérito e na fluidez social. De forma análoga, o governo japonês acabou, pelo menos no papel, com a discriminação contra grupos minoritários: Eta e *Hinin*, atualmente os Burakumin, grupo social que descendia e exercia profissões tidas como sujas, como aquelas ligadas ao parto, morte ou abate de animais (ELIAS, 2000, p. 30).

Paralelamente à reforma militar, o governo *Meiji* também realizou uma reforma educacional, aumentando para quatro anos a obrigatoriedade da educação básica para ambos os sexos. Nessa perspectiva, convencidos pela observação das sociedades americanas e europeias, o governo *Meiji* acreditava que a escolarização em massa, assim como alistamento militar, seria fundamental para o avanço do Japão. Assim, tanto a educação quanto o alistamento, foram incorporados rapidamente pelo país.

Até o final do século XIX, as taxas de frequência das escolas primárias atingiram níveis de 90 por cento ou mais. Em 1905, 98 por cento dos meninos em idade escolar e 93 por cento das meninas estavam frequentando escolas primárias conforme a lei exigia. À medida que a educação compulsória enraizou-se, a ideia de que o curso de uma vida – pelo menos a dos jovens – deveria estar aberto no início e deveria refletir o talento e seus esforços tornaram-se um dos valores sociais mais fundamentais e de grande alcance do Japão. No Japão Tokugawa, um grande conflito estabeleceu o ideal do mérito – que os homens de talento deveriam ocupar cargos – contra o sistema de status hereditário. A revolução social Meiji resolveu esta tensão ideológica claramente a favor do mérito. (GORDON, 2014, p. 68)

A visão “revolucionária” destacada no período *Meiji*, impulsionou, apesar de certa resistência social, a adoção da tecnologia e das ideias ocidentais, principalmente europeias e americanas. Apesar disso, a relação conturbada entre o Japão e o ocidente aprofunda-se no período mencionado. O contato, a troca de experiências com as nações estrangeiras foram mescladas de positividade e negatividade. Havia um “respeito” pelas nações estrangeiras que coexistia com o ódio crescente, principalmente por conta da desigualdade nas relações comerciais firmadas.

A tradução de obras ocidentais também exerceu forte papel na expansão cultural japonesa. No final do século XIX, leitores japoneses já tinham acesso às obras do pensamento político ocidental, como Rousseau, John Stuart Mill, obras do pensamento conservador alemão e obras de Herbert Spencer e do darwinismo social. O acesso a tais pensamentos foi o estopim para o *Jiyū Minken Undō* (Movimento pela liberdade e pelos direitos das pessoas), embate em prol de uma constituição japonesa. Ainda, novos opositores surgiram em diferentes setores da sociedade. As camadas populares, descontentes com o alistamento obrigatório, com a educação compulsória e as taxas cobradas para fomentar a educação, ateavam fogo aos centros de registro e a escolas como forma de protesto. Samurais descontentes com o novo *status* (desempregado), também se revoltaram, principalmente na região de Satsuma, onde

houve um movimento armado contra o governo onze anos após o início do período *Meiji* (1877), sendo uma das mais fortes revoltas contra o governo.

Influências culturais do Japão contemporâneo

A preocupação com a modernização japonesa levou ao governo *Meiji* a criar a Escola de Arte Técnica (*Kobu Bijutsu Gakko*), em 1876, sendo a primeira escola oficial para o estudo do *Yōga* (pinturas de estilo ocidental). Para a efetivação da escola, consultores estrangeiros foram contratados para o ensino das técnicas de pinturas ocidentais. Entre os contratados figuravam artistas italianos como Antonio Fonranesi (pintura), Vincenzo Ragusa (escultura) e Giovanni Cappelletti (desenho geométrico e princípios de perspectiva). O objetivo do centro de estudo era “trazer as técnicas da arte ocidental para a arte japonesa como um auxílio para os artistas japoneses (...), ensinar aspectos teóricos e técnicos da arte moderna ocidental e construir uma escola no mesmo nível das melhores academias de arte do ocidente, estudando correntes do realismo” (WEISENFIELD, 2002, p. 12).

O gênero *Yōga*, geralmente usado em contraposição ao *Nihonga*, incorpora tradições da arte ocidental, absorvendo aspectos do modernismo Europeu, assim como do impressionismo, fauvismo, cubismo. O termo *Nihonga* é utilizado para abrigar diversos dos estilos e escolas tradicionais japonesas, como *Tosa*, *Murayama*, *Kano* e *Shijo*, assim como a defesa e a utilização de instrumentos tradicionais para pintura: pigmentos minerais (*ganryou*) convencionais para a pintura e a *Nikawa*, uma cola animal transparente ou semitransparente, usada como aglutinante, sendo durável e elástica, embora perca a flexibilidade com o tempo. Era feita de peles, ossos, tendões e intestinos de animais ou peles e ossos de peixe, que eram fervidos em água para extrair a gelatina. Depois disso, o excesso de água é evaporado e, após o resfriamento, surgia o líquido gelatinoso. *Nikawa* não se dissolvia em água fria, mas podia ser dissolvido quando aquecido³. Também eram utilizados pergaminhos e telas dobráveis para as pinturas, que geralmente retratavam locais famosos, histórias, mitos japoneses, religião e as belezas naturais.

Na modernização japonesa, em um primeiro momento, há um crescente entusiasmo em relação à pintura e a cultura ocidental. Porém, a preocupação com a identidade japonesa nas últimas décadas do século XIX impulsiona o movimento *Nihonga* (pinturas do estilo japonês), liderado por Kakuzō Okakura, conhecido como Tenshin. Ele liderava a reação nacionalista contra o *Yōga*. Pesquisava e defendia a arte feita em conformidade com as convenções

3 Disponível em: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nikawa.htm>>. Acesso em: 15 out. 2018.

artísticas, técnicas e materiais japoneses, que causou o declínio temporário do *Yōga*, fechando a *Kobu Bijutsu Gakko* em 1883.

Na década de 1880, a mudança radical na política também alterou o equilíbrio de poder Entre *yōga* e *nihonga*. O *Yōga* tornou-se cada vez mais duvidado e, após 1882 foi excluído dos pavilhões japoneses em exposições internacionais. Além disso, a grande popularidade do “tradicional” artesanato japonês (*kogei*) pela exposição de Viena de 1873 fez com que os burocratas enfatizassem o artesanato e pintura em tinta e pigmentos opacos em detrimento da *Yōga*. Enquanto a *Yōga* foi exibida Em feiras nacionais patrocinadas pelo Ministério da Indústria e da Agricultura, essas exposições de artes industriais foram concebidas para promover a indústria japonesa e tratar a pintura e artesanato como outros produtos industriais, não como artefatos culturais. Em 1882 o governo Patrocinou sua primeira exposição nacional de pintura, onde a *Yōga* foi intencionalmente omitida, e a *Nihonga* promovida. Somente em 1900, na exposição de Paris, *yōga* foi totalmente introduzida em Exposições internacionais. Em 1887, a recém-fundada Escola de Belas Artes de Tóquio (onde Okakura serviu como diretor) inicialmente se recusou a incluir *Yōga* em seu currículo. Embora o estilo ocidental da pintura persistisse em estúdios privados, o estabelecimento oficial de arte começou a reconhecer o movimento apenas quando o artista de *Yōga* Kuroda Seiki voltou da França em 1893. Em 1894, a Escola de Belas Artes de Tóquio começou a ensinar *Yōga*; Dois anos depois, uma seção completa dedicada à pintura ao estilo ocidental foi criada, com Kuroda responsável. (WEISENFELD, 2002, p. 14)

O retorno de Kuroda Seiki ao Japão fez renascer o estilo *Yōga*. Descendente de uma família tradicional de samurai, o Clã Shimazu, o *status* político e econômico da família e a tranquilidade nos setores artísticos, possibilitou o renascimento do *Yōga* no país. Até então, no Japão, o *Yōga* era defendido principalmente por aqueles que buscavam a perfeição na representação do real. Assim, Kuroda, após o período de estudos na França, procurou trazer para o Japão não apenas o compromisso estético para a pintura japonesa, mas também os aspectos filosóficos da arte moderna ocidental. Sua posição enquanto professor e o seu *status* político contribuíram para a legitimação da arte e da pintura *Yōga* como vocação intelectual. A inspiração no modelo europeu, especialmente a influência da arte de Raphael Collin, cujo atelier foi visitado por Kuroda durante a estadia na França, contribuiu para a sua transformação como artista.

As visões de Kuroda Seiki eram consonantes com a agenda nacionalista e burocrática do Buntens e outras iniciativas estatais, porém, sua influência não ocorreu

apenas por uma similaridade ideológica. Esteticamente, suas pinturas sonhadoras e sentimentais também atingiram o público japonês. Seu trabalho harmonizou e promoveu o romantismo que emergia na literatura e na arte japonesa, no final da década de 1880. Combinou-se com o fervor nacionalista levantado pela guerra Sino-Japonesa e Russo-Japonesa (entre 1894-1895 e 1904-1905). Os estudantes de Kuroda na academia Tenshin (Tenshin Dojo) foram inspirados pelo romantismo; as pinturas exibidas por eles na Hakubakai tinham gênero sentimental e de cenas históricas que evocavam emoções fortes. (WEISENFELD, 2002, p. 17)

Apesar de o espírito nacionalista japonês representar uma ameaça ao resto da Ásia nos anos posteriores, a experiência nacionalista era muito mais uma inspiração do que uma ameaça. Gao Jianfu, por exemplo, foi membro da sociedade de pintura ocidental em Tóquio, como a Hakubakai (Sociedade do Cavalo Branco), Sociedade de Pintura do Pacífico e a Sociedade de Estudos da Pintura Aquarela (CROISIER, 1988, p. 29). No entanto, nenhuma dessas associações realizavam pintura de estilo ocidental naquele período. Existiam elementos ocidentais na arte estudada nessas escolas, como perspectiva fixa, sombreamento e efeitos de *Chiaroscuro*, porém já integrados ao traço oriental existentes nas escolas japonesas. Gao Jianfu, ao levar o *Nibonga* reformado pelas contribuições ocidentais para a China, buscava por meio da escola Lingam, um esforço de modernização da pintura chinesa, como uma nova forma nacional de arte. No entanto, a dicotomia entre a arte ocidental e oriental não se encontravam em seu pensamento. Muitos artistas do *Nibonga*, associados à academia de arte japonesa de Okakura, também passaram a inserir um forte nacionalismo romântico em seus trabalhos, semelhante aos trabalhos da *Hakubakai*, apesar de ambas as associações nem sempre estarem em acordo.

Apesar da oposição à adoção completa do *Yōga*, nacionalistas como Okakura não propunham uma completa rejeição ao estilo. Aos poucos, artistas passaram a adotar práticas tanto características de *Yōga* (sombra e clareamento) e de *Nibonga*. Com o tempo, tornou-se difícil realizar uma separação concreta dos estilos em ambas.

Kakuzô Okakura (Tenshin) e o nacionalismo estético

Kakuzô Okakura, também conhecido como Tenshin (*Coração do céu*, em tradução literal), nasceu em Yokohama em 1863, e assim como Kuroda, descendia de uma família de samurais, o Clã Fukui.

No processo de modernização japonesa, Yokohama foi um dos portos abertos para o comércio estrangeiro, em 1859, popularizando o aprendizado da língua inglesa na região. Nessa época, Okakura aprendeu bem o inglês. Assim, na universidade de Tóquio, foi intérprete e tradutor do professor Ernest Fenollosa, graduado na universidade de Harvard e contratado para o ensino de filosofia ocidental.

Assim como Fenollosa, Okakura tornou-se grande apreciador e colecionador da arte japonesa. A colaboração entre os dois continuou mesmo após a graduação de Okakura na universidade. Em 1884, Okakura e Fenollosa criaram a *Kangakai* (Sociedade de Apreciação de Pinturas), em uma tentativa de preservar as escolas de pinturas tradicionais do Japão, especialmente as escolas de Kano e Tosa.

Contraditoriamente, a veia nacionalista e a formação intelectual de Okakura, assim como a sua própria concepção de arte é fortemente influenciada pela filosofia ocidental, principalmente na dialética hegeliana, enfatizando a manifestação do espírito da arte não como uma abstração ou satisfação de desejos, mas um estímulo de resposta a consciência. Nesse sentido, Clark afirma:

A Introdução à filosofia hegeliana das Belas Artes (Londres, 1886) de Bosanquet estava em 1891 na biblioteca da Escola de Belas artes de Tóquio, da qual ele foi diretor, e mesmo que os estudos japoneses são incapazes de provar a partir da caligrafia da marginalia se o mesmo foi examinado por ele, existem grandes chances de que tenha sido. (CLARK, 2005, p. 8)

A influência de Hegel, também é visível no primeiro livro de Okakura traduzido para o inglês, *Os ideais do oriente com especial referência à arte do Japão*. Nele, aponta três eras retiradas diretamente da teoria estética de Hegel: Simbólica, Clássica e Romântica (HEGEL, 1975 p. 299). Assim, Okakura pretendia analisar a dialética hegeliana, rompendo com o seu eurocentrismo, compreendendo tanto as ideias ocidentais e orientais, suas histórias e conceitos associados à arte. Em *O despertar do Japão*, associa o ocidente ao imperialismo ou o “desastre branco”, identificando o oriente como vítima desse império.

A cultura asiática é a unidade, o contínuo em grande parte compreensível ou tangível apenas para asiáticos, trabalhando em uma maior escala temporal e maior riqueza e profundidade do que a do ocidente. Ásia é una. O Himalaia divide, apenas para acentuar, duas grandes civilizações: a chinesa, do comunismo e de Confúcio e a indiana, com o individualismo dos Vedas. (CLARK apud OKAKURA, 2005, p. 10)

Okakura enxergava a arte japonesa como um amálgama e síntese de elementos estrangeiros na arte oriental, criando, assim, uma arte única, porém, sem determinar os limites das interações estrangeiras e elementos realmente japoneses. O Budismo, em sua visão, era o único elemento realmente essencial para o amadurecimento da arte japonesa, ainda que reconheça que esta filosofia tenha passado pela ótica chinesa e coreana antes de chegar ao Japão.

O “Nacionalismo estético”, discurso enfatizado por Okakura, não é, portanto, a simples rejeição da cultura e da arte ocidental. É uma ideologia que procura atribuir à sociedade japonesa conjuntos de características sobre a própria cultura. Okakura acredita que o período *Meiji* “perdeu” com a crescente ocidentalização e modernização. Assim, as ideias de Clark enfatiza que

Não há um meio claro para definir o nacionalismo estético. Envolve uma noção de autenticidade cultural focada no passado e a genealogia dos valores anteriores sobre o disfarce de enxergar esta beleza; também requer um método de afirmar que estes valores do passado possam projetar-se no futuro. O nacionalismo estético reconstrói o passado por associar com um povo, ou uma cultura de uma área delimitada geograficamente, e projetando esses valores para frente, como uma prescrição de como o futuro deve ser, para a própria nação assim como para aqueles que se associam com a mesma. (CLARK, 2005, p. 3)

Okakura não conseguia evitar a dualidade impressa na própria maneira em que se portava perante o estrangeiro. Era conhecido por utilizar quimono e demonstrar grande habilidade no idioma inglês. Como cita CLARK (2005), Okakura diz ao seu filho Kazuo que “Eu sugiro que viaje ao exterior de quimono se achar que seu inglês é bom o suficiente. Mas nunca utilize roupas japonesas se tiver um inglês ruim” (CLARK apud OKAKURA, 2005, p. 8). Dessa forma, porta-se como uma figura que possui grande domínio da cultura ocidental, enquanto representa pela forma de seu comportamento e, principalmente em sua vestimenta, a cultura tradicional japonesa.

Conclusão

Visto que a presença de dois universos culturalmente diversos não foi exclusividade do período *Meiji*, o diálogo e o intercâmbio cultural entre Japão e o ocidente suscitaram criações e descobrimentos acerca da arte japonesa. Nesse ínterim, o *Yōga* surge como uma reformulação japonesa da pintura ocidental, onde se inserem valores e aspectos da cultura japonesa.

De forma análoga, o *Nihonga* é primeiramente utilizado como termo guarda-chuva para escolas tradicionais no Japão, não era consolidado inicialmente como movimento ou escola de arte. Estudiosos como Okakura, ao entrarem em contato com a cultura ocidental, decidiram defender o nacionalismo japonês, valorizando a criação de um mito de unidade comum do povo japonês, como é o caso do *Livro do Chá* ou do surgimento do *Bushido*, enquanto espírito do povo japonês.

A inserção do Japão no ocidente também trouxe reações culturais aos movimentos artísticos ocidentais. Além de apreciadores e colecionadores como Fenollosa, a influência japonesa na arte é vista no impressionismo como *japonaiserie*, termo criado por Van Gogh para expressar a influência da arte japonesa na arte ocidental. O próprio Van Gogh realiza uma série de cópias dos quadros de Hiroshige, pintor japonês da escola Utagawa.

O diálogo entre o oriente e ocidente na arte exemplifica a importância das mutações e intercâmbios em uma sociedade. Bakhtin (2003) explica que o diálogo, como compreensão e transferência não renuncia a própria cultura ou o seu próprio lugar. Assim, o diálogo entre as culturas se dá por um olhar “extraposto”:

Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003, p. 366)

A importância do período *Meiji* na arte não é apenas o conhecimento acerca do ocidente, mas um novo conhecimento acerca da própria cultura e da arte japonesa. A cultura enquanto organismo vivo está sujeita às mudanças e adaptações, criando novas imagens e leituras de si própria e do mundo externo.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CLARK, John. **Okakura tenshin and aesthetic nationalism**. East asian history, Sidney, Austrália, v. 29, p. 1-38, jun. 2005.

CROIZIER, Ralph C. **Art and revolution in modern china: The lingnan (cantonese) school of painting**, 1906-1951. Berkley: University of California Press, 1988.

ELIAS, N., SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GORDON, Andrew. **A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present**. Oxford University Press, 2014.

HEGEL, George W. **Aesthetics: Lectures on fine art**. Oxford: Clarendon Press, 1975.

MIKI, Tamon. **The Influence of Western Culture on Japanese Art**. Monumenta Nipponica, Tóquio, v. 19, p. 380-401, 1964.

NITTOBE, Inazo. **Bushido: The Soul of Japan**. Londres: G.P Putnam's Sons, 1905.

OKAKURA, Kakuzo. **O despertar do Japão**. Nova Iorque: The Century Co., 1905.

WEISENFIELD, Gennifer. **Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931**. University of California Press, 2002.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Contexto, 2008.

WESTON, Victoria. **Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle**. Center for Japanese Studies University of Michigan, 2003.

Recebido em 26 de junho de 2018.
Aprovado em 30 de dezembro de 2018.

METODOLOGIA DA HISTÓRIA ORAL E SUA UTILIDADE NO ESTUDO DA IMIGRAÇÃO JAPONESA

ORAL HISTORY METHODOLOGY AND ITS USEFULNESS IN THE STUDY OF JAPANESE IMMIGRATION

Minoru Uchigasaki¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é realizar um estudo sobre a História oral, discutindo a sua metodologia e levantando as potencialidades e limitações do emprego dela no estudo de imigração japonesa. Há relevância desta metodologia em estudos multidisciplinares, pois a história oral proporciona trabalhar com vários temas e objetos de estudos. A partir da abordagem da história oral pode-se estudar os processos migratórios. Portanto, o presente artigo procura enfatizar alguns pontos que envolvem questões teóricas e metodológicas da história oral e sua utilidade para estudos migratórios.

Palavras-chave: Metodologia da história oral; Imigração japonesa.

ABSTRACT

The purpose of this article is to conduct a study on the oral history, discussing its methodology and raising the potentialities and limitations of its employment in the study of Japanese immigration. There is relevance of this methodology in multidisciplinary studies, since the oral history provides to work with several subjects and objects of studies. From the approach of oral history one can study the migratory processes. Therefore, the present article seeks to emphasize some points that involve theoretical and methodological questions of oral history and its usefulness for migratory studies.

Keywords: Oral History Methodology; Japanese Immigration.

¹ Bacharel em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia (PPGSCA) da UFAM. E-mail: miuchigasaki@gmail.com

Introdução

Este artigo faz um estudo sobre a metodologia da história oral, discutindo o seu método e as potencialidades como sustentação do estudo sobre a imigração japonesa.

Nessa perspectiva, a história oral é a metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea nascida em meados do século XX, após a invenção do gravador (ALBERTI, 2011, p. 155). Ela possibilita o registro de testemunhos e o acesso a histórias dentro da história, ampliando as possibilidades de interpretação de acontecimentos, fatos e conjunturas do passado por meio de entrevistas gravadas.

Ter acesso às histórias dentro da história relaciona-se ao fato da história oral permitir o conhecimento de experiências e modos de vida de diferentes grupos sociais. Nesse sentido, o pesquisador acessa uma multiplicidade de histórias que, dependendo de seu alcance e dimensão, permitem até alterar a hierarquia de significações historiográficas.

Portanto, o trabalho com a “história oral pode mostrar como a constituição da memória é objeto de contínua negociação” (*Ibidem*, p. 167). Uma vez que a memória é essencial a um grupo porque está atrelada à construção da identidade. Tal processo é resultado do trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência, isto é, de identidade.

Método da História oral

Nesse caminho, como procedimento metodológico, a história oral pode registrar e, portanto, perpetuar impressões, vivências, lembranças daqueles indivíduos que se dispõem a compartilhar sua memória com a coletividade (experiências) e, dessa forma, permitir um conhecimento muito mais amplo, dinâmico e colorido de situações que, de outra forma, não conheceríamos. Assim, a história oral pode ser entendida como

(...) um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc. (ALBERTI, 1989, p. 52)

Uma das vantagens da história oral é que ela se beneficia de ferramentas teóricas de diferentes disciplinas das Ciências Humanas como a Antropologia, a História, a Sociologia.

Por se tratar de uma metodologia interdisciplinar, pode ser aplicada na área do estudo de migrações. Uma vez que nesse estudo se faz necessário o uso de tal abordagem, já que, de alguma forma, envolve o reconstruir da memória de um grupo social, em determinado lugar geográfico, onde há convivência e choque de culturas.

Além disso, a fonte oral pode acrescentar uma dimensão viva, trazendo novas perspectivas ao estudo da imigração, pois nele, muitas vezes, necessita de comprovações variadas, não apenas os escritos. Vale mostrar aqui a evolução de uma prática importante que compõe parte da historiografia contemporânea, de acordo com Alberti,

[...] a História oral apenas pode ser empregada em pesquisas sobre temas contemporâneos, ocorridos em um passado não muito remoto, isto é, que a memória dos seres humanos alcance, para que se possa entrevistar pessoas que dele participaram, seja como atores, seja como testemunhas. É claro que, com o passar do tempo, as entrevistas assim produzidas poderão servir de fontes de consulta para pesquisas sobre temas não contemporâneos. (ALBERTI, 1989, p. 4)

Alguns aspectos da vida social de uma época dão a esse período uma cadência, um ritmo de relações entre pessoas e grupos que constituam uma sociedade, um tempo psíquico, um tempo social. Sem o conhecimento desses tempos - só possível por meio do estudo histórico que não se contenta com os textos ou os manuscritos oficiais, guardados nos arquivos, não seria possível uma ampliação concisa dos estudos. Assim, é necessário ultrapassar os escritos oficiais, indo a outras fontes, acessando os próprios testemunhos vivos.

Em relação ao uso da oralidade como fonte e suas vantagens descritas por alguns historiadores, o historiador Paul Thompson enfatiza a importância da história oral nos seguintes termos:

[...] a História oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos. (THOMPSON, 1992, p. 17)

Quanto as críticas em relação ao uso de fontes orais, Alessandro Portelli argumenta que a fonte oral pode não ser um dado preciso, mas possui dados que, às vezes, um documento escrito não possui. Ela se impõe como primordial para compreensão e estudo do tempo presente, pois só através dela podemos conhecer os sonhos, anseios, crenças e lembranças

do passado de pessoas anônimas, simples, sem nenhum *status* político ou econômico, mas que viveram os acontecimentos de sua época (PORTELLI, 1998, p. 120). Ou seja, a fonte oral traz dados não contemplados no documento escrito.

Outro ponto que autor mencionado adverte é o cuidado do pesquisador em relação ao uso da fonte oral. Primeiramente, de forma minuciosa, deve submetê-la a uma reflexão crítica e metodológica. Também necessita possuir um amplo conhecimento das críticas e dos aspectos polêmicos que envolvem a fonte oral. Dessa forma, ao explicitar sua posição e opção metodológica na trajetória de pesquisa, possuirá suporte teórico consistente referente ao fenômeno estudado (PORTELLI, 1998, p. 121).

Há outras críticas que envolvem a utilização da fonte oral. Críticas quanto à confiabilidade da fonte, pois muitos dizem que os depoimentos orais são fontes subjetivas, relativas à memória individual, às vezes falível ou fantasiosa. Em relação a essa crítica, o argumento de Paul Thompson reforça que nenhuma fonte está livre da subjetividade, seja ela escrita, oral ou visual. Todas podem ser insuficientes, ambíguas ou até mesmo passíveis de manipulação. Apesar da subjetividade a que a fonte oral está sujeita, em seu livro *A voz do passado*, Thompson defendeu o uso da metodologia da história oral, ao afirmar que “a evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história, [...] transformando os objetos de estudo em sujeitos” (THOMPSON, 1992, p. 136).

É interessante observar que no processo de transformação dos objetos estudados historicamente em sujeitos, é preciso haver cuidado na entrevista e transcrição, de forma a constituir precisão no relato oral. De forma análoga, deve tecer no decorrer da pesquisa um paralelo e um diálogo entre a documentação escrita já existente e a fonte oral. O importante é que o historiador perceba o que a testemunha quer expressar e quais seus motivos para o que relatou.

Outro problema no emprego da metodologia da história oral é o ponto levantado por Verena Alberti: ele é dispendioso. “Preparar uma entrevista, contatar o entrevistado, gravar o depoimento, transcrevê-lo, revisá-lo e analisá-lo leva tempo e requer recursos financeiros. E um projeto de história oral pressupõe realização de várias entrevistas, o tempo e os recursos necessários são bastante expressivos” (ALBERTI, 2011, p.165).

Por conseguinte, segundo o historiador francês Philippe Joutard, no decorrer da evolução da história oral pode se verificar duas tendências ou dois tipos de abordagem. Existe uma história oral política na qual a entrevista serve de complemento a documentos escritos já coligidos e o foco da pesquisa se dá em torno de atores principais e “fatos notáveis”. A outra, que interessa ao presente estudo, é a história oral antropológica voltada para temas que se acham presentes nas diversas experiências nacionais. Os autores dessa vertente abordam os

assuntos como o mundo do trabalho, os fenômenos migratórios, a problemática dos gêneros, a construção das identidades (JOUTARD, 1998, pp. 44-45).

Segundo esse historiador a maioria dos trabalhos de História oral tem um predomínio da segunda tendência, que conferiu a História oral toda a sua dimensão e sua riqueza metodológica. Este historiador francês constata que a História oral antropológica inclusive influenciou de vários modos a primeira tendência, fazendo com que a história política não mais se contentasse em interrogar os atores principais, passando a interessar-se pelos executantes ou mesmo as testemunhas. A história política não é mais unicamente uma história da elite (JOUTARD, 1998, p. 46).

História oral e o estudo de migração

Os fenômenos migratórios é um tema recorrente na pesquisa de historiografia oral. Pode se dizer que a produção brasileira em imigração utiliza com frequência o recurso das entrevistas. Elas são recursos bastante comuns nos trabalhos que versam sobre imigrantes pós década de 80. Nos estudos sobre as migrações para o Brasil, antes de 1980, o seu uso não era tão intenso, provavelmente porque a reconstrução historiográfica muitas vezes não pôde encontrar os imigrantes mais antigos, pois a maioria não se encontrava vivos. Outro motivo é a própria popularização do uso da história oral na academia brasileira. Surge a partir do início dos anos 80, de modo que a produção anterior a esse período tendia a privilegiar outras fontes (MAGALHÃES; SANTIAGO, 2015).

Quando se estuda a imigração, é preciso levar em consideração três possibilidades: 1) as imigrações mais antigas, cujos exemplos são as imigrações por levas, concentradas no século XIX e primeira metade do século XX; 2) as imigrações contemporâneas; e 3) aquela que, no sentido restrito do termo, não constitui imigração, pois se relaciona aos descendentes de imigrantes, muitas vezes de gerações distanciadas dos antepassados da primeira geração.

Quanto ao contexto histórico e fontes de pesquisa há diferença entre essas três alternativas. Para ampliar seu alcance no tempo, operando como estudo de “tradição oral”, a história oral depende de grupos familiares com estratégias memoriais nem sempre localizadas pelo historiador. O mais frequente é a pesquisa sobre acontecimentos vivenciados pelos entrevistados, ou seja, a história oral tem sido empregada principalmente para estudar os novos imigrantes e os descendentes. Há uma necessidade de se fazer distinção entre esses e os imigrantes mais antigos, pesquisados com fontes documentais, seriais ou não (WEBER, 2013).

Os estudos migratórios comportam uma variedade de fontes e registros, tais como os

trabalhos etnográficos ou as estatísticas produzidas por órgãos oficiais, muito empregada nesses estudos. Mas recorrer aos relatos orais tem suas vantagens em relação a outras fontes. Uma vez que ela favorece a captação das dinâmicas da construção e da interação identitárias; desvela a “vida social” das histórias e o cotidiano da experiência migrante; propicia a compreensão das razões subjetivas do trânsito entre espaços e permite a produção de informações sobre fenômenos que, quando muito recentes, não geram registros de outra natureza.

Nesse caminho, o sociólogo Michael Pollak considera que a memória, como fato coletivo, reforça “sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações, etc” (POLLAK, 1989, p. 9). A utilização da memória como recurso para contar história faz-se necessária para a sobrevivência do grupo e para seu avanço, embora seja também instrumento de poder e de dominação da tradição. A memória construída sofre influência do grupo a que pertence e ao rememorar, dificilmente a pessoa separa suas experiências de seu meio social.

A realização da entrevista com o imigrante pode ser instigante para o pesquisador, imaginando que o indivíduo possa responder as questões levantadas. Ou, pelo contrário, abrir para maiores questionamentos. Por meio da entrevista é possível descobrir os motivos que levaram o indivíduo a migrar, o que trouxe consigo, como foi o período de adaptação, os meios de sociabilidade no novo território, os laços de parentesco, o contato com os parentes que ficaram na terra natal, entre outros.

Fonte oral sobre a Imigração japonesa

Segundo o estudo de Magalhães e Santhiago, há duas tendências de uso de fonte oral nos estudos migratórios: no primeiro caso, elas estão atreladas a métodos e técnicas assumidamente de história oral e vinculadas a procedimentos metodológicos específicos, definidos por autores da área (a exemplo dos manuais de história oral de Alberti, ou de Meihy ou de Queiroz). Em uma segunda tendência, elas têm sido usadas como técnica, mas sem estarem associadas claramente às perspectivas da história oral ou a outras discussões metodológicas em profundidade. A elas são atribuídos nomes de técnicas menos comuns à história oral, como, por exemplo, a “entrevista semiestruturada” ou a “entrevista em grupo”.

No caso da imigração japonesa, a atuação relevante de pesquisadores da história oral pode ser entendida como uma das evidências de que esse é um tema recorrente no universo da oralidade. Os trabalhos de Ismênia Lima Martins e de Zeila Demartini, profissionais pioneiras na utilização e na divulgação dos métodos biográficos, são exemplos disso. Em ambos

os casos (como nos demais) as pesquisas demonstram conexão com preceitos metodológicos institucionais ou com práticas consolidadas em trabalhos anteriores.

Zeila Demartini fez um estudo sobre a imigração japonesa utilizando o método da história oral e advertiu que é preciso levantar a especificidade desse grupo, um trabalho que pode representar desafios aos pesquisadores. A pesquisadora adverte da necessidade de enfrentar algumas dificuldades na realização das entrevistas diferentes das enfrentadas pelos outros estudos como os grupos. Assim, é possível perceber diferentes tipos de resistências à concessão da própria entrevista. Por ter passado por dificuldades, lembrar o passado pode implicar para muitos deles, em trazer para o presente, difíceis momentos vividos, criando consciente (ou inconscientemente) resistência à realização das entrevistas. Uma das estratégias que Demartini utilizou, e que efetivamente pôde quebrar a “desconfiança” e conseguiu estabelecer as conversas, foi a apresentação às pessoas dos trabalhos elaborados e a história das instituições de pesquisa envolvidas, mostrando que o trabalho era confiável, isto é, que não havia risco em falar (DEMARTINI, 2004, p. 150).

Nesse caso, o relato oral é coletado em um processo de interação entrevistado/entrevistador em que este se coloca em posição de escuta atenta, cuidadosa, paciente, de modo a estabelecer a cumplicidade necessária para que o entrevistado se coloque em situação de querer falar. O pesquisador precisa aprender a escutar para poder encontrar o momento certo de colocar as questões que lhe interessa investigar.

Outros elementos também podem ser sentidos. Embora residindo no Brasil há muitos anos ou aqui tendo nascido, os imigrantes têm a cultura japonesa muito presente, manifestando-se fortemente neste processo de entrevista: os japoneses, como fruto de um traço de sua cultura de origem, com algumas exceções, não gostam de falar sobre suas próprias vidas, sobre seus projetos, suas frustrações, suas ideias; cabe aos outros perceberem seus problemas e ajudá-los, mesmo quando as situações são as mais difíceis. “Demandar deles, especialmente dos mais velhos, que se “abram”, falando de suas vidas, é trabalho difícil, pois implica, para eles, num reposicionamento com relação à sua maneira de ser e pensar ou re-pensar sobre si e seu grupo” (DEMARTINI, 2004, p.150).

Outro aspecto também frequente entre os japoneses, e usado por muitos deles como “desculpa” para não serem entrevistados, era a alegação de que não sabiam falar o português direito; este ponto aparece também durante as entrevistas, manifestando-se muitos deles envergonhados pela maneira como falavam. Nesse processo de construção das histórias de vida entre entrevistados/entrevistadores não pertencentes às mesmas etnias, é possível verificar que houve dificuldades.

Alguns pesquisadores, muitas vezes por não vivenciarem os códigos culturais de cada grupo, não têm medo de tocar nos espaços e temas tabus, conflitos, privacidade. Enquanto pesquisadores, desde que aceitos pelo grupo, podem conseguir bons resultados porque se apresentam como mais curiosos e com menor autocensura ao formular questões, apresentando ângulos novos para discutir velhas questões. Desta forma, é permitido a eles também acrescentar novas variáveis para a história do grupo, história que só o olhar comum não tinha conseguido dar conta muitas vezes.

Para refletir sobre estas questões é necessário também levar em conta as transformações ocorridas com relação ao Japão, no contexto internacional, e com o Brasil, implicando em mudanças significativas nas vivências das famílias entrevistadas ao longo do século, evidenciando diferentes trajetórias familiares e diferentes estratégias desenvolvidas, isto é, reorientações de seus projetos e práticas no complexo campo de possibilidades.

Uma das coisas interessantes das pesquisas da história oral sobre imigrantes japoneses são as conclusões que parecem indicar uma aproximação ao realismo da diversidade social. Elas permitem ampliar a visão inicial de uma colônia japonesa homogênea contrapondo com os dilemas e conflitos do grupo, que levam muitas vezes à sua extrema fragmentação, desconstruindo a imagem padronizadora sobre o imigrante japonês. Tais relatos evidenciam não só a maneira como vivenciaram os acontecimentos que atingiram o grupo, mas também como cada um estava inserido no contexto e as relações já estabelecidas com a sociedade local.

Considerações finais

Phillipe Joutard escreveu que “as migrações modernas dificilmente poderiam ser estudadas hoje em dia sem os relatos de primeira mão dos migrantes” (JOUTARD, 1998, p. 46). Um apelo fundamental e permanente dos profissionais que trabalham com a história oral da migração tem sido que a própria história do migrante seja registrada ou bem documentada, e que a evidência oral proporcione um registro essencial da história oculta da migração.

Os profissionais que trabalham com história oral têm “esculpido uma teoria a partir de histórias e experiências pessoais complexas” (THOMSON, 2002, p. 345), desafiando teorias monocausais, lineares e econômicas, e reformulando as maneiras pelas quais a migração é entendida.

Por exemplo, as narrativas dos migrantes evocam os “imaginários culturais” sobre os futuros locais de destino e explicam como estes imaginários são produzidos, disseminados,

recebidos e usados. Os judeus etíopes que sofreram um difícil processo de migração para Israel foram motivados e sustentados por uma tradição oral que preservava sua identidade judaica e um “mito do retorno”.

Com base em tudo que foi exposto sobre a abordagem da história oral e a sua utilidade no entendimento dos processos migratórios, está longe de chegar a uma conclusão fechada sobre esta temática. Contudo cabe mostrar a relevância desta metodologia em estudos multidisciplinares, pois a história oral proporciona acesso a vários temas e objetos de estudos, assim como pode se utilizar de outras fontes documentais, imagéticas, que dão sustentação às pesquisas de imigração.

Em especial nos estudos migratórios, a história oral proporciona ao pesquisador um contato direto com a fonte: “o narrador”, que de seu modo busca contar a sua trajetória, abarcadas de histórias, memórias e representações. Lembrando dos cuidados que se deve ter quando se trabalha com a memória, seja ela individual ou coletiva, mas quase sempre selecionada, ou seja, o narrador só irá contar o que acha que é interessante. As experiências e práticas decorrentes da migração vão se desenrolar nas trajetórias de vida narradas, na reconstrução das representações simbólicas ligadas ao local de origem e percebidas nas falas.

Neste sentido, o breve texto procurou chamar a atenção de alguns pontos que envolvem questões teóricas e metodológicas da história oral e sua utilidade para estudos migratórios. Uma última consideração seria que a História tem como principal característica a “imortalidade do orador”, pois o historiador é quem tem espaço livre para narrar o passado.

O estudo da história oral deve ser considerado entre os cientistas sociais exemplo de quanto podem ser valiosas para as ciências sociais - as técnicas de entrevista oral dos japoneses podem ser, às vezes, reveladores de fatos, extremos do realismo, difíceis de obterem por meio de documentos. Assim, concorda-se com a professora Vereda Alberti e seus colaboradores em relação aos documentos dessa natureza. Eles não devem constituir objeto de um método único de análise, mas coligidos com outras análises, adquirindo a plenitude de valor científico.

Referências bibliográficas

ALBERTI, V. História dentro da História. In: **Fontes históricas**: Carla Bassanezi Pinsky, (Org.). 3ªed. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **História oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.

DEMARTINE, Dossiê Questões Metodológicas. Revista **História Oral**, vol.7, Associação Brasileira de História Oral, 2014.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos e abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MAGALHÃES, V. B.; SANTHIAGO, R. Japoneses, brasileiros e judeus: a História oral nos estudos de imigração no Brasil. **Tempos Históricos** • Volume 19 • 1º Semestre de 2015.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. v. 2, n. 3, p. 3-15, Rio de Janeiro, 1989.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luta e senso comum. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos e abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

THOMSON, Alistair. Histórias (co) movedoras: História oral e estudos de migração. **Brasil e História**. São Paulo, v. 22, n. 44, 2002.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WEBER, Regina. Estudos sobre imigrantes e fontes orais: identidade e diversidade. **História oral**. Associação Brasileira de História oral. v. 16, n. 1, 2013.

Recebido em 26 março de 2019.

Aprovado em 30 de março de 2019.

TRADUÇÃO

“KAMISAMA” (DEUS), DE KAWAKAMI HIROMI

GOD 2011, BY KAWAKAMI HIROMI

Autora: Kawakami Hiromi

Tradução: Artur Filipe Rocha Morais¹

RESUMO

O presente trabalho apresenta a tradução do conto *Kamisama* (Deus), da escritora japonesa contemporânea Kawakami Hiromi. A tradução objetiva trazer ao público brasileiro uma amostra de sua magnífica percepção do Japão literário. O texto *Kamisama* foi publicado em 1994, ano que recebeu o prêmio *Pascal Short Stories Newcomer Prize* (Prêmio Pascal de Contos para Escritores Novatos).

Palavras-chave: *Kamisama*; Kawakami Hiromi; Romance; Tradução.

ABSTRACT

*The present work presents the Portuguese translation of the short story *Kamisama* (God), by the contemporary Japanese writer Kawakami Hiromi. The translation aims to bring to the Brazilian public a sample of his magnificent perception of literary Japan. The text *Kamisama* was published in 1994, year which received the award *Pascal Short Stories Newcomer Prize*.*

Keywords: *Kamisama 2011; Kawakami Hiromi; Romance; Translation.*

¹ Artur Filipe Rocha Morais é graduado em Letras – Língua e Literatura Japonesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus - Amazonas, Brasil; artur.morais.br@gmail.com

Autora e obra

Brilhante escritora japonesa contemporânea, Kawakami Hiromi, nascida em 1º de abril de 1958, em Tóquio, Japão, é cronista, ensaísta e renomada romancista do país do sol nascente. Seu interesse pela literatura nasceu quando ainda era menina, quando, repousando em casa por motivo de doença, começou a ler contos juvenis. Frequentou a Universidade Ochanomizu, onde participou do clube de mangá e foi membro da Sociedade de Pesquisa e Ficção Científica. Apesar do elevado interesse pela literatura, após a graduação, tornou-se professora de biologia para crianças. Casou-se em 1986, teve filhos e foi dona de casa até o ano de 1994, quando iniciou a sua carreira de escritora, publicando a premiada obra *Kamisama*. Em sua trajetória, prêmios literários como Akutagawa, Pascal Newcomer's Prize e Murasaki Shikibu. A simplicidade de suas palavras e a maneira como aborda temas do cotidiano do Japão configuram distintos importantes da escritora, certamente uma garantia de uma prazerosa leitura.

O realismo mágico de Kawakami Hiromi se entrelaça com o universo cotidiano japonês e explora, por meio de pequenos, quase imperceptíveis, detalhes aos olhos da grande massa social, ações mais simplórias da sociedade contemporânea, justamente aquelas não observadas no avançar dos dias. Dessa maneira, rompe a carapaça que veste o homem e traz à baila emoções já esquecidas. Em seu leito ficcional, as interações sociais são reconstruídas a partir da sua sutil, talvez singela, percepção diante das adversidades.

神様 2011 - DEUS

くまにさそわれて散歩に出る。川原に行くのである。歩いて二十分ほどのところにある川原である。春先に、嶋を見るために、行ったことはあったが、暑い季節にこうして弁当まで持って行くのは初めてである。散歩というよりハイキングといったほうがいいのかもわからない。

くまは、雄の成熟したくまで、だからとても大きい。三つの隣の305号室に、つい最近越してきた。ちかごろの引越しには珍しく、じ階の住人にふるまい、葉書を十枚ずつ渡してまわっていた。ずいぶん気の遣いようだと思ったが、くまであるから、やはりいろいろとまわりに対する配慮が必要なのだろう。

ところでその蕎麦を受け取ったときの会話で、くまとわたしとは満更赤の地人というわけでもないことがわかったのである。

表札を見たくまが、

「もしや某町のご出身では」

と訊ねる。

O urso me convidou para um passeio às margens do Rio Kawahara, aproximadamente uns vinte minutos a pé. Já conheço o lugar, estive lá uma vez no início da primavera para observar os **pássaros ribeirinhos**¹, entretanto, essa é primeira vez que levo *bentô*². Acho que essa “saidinha” está mais para uma caminhada do que para um passeio propriamente dito.

O enorme urso que me convidou é um macho adulto. Mudou recentemente para o apartamento 305, três portas antes da minha. Assim que ele se mudou, visitou todos os vizinhos do nosso andar e os presenteou com 10 cartões-postais e *soba*³, um costume raro de se ver nos dias de hoje. Achei um ato gentil da parte dele, contudo imagino que a cordialidade com os vizinhos decorre por ser um urso. Por isso, provavelmente, expressa mais cordialidade com os vizinhos.

Aliás, durante o diálogo que tive com ele quando recebi o *soba* de presente, percebi que, afinal, talvez não fôssemos totalmente estranhos.

O urso, ao ler meu nome na porta, questionou se eu havia vindo de uma certa cidade.

¹ *Shigi*, uma terminologia utilizada para uma família de pássaros que contém mais de 85 espécies de aves cujo habitat natural são regiões abundantes em água.

² Comida preparada em casa para ser consumida posteriormente.

³ Um tipo de macarrão. É costume, no Japão, a pessoa que muda para uma nova vizinhança presentear os vizinhos com lembranças. Um dos presentes dessa tradição é o macarrão tipo *soba*.

確かに、と答えると、以前くまがたいへん世話になった某君の叔父という人が町の役場助役であったという。その助役の名がわたしのものと同じであり、たどってみると、どうやら助役はわたしの父のまたいとこに当たるしいのである。あるか無しかわからぬような繋がりであるが、くまはたいそう感慨深げに「縁」というような種類の言葉を駆使していろいろと述べた。どうも引越しの挨拶の仕方といい、この喋り方といい、昔気質のくまらしいのではあった。

そのくまと、散歩のようなハイキングのようなことをしている。動物には詳しくないので、ツキノワグマなのか、はたまたマレーグマなのかは、わからない。面と向かって訊ねるのも失礼である気がする。名前もわからない。なんと呼びかければいいのかと質問してみたのであるが、近隣にくまが一匹もいないことを確認してから、

「今のところ名はありませんし、僕しかくまがないのなら今後も名をなめる必要がないわけですね。呼びかけの言葉としては、貴方が好きですが、ええ、漢字の貴方です、口に出すときに、ひらがなではなく漢字を思い浮かべてくださればいいんですが、まあ、どうぞ自由に何とでもお呼びください」。

との答えである。

どうもやはり少々大時代なくまである。大時代なうえに理屈を好むとみた。

De fato, respondi positivamente. O urso argumentou acerca de certo agente público dessa tal cidade. O sobrenome do assistente era igual ao meu. Assim, ao relacionar os fatos, de alguma maneira, para o urso, deve ter intuído que aquele funcionário era primo de segundo grau do meu pai. É um parentesco do qual não sei bem se realmente existe ou não, mas, o urso, deixando-se levar por uma intensa emoção, expressava livremente sua opinião enquanto dizia coisas sobre o “laço do destino”. Desse modo, a maneira como saudou os vizinhos e como argumentava me levou a pensar que ele era aquele típico urso “bem urso mesmo”, um urso à moda antiga.

Assim, eu e o urso seguimos para o “passeio-caminhada”. Como não sou uma especialista do reino animal, não saberia dizer se ele era um urso negro asiático ou um urso da Malásia. Percebi que seria falta de respeito questioná-lo, assim, diretamente. Também não sabia seu nome. Quando o interpelei sobre como deveria chamá-lo, após certificar-se de que era o único urso vivendo na vizinhança, respondeu-me:

- No momento atual não tenho um nome e, tendo em vistas que sou o único urso nas adjacências, creio que não seja necessário um nome para minha pessoa, de acordo? Pode me chamar de *anata*⁴, sim, me chame de *anata*. Imagine *anata* escrito em *kanji*⁵, portanto, sempre que me interpelar, imagine que de seus lábios sai a palavra *anata*, mas não se esqueça de que ela é escrita em *kanji*. Ah, por favor, sintá-se livre para me nomear como desejar.

De fato, era um urso das antigas. Muito tradicional, para não mencionar bastante metucioso sobre os pontos triviais da lógica.

⁴ Na língua japonesa, *anata* significa você.

⁵ Ideograma. Sistema de escrita japonês.

川原までの道は水田に沿っている。舗装された道で、時おり車が通る。どの車もわたしたちの手前でスピードを落とし、徐行しながら大きくよけていく。すれちがう人影はない。たいへん暑い。田で働く人も見えない。くまの足がアスファルトを踏む、かすかなしゃりしゃりという音だけが規則正しく響く。

暑くない？と訊ねると、くまは「暑くないけれど長くアスファルトの道を歩くと少し疲れます」と答えた。

「川原まではそう遠くないから大丈夫、ご心配くださってありがとう」続けて言う。さらには、「もしあなたが暑いのなら国道に出てレストハウスにでも入りますか」

などと、細かく気を配ってくれる。わたしは帽子をかぶっていたし暑さには強いほうなので断ったが、もしかするとくま自身が一服したかったのかもしれない。しばらく無言で歩いた。

遠くに聞こえはじめた水の音がやがて高くなり、わたしたちは川原に到着した。たくさんの人が泳いだり釣りをしたりしている。荷物を下ろし、タオルで汗をぬぐった。くまは舌を出して少しあえいでいる。そうやって立っていると、男性二人子供一人の三人連れが、そばに寄ってきた。どれも海水着をつけている。男の片方はサングラスをかけ、もう片方はシュノーケルを首からぶらさげていた。

O caminho até o Rio Kawahara é circundado por plantações de arroz. Na estrada asfaltada, passavam escassos automóveis. Quando os carros passavam por nós, reduziam a velocidade cedendo mais espaço na pista para nós. Não havia sombras e estava muito quente. Eu não pude ver ninguém trabalhando no arrozal. No momento em que o urso pisava no asfalto, ressoava bem baixinho o barulho que suas garras.

Você não está com calor? Perguntei ao urso. Ele respondeu:

- Não estou sentindo calor, entretanto, como a estrada de asfalto é longa, é um pouco cansativo.

Ele continuou dizendo:

- Não estamos distantes do rio, por isso está tudo bem. Obrigado pela preocupação. Caso esteja sentido calor, podemos sair da estrada e procurar uma *Rest House*⁶ para descansarmos.

O urso era atencioso até nos pequenos detalhes. Eu estava de chapéu e o calor não estava me incomodando. Assim, respondi que não precisava. Talvez fosse o urso que quisesse dar pequena pausa na caminhada.

O som outrora distante da água corrente foi aos poucos se intensificando e finalmente chegamos ao Kawahara. Havia diversas pessoas nadando e pescando por lá. Colocamos as bagagens no chão e enxuguei o suor com a toalha. Com a língua para fora, o urso ofegava um pouquinho. Enquanto a gente estava ali de pé, três pessoas se aproximaram, dois homens e um menino. Todos os três estavam com roupa de banho, um dos homens usava óculos de sol e o outro segurava uma máscara de mergulho.

⁶ Rest House, casa de descanso: estabelecimento comum no Japão, mas raro no Brasil.

「お父さん、くまだよ」子供が大きな声で言った。

「そうだ、よくわかったな」シュノーケルが答える。

「くまだよ」

「そうだ、くまだ」

「ねえねえくまだよ」

何回かこれが繰り返された。シュノーケルはわたしの表情をちらりとうかがったが、くまの顔を正面から見ようとはしない。サングラスの方は何も言わずにただ立っている。子供はくまの毛を引っ張ったり、蹴りつけたりしていたが、最後に「パーンチ」と叫んでくまの腹のあたりにこぶしをぶつけてから、走って行ってしまった。男二人はぶらぶらと後を追う。

「いやはや」

しばらくしてからくまが言った。

「小さい人は邪気がないですなあ」

わたしたちは無言でいた。

「そりゃいろいろな人間がいますから。でも、子供さんはみんな無邪気ですよ」

そう言うと、わたしが答える前に急いで川のふらへ歩いて行ってしまった。

A criança bradou bem alto:

- Olha, pai, um urso!

- Exatamente, meu filho. Um urso. Respondeu o homem que usava a máscara de mergulho.

- Urso! Urso!

- Isso, um urso!

- Olhe! Olhe! Um urso, não é?

Tal diálogo repetiu-se diversas vezes. O homem com a máscara de mergulho ficou olhando para minha expressão facial, mas ninguém encarava o urso. O senhor de óculos de sol ficou parado enquanto a criança puxava o pelo e chutava o urso. Em determinado momento, o menino deu um soco no estômago do urso e gritou “soco!”. Depois disso, o menino saiu correndo e os dois homens o seguiram vagarosamente, preguiçosamente.

- Caramba!

Depois de ter dito isso, algum tempo após o acontecido, o urso voltou a dizer:

- Humanos pequenos não conhecem as regras de comportamento.

Ficamos em silêncio.

- Há variados tipos de pessoas, contudo todas as crianças são seres inocentes.

Ao expressar tais pensamentos, o urso caminhou para as margens do Kawahara, antes que eu pudesse expressar algo.

小さな細かい魚がすいすい泳いでいる。水の冷気がほてった顔に心地よい。よく見ると魚は一定の幅の中で上流へ泳ぎまた下流へ泳ぐ。細長い四角の辺をたどっているように見える。その四角が魚の縄張りなのだろう。くまも、じっと水の中を見ている。何を見ているのか。くまの目にも水の中は人間と同じに見えるのであろうか。

突然水しぶきがあり、くまが水の中にぎぶぎぶ入っていった。川の中ほどで立ち止まると右掌をさっと水にくぐらせ、魚を掴み上げた。岸边を泳ぐ細長い魚の三倍はありそうなものだ。

「驚いたでしょう」

戻ってきたくまが言った。

「おことわりしてから行けばよかったです。つい足が先に出てしまいでしょ。大きいでしょう」

くま、魚をわたしの目の前にかぎした。魚のひれが陽を受けてきら光る。釣りをしている人たちがこちら指さして何か話している。くまはかなり得意そうだ。

Pequenos peixinhos alongados nadavam tranquilamente no Kawahara. Senti o confortável frescor da água na minha face quente. Quando fixei o olhar no cardume, percebi que eles subiam o rio nadando contra a correnteza, e, depois, desciam o rio deixando se levar pela força da correnteza. O aglomerado de peixes nadava em uma trajetória quadrangular, parecia que aquele quadrado era o território dos peixinhos. O urso também olhou fixamente para a água. O que ele estava mirando? Será que os olhos do urso conseguem enxergar dentro da água como os olhos humanos?

Subitamente respingos de água. O urso havia pulado no rio! Ele ficou parado, ali no meio do rio, quando, de repente, mergulhou a pata direita na água, agarrou um peixe e o trouxe para fora. O peixe capturado era mais ou menos três vezes maior do que os peixinhos que nadavam próximo à margem.

- Você ficou admirada?

Disse o urso enquanto voltava.

- Seria melhor se eu tivesse te avisado o que faria, porém, por um impulso, meus pés acabaram me levando a fazer isso antes mesmo que eu pudesse adverti-la do ato. Esse é dos grandes, não é mesmo?

O urso pescou o peixe bem na frente dos meus olhos. Suas escamas refletiam a luz do sol e brilhavam cintilantemente. As pessoas que estavam pescando por ali apontavam para nós. O urso parecia bastante orgulhoso.

「さしあげましょう。今日の記念に」

そう言うと、くまは担いできた袋の口を開けた。取り出した布の包みの中からは、小さなナイフとまな板が出てきた。くまは器用にナイフを使って魚を開くと、これもかねて用意してあったらしい粗塩をぱっぱと振りかけ、広げた葉の上に魚を置いた。

「何回か引っくり返せば、帰る頃にはちょうどいい干物になっています」

何から何まで行き届いたくまである。

わたしたちは、草の上に座って川を見ながら弁当を食べた。くまは、フランスパンのところどころに切れ目を入れてパテとラディッシュをはさんだもの、わたしは梅干し入りのおむすび、食後には各自オレンジを一個ずつ。ゆっくりと食べおわると、くまは、

「もしよろしければオレンジの皮をいただけますか」

と言い、受け取ると、わたしに背を向けて、いそいで皮を食べた。

少し離れたところに置いてある魚引っくり返しに行き、ナイフとまな板とコップを流れで丁寧に洗い、それを拭き終え、くまは袋から大きいタオルを取り出し、わたしに手渡した。

「昼寝をするときにお使いくさいます。僕はそのへんをちようと歩いてきます。もしよかったらその前に子守歌を歌ってさしあげましょうか」

真面目に訊く。

- Presenteio-te com esta lembrança para que recordes do dia de hoje.

Disse o urso enquanto abria a bolsa que carregava. Tirou da bagagem um pano que envolvia uma pequena faca de corte e uma tábua de carne. Com muita habilidade, limpou o peixe com a faquinha, o temperou com um pouco de sal que tinha levado e o depositou em cima de uma grande folha de árvore.

- Se o virarmos de vez em quando, pode ser que fique ele seco até a hora de retornamos.

O urso havia pensado em tudo, do começo ao fim.

Sentamos na grama e ficamos apreciando o rio enquanto degustávamos o *bentô*. O urso comeu um pão francês cortado em fatias. Entre uma fatia e outra, ele havia rabanete e patê. Eu comi *musubi*⁷ com *umeboshi*⁸. De sobremesa, comemos laranja. Comemos lentamente e, assim que terminamos, o urso perguntou:

- Poderia, por gentileza, me ceder as cascas de sua laranja?

Em seguida, ele pegou as cascas da laranja, virou-se de costas para mim e as comeu rapidamente.

Fomos virar o peixe que tínhamos deixado ao sol e estava um pouquinho longe. Lavamos caprichosamente no rio a faca, a tábua de carne e os copos. Após secarmos tudo, o urso retirou uma toalha grande da bolsa e disse seriamente:

- Por favor, utilize-a quando fizeres tua sesta. Andarei um pouco por essa área e em seguida retornarei. Gostaria que eu cantasse uma cantiga de ninar antes que eu parta?

⁷ Bolinho de arroz japonês.

⁸ Ameixa seca.

子守歌なしでも眠れそうだとわたしは答えると、くまはがっかりした表情になったが、すぐに上流の方へ歩み去った。

目を覚ますと、木の影が長くなっており、横にくまが寝ていた。タオルはかけていない。小さくいびきをかいている。川原には、もう数名の人しか残っていない。みな、釣りをする人である。くまにタオルをかけてから、干魚を引っくり返しにいくと、魚は三匹に増えていた。

「いい散歩でした」

くまは305号室の前で、袋から鍵を取り出しながら言った。

「またこのような機会を持ちたいものですね」

わたしも頷いた。それから、干し魚やそのほかの礼を言うと、くまは大きくて振って、

「どんでもない」

と答えるのだった。

「では」

と立ち去ろうとすると、くまが、

「あの」

と言う。次の言葉を待ってくまを見下げるが、もじもじして黙っている。ほんとうに大きなくまである。その大きなくまが、喉の奥で「ウルル」というような音をたてながら恥ずかしそうにしている。言葉を喋る時には人間と同じ発声法なのであるが、こうして言葉にならない声を出すときや笑うときは、やはりくま本来の発声なのである。

Quando eu respondi que estava com sono o suficiente para dormir sem a canção de ninar, o urso ficou desapontado. Contudo, seguiu em direção do rio.

Quando acordei, as sombras das árvores se esticavam até o horizonte. O urso estava deitado ao meio lado, mas não estava coberto com a toalha. Ele roncava um pouquinho. Restavam ainda algumas pessoas ali em volta do Kawahara. Elas estavam pescando. Depois que cobri o urso com a toalha, fui virar o peixe novamente e percebi que havia mais dois peixes lá.

- Foi um bom passeio.

O urso, na frente do apartamento 305, retirava a chave da bolsa enquanto dizia:

- Como seria bom se tivéssemos outra oportunidade como essa!

Concordei. Agradei pelo peixe e por tudo mais que ele havia feito por mim, e a resposta dele foi:

- Por nada.

Quando estava de saída, deixei escapar um “então...”. O urso, ouvindo, disse:

- Humm...

Olhei para o urso e aguardei algumas palavras, mas ele permaneceu em silêncio de forma inquietante. Era um urso realmente grande. Do fundo da garganta daquele grande urso, saiu um som de “urro”, enquanto ele a limpava. Parecia constrangido. Eu notei que quando ele falava, sua voz parecia humana, mas quando fazia outros sons, como o de limpar a garganta ou rir, o barulho se revertia e parecia o uivo de um animal.

「抱擁を交わしていただけますか」

くまは言った。

「親しい人と別れるときの故郷の習慣なのです。もしお嫌ならもちろんいいのですが」

わたしは承知した。

くまは一步前に出ると、両腕を大きく広げ、その腕をわたしの肩にまわし、頬をわたしの頬にこすりつけた。くまの匂いがする。反対の頬も同じようにこすりつけると、もう一度腕に力を入れてわたしの肩を抱いた。思ったよりもくまの体は冷たかった。

「今日はほんとうに楽しかったです。遠くへ旅行して帰ってきたような気持ちです。熊の神様の恵みがあなたの上にも降り注ぎますように。それから干し魚はあまりもちませんから、今夜のうちに召し上がるほうがいいと思います」

部屋に戻って魚を焼き、風呂に入り、眠る前に少し日記を書いた。熊の神とはどのようなものか、想像してみたが、見当がつかなかった。悪くない一日だった。

O urso disse:

- Podemos nos abraçar? Tal ato é uma tradição de minha terra natal, enquanto nos despedimos das pessoas queridas. Claro, isso se você não tiver nada contra.

Eu concordei.

Quando o urso deu um passo para frente, abriu seus braços largamente e me abraçou na altura dos ombros, esfregando sua bochecha na minha. Ele tinha cheiro de urso. Também roçou igualmente no outro lado da minha bochecha. Abraçou-me novamente na altura dos ombros. O corpo do urso era mais frio do que eu havia imaginado.

- Hoje foi realmente divertido. Parece que acabo de voltar de uma viagem longínqua. Que as bênçãos do deus dos ursos caiam sobre você. Além disso, peixe seco não dura muito tempo, por tal motivo, creio que seja melhor que o saboreie ainda essa noite.

Voltei para meu apartamento, grelhei o peixe, tomei banho e rascunhei algumas palavras em meu diário. Tentei imaginar que tipo de ser seria o deus dos ursos, mas eu realmente não consegui. Até que hoje não foi um dia ruim.

Referência bibliográfica

HIROMI, Kawakami. Kamisama 2011. Tokyo: Kôdansha, 2011.

Recebido em 28 de dezembro de 2018.

Aprovado em 30 de dezembro de 2018.

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM KUNIHICO TAKAHASHI (高橋都彦): TRADUTOR DE LITERATURA BRASILEIRA PARA O JAPONÊS

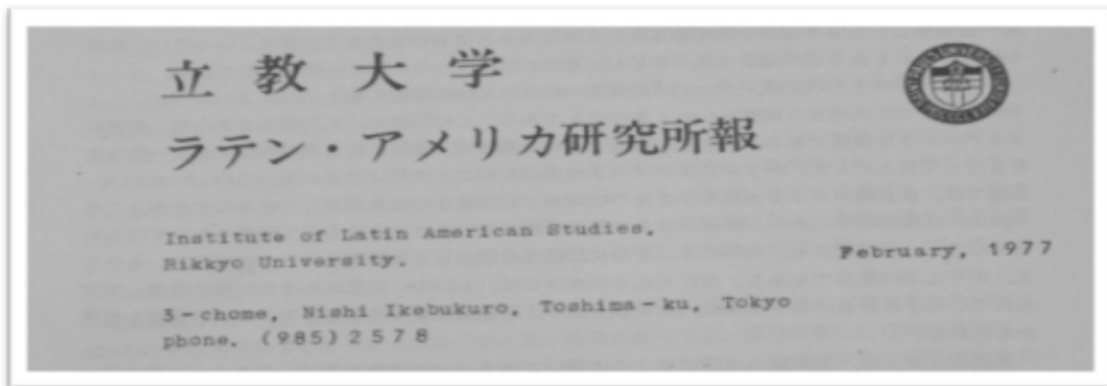
INTERVIEW WITH KUNIHICO TAKAHASHI (高橋 都 彦): BRAZILIAN LITERATURE TRANSLATOR FOR JAPANESE

Cacio José Ferreira¹

Professor emérito da Universidade Takushoku, fundada em 1900, Kunihiko Takahashi morou pouco mais de meses na cidade do Rio de Janeiro, precisamente entre junho de 1968 e março de 1970, como bolsista do governo brasileiro. Na época, frequentou a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, antes de regressar ao Japão, visitou diversas regiões do Brasil.

Leitor ávido de literatura brasileira e apaixonado pela língua portuguesa, aventurou-se por centenas de autores nacionais, como Osman Lins, João Guimarães Rosa, Machado de Assis, Jorge Amado, Manuel Antônio de Almeida, Monteiro Lobato, Clarice Lispector. Foi o primeiro japonês a escrever e publicar no Japão um artigo sobre uma das principais obras de Osman Lins, em fevereiro de 1977, sob o seguinte título: *Avalovara: o novo romance do Brasil*, na revista científica do Instituto de Estudos Latinos Americanos, da Universidade de Rikkyō (Rikkyō Daigaku).

¹ Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail: caciosan@hotmail.com



目 次	
水と生活 — ブラジル北東部から —	西沢 利栄 1
ブラジルの新しい小説: Avalovara	高橋 都彦 4
ジョルジェ・アルヴァレスと「日本見聞記」	岸野 久 7
講座のお知らせ	10
メキシコから見た日本とアメリカ	内海 茂直 11
トピックス	16

Fonte: https://rikkyo.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=7363&item_no=1&page_id=13&block_id=49. Acesso em jan. de 2019.

Costumeiramente, dedica-se ainda a traduções da literatura brasileira para o japonês. Em suas declarações, chegou a que não se lembra do primeiro contato com a obra de Osman Lins (com certeza, *Avalovara*). Apesar de meticuloso, pois ao adquirir um livro, costumava anotar nele o seu nome, a data e o lugar da compra, mas no caso de *Avalovara* essas informações não estão anotadas, com a exceção do seu nome. Segundo ele, encontrou a obra de Osman Lins e a comprou em alguma livraria em Tóquio, pois não retornou mais ao Brasil. Nesta entrevista, Kunihiko Takahashi aponta, brevemente, a importância de se aprimorar o Dicionário Português-Japonês, além de destacar que não existe uma teoria específica passível de aplicação às traduções de obras estrangeiras para a sua língua-matriz.

1. Quais são os livros da literatura brasileira já traduzidos pelo senhor para o japonês?

- o *Sarapalha* (conto do livro *Sagarana*), de João Guimarães Rosa, em 1978;
- o *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado, em 1978;

- o *O Relógio de Ouro*, Último Capítulo, *A Cartomante*, *D. Paula* (contos de Machado de Assis), em 1982;
- o *Memórias de um Sargento de Milícias* (primeira parte), de Manuel Antônio de Almeida, em 1982;
- o *A Paixão segundo G.H.*, *Laços de Família*, de Clarice Lispector, em 1984;
- o *Memórias de um Sargento de Milícias* (segunda parte), de Manuel Antônio de Almeida, em 1985;
- o *Negrinha*, *Barba Azul*, *O Colocador de Pronomes*, *O Engraçado Arrependido*, de Monteiro Lobato, em 1989;
- o *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, em 2018.; e
- o a obra de literatura portuguesa, *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, em 2007 (autor também muito importante para mim!).



Capas da tradução de *Primeiras Estórias* (最初の物語 – Saisho no monogatari), de Guimarães Rosas, e de *Os Velhos Marinheiros* (老練な船乗りたち - Rōren'na funanori-tachi), de Jorge Amado.

2. Ao ler o texto em português e pensar a tradução para o japonês, qual a primeira estratégia a ser utilizada na translação do texto?

O primeiro passo é observar se há traduções em inglês, espanhol, francês ou italiano. Caso existam, procuro adquiri-las também.

3. Ao realizar a tradução do português para o japonês, o senhor utiliza a ideia de alguma teoria da tradução japonesa ou dispõe de suas próprias teorias? Ou, ainda, acredita não ser possível seguir uma teoria?

Acho que não há teoria possível a ser aplicada ao processo de traduzir para o japonês uma obra literária estrangeira.

4. No futuro, há alguma possibilidade de tradução de alguma obra de Osman Lins para o japonês?

Eu gostaria de traduzir *Avalovara* ou outro romance de Osman Lins, mas já sou bem idoso, e com várias doenças, e esse processo de tradução de uma obra de grande valor me custa muito mental e fisicamente. Por exemplo: levei 16 anos para concluir a tradução do *Livro do Desassossego*, sem ter ficado muito satisfeito com o resultado.

5. Dos autores brasileiros já traduzidos, qual foi o mais difícil?

Nenhum escritor brasileiro é café pequeno, mas fiquei exausto, em particular, com Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

6. Qual é o conselho que o senhor daria para um estrangeiro ao traduzir um texto do português para o japonês?

Para qualquer pessoa, qual seja a nacionalidade, é importante aperfeiçoar o conhecimento da língua japonesa.

7. Quais serão as próximas traduções da literatura brasileira para o japonês que senhor pretende realizar?

Além de apresentar a literatura brasileira e portuguesa ao público japonês, eu gostaria, em conjunto com meus colegas, melhorar o Dicionário Português- Japonês. Tal processo favorecerá uma apreciação ainda maior de diversos escritores, que tanto nos interessam para uma translação posterior.

Recebido em 15 de janeiro de 2018.

Aprovado em 26 de janeiro de 2018.



